

Л. А. РАПАЦКАЯ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

*от Древней Руси
до Серебряного века*

Издание третье, переработанное и дополненное

РЕКОМЕНДОВАНО

*НМС Московского государственного гуманитарного университета
им. М. А. Шолохова в качестве учебника для студентов вузов,
обучающихся по направлению подготовки «Культура и искусство»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

ББК 85.31
Р 23

Рапацкая Л. А.

Р 23 История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века: Учебник. — 3-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 480 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1781-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-176-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-061-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данный учебник охватывает весь курс истории русской музыки от древности до советского периода. В нем содержится емкая, наиболее значимая для усвоения дисциплины информация об этапах развития русского музыкального искусства, анализ его основных стилевых направлений, творческие портреты композиторов.

Учебник адресован студентам-музыкантам, а также широкому кругу студентов-гуманитариев, изучающих историю культуры нашего Отечества.

ББК 85.31

Rapatskaya L. A.

Р 23 The history of Russian music: from Ancient Russia to Silver Age: Textbook. — 3rd edition, revised and corrected. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 480 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The textbook covers the whole course of Russian music history from ancient times to the Soviet period. It contains concise and the most significant learning information about the stages of the development of Russian music art, the analysis of its main styles and creative images of composers.

The book is intended for students-musicians, and also for a wide range of students-humanitarians, studying the history of Russian culture.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015

© Л. А. Рапацкая, 2015

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «История русской музыки» является неотъемлемой частью профессионального музыкального образования. Его преподавание началось во второй половине XIX в. с момента рождения первых русских консерваторий. Правда, долгое время этот предмет не был самостоятельной дисциплиной, и творчество русских композиторов изучалось в контексте всеобщей истории музыки. Лишь начиная с 40-х гг. XX в. «История русской музыки» становится отдельным предметом, чему немало способствовали многообразные музыковедческие исследования и сформировавшаяся научная школа, завоевавшая мировое признание.

Исторические труды, посвященные отечественному музыкальному искусству, появились во второй половине XIX в. Важную роль в становлении исторического музыкознания сыграл в то время В. В. Стасов, критическая деятельность которого способствовала развитию научных взглядов на русскую музыку. Ценными и сегодня являются статьи и исследования таких выдающихся его современников-публицистов и композиторов как А. Н. Серова, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша и других. Большой вклад в расширение представлений о временных границах развития русского музыкального профессионализма внесли работы по истории церковной музыки Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, А. В. Преображенского и других. В начале XX в. Н. Ф. Финдейзен создал капитальный труд «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века», который подытожил достижения русской музыкальной историографии XIX в. После 1917 г. музыкально-историческая наука развивалась в русле новых общественных и мировоззренческих установок. Наибольший вклад в развитие исторического музыкознания и, в частности, истории русской музыки внесли фундаментальные исследования Б. В. Асафьева

о творчестве Бортнянского, Глинки, Чайковского и других композиторов. Эрой расцвета этой области науки стала вторая половина XX в. Именно тогда история русской музыки пополнилась трудами М. С. Пекелиса и Т. Н. Ливановой, Ю. В. Келдыша и А. И. Кандинского, О. Е. Левашевой и В. В. Протопопова, В. А. Цуккермана и С. С. Скребкова, Н. А. Герасимовой-Персидской и Л. З. Корабельниковой. Среди более молодых ученых выделяются имена Т. Ф. Владышевской, М. П. Рахмановой, М. Г. Рыцаревой, Е. М. Левашева, Т. Н. Лево́й и др. Их трудами была восстановлена связь времен в истории русской музыки, извлечены из небытия имена композиторов прошлых эпох, воссоздана очищенная от временных наслоений историческая преемственность в развитии музыки России от древности до современности.

Немаловажную роль в формировании целостной картины исторической эволюции русского музыкального искусства сыграли исследователи-медиевисты, обогатившие науку работами о самых древних истоках храмового пения — Н. Д. Успенский, М. В. Бражников, И. А. Гарднер, В. И. Мартынов. Обобщил полуторавековую работу отечественных ученых первый в истории нашей страны десяти томный труд «История русской музыки» (М., 1983–1999), в котором наиболее полно отразились положения современного музыкознания.

Гораздо более скромными являются достижения в области учебной литературы по одноименному курсу. Как правило, большинство учебников и учебных пособий ориентировано на студентов консерваторий — будущих музыковедов или исполнителей. Признавая высокий научный уровень этой литературы, следует отметить, что для будущих учителей общеобразовательной школы такие учебники являются сложными вследствие их перегруженности специальными музыковедческими знаниями. Это соображение послужило главной причиной создания настоящего учебника. Но были и другие причины.

Автору хотелось написать работу, где в компактной и достаточно популярной форме была бы представлена вся история отечественного музыкального искусства в соответствии с новым образовательным стандартом и в связи

с изменившимися научными, общественными и культурными реалиями России начала нового тысячелетия. В тексте учебника сняты исторические неточности, имевшие место в публикациях советского времени вследствие цензурных соображений. Достаточно новой для учебной литературы является постановка вопроса об исконных национальных духовных ценностях русского музыкального искусства в их тесной взаимосвязи с православными традициями. Автор имел возможность отказаться от идеологических штампов прошлого и более широко показать противоречивые явления русской культуры, отразившиеся в творчестве композиторов-классиков и мастеров «серебряного века».

Теоретическую основу учебника составил культурологический подход к содержанию музыкально-педагогического образования, т. е. изучение истории музыки во взаимодействии с общими культурными процессами. Такой подход дает возможность представить многоликие факты истории музыки и отдельные творческие школы как органическую часть всей российской культуры. В русле данного подхода курс истории музыки рассматривается как междисциплинарный предмет, содержание которого локализуется на стыке музыковедения, религиоведения, философии, теории художественной культуры и собственно истории.

Культурологическое видение музыкально-исторического процесса позволит учителю в своей профессиональной деятельности опереться не только на знание конкретных музыкальных произведений и биографий композиторов, но и на представления о менталитете русского народа, его верованиях, традициях, мировосприятии, взлетах национальной гениальности и заблуждениях, чем так богата отечественная история.

Подобный расширенный взгляд на содержание учебного курса не снимает его внутренних задач — осмыслить эволюцию и вершинные достижения музыкального искусства России с древности до «серебряного века», проанализировать творчество крупнейших русских композиторов.

Решению этих задач соответствует структура учебника, состоящая из пяти разделов. Каждый раздел раскрывает особенности конкретного исторического периода, основой

периодизации является историко-стилевое обобщение явлений музыкального искусства.

Первая часть посвящена эпохе Древней Руси, поэтому богослужбная музыка рассматривается в ней во взаимосвязи с христианским вероучением. Вторая часть раскрывает феномен «русской европейскости» в музыке эпохи Просвещения, проблему освоения классицизма композиторами Санкт-Петербургской школы. Третья часть посвящена музыке первой половины XIX в., становлению национального музыкального мышления, развитию романтизма. Четвертая часть обобщает достижения композиторов пореформенной эпохи. В последней части рассматривается музыка «серебряного века», отличительной чертой которой является многообразие стилевых направлений.

Учитывая, что учебник рассчитан на будущего учителя музыки, в него включены элементы музыкальной литературы, в том числе краткие анализы отдельных музыкальных произведений с указанием их формы.

Автор рассматривает курс «История русской музыки» как методологически значимый предмет в профессиональной подготовке учителя российской школы и надеется, что данный учебник будет полезен не только музыкантам, но и студентам других педагогических специальностей.

ЧАСТЬ I
МУЗЫКА В ЭПОХУ
ДРЕВНЕЙ РУСИ

История древнерусской музыки охватывает период, длящийся с XI по XVII в. Эта огромная эпоха заложила основы национального музыкального искусства. Формально совпадая с некоторыми этапами становления европейской музыкальной культуры, музыка Древней Руси развивалась своим особым путем, определившим духовное, эстетическое и стилистическое своеобразие отечественного музыкального искусства последующих столетий.

Самобытность русской музыки, сложившаяся в глубокой древности, объясняется многими причинами, в том числе общего культурологического характера. Как известно, своеобразным является географическое положение России на карте мира — между Западом и Востоком, Европой и Азией. Эта особенность постоянно подогревала интерес ученых к вопросу: какова природа русской культуры — европейская или азиатская? Отдавая дань исследованиям отечественных теоретиков «евразийства»¹, следует все же признать, что для историков музыки более убедительна точка зрения, согласно которой русская культура всегда обременена «особой сопротивляемостью» (Д. С. Лихачев) к азиатским традициям и ориентировалась на Европу.

Начиная с XI в. и на протяжении своего исторического развития, русская музыка вела плодотворный диалог (внутренний и внешний) с разными европейскими стилевыми направлениями. В древности она обращалась к византийской, болгарской, сербской культуре; позднее в поле ее внимания оказалась украинская и польская музыка, немецкая, итальянская, французская и другие западные композиторские школы. Благодаря открытости и уникальной способности к диалогу, русская музыка не только воспринимала чужой опыт, но прежде всего интерпретировала

¹ См.: Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. М., 1993.

европейские стили, жанры и формы сквозь призму собственного миропонимания, рождая новое в русле сложившихся традиций. В этом же кроется секрет ее влияния на искусство других народов. Как пишет Ю. В. Келдыш, «если вначале западная культура, как более сильная и высокая по уровню, влияла на русскую, то во второй половине XIX в. русская музыка приобретает мировое значение и становится источником многих передовых новаторских тенденций в творчестве композиторов западноевропейских стран»¹.

В числе культурологических факторов, определивших особенности формирования русской музыки в эпоху Древней Руси, следует выделить противоречивую ментальность русского народа², антиномичность его эстетических установок. О бинарности русской культуры, ее способности одновременно сочетать полярные начала и «впадать в крайности» писали многие мыслители прошлого и настоящего (П. Я. Чаадаев и Вл. С. Соловьев, Н. А. Бердяев и Г. Д. Гачев, А. Я. Гуревич и И. В. Кондаков). В истории русской музыки эта самобытная сущность проявилась в многовековом параллелизме развития фольклора и церковно-певческого искусства при отсутствии «середины» — светского профессионального творчества — вплоть до XVIII в. Фольклор и богослужебная профессиональная музыка Древней Руси стали носителями *национального музыкального начала*, той почвой, на которой выросло все великое древо русской музыкальной классики. Возникновение этих двух традиций отражает историческую последовательность духовного развития русского народа, изменение его религиозных взглядов и постепенное осознание единства Бытия, сотворенного Богом.

Народное музыкальное творчество возникло в недрах языческой религии восточных славян задолго до образования древнерусской государственности и принятия христианства. По языческим верованиям жизнь человека представлялась включенной в бесконечный водоворот природы, не имеющий высшего духовного смысла. Люди

¹ История русской музыки. В 10 т. М., 1983. Т. 1. С. 14.

² См. об этом: *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. М., 1996.

обожествляли стихийные силы, космические явления, растения, животных, наделяя их тождественными себе качествами. Язычество освобождало человека от чувства вины перед ближними и мук совести: считалось, что поведением людей управляют многочисленные боги, от которых фатально зависит судьба всего сущего.

Древняя языческая картина мира была связана с присущей русскому народу «мистикой земли» (Н. А. Бердяев), с мифологическим образом «матери-земли» — заступницы и покровительницы. Во главе славянских небожителей стоял бог вселенной, повелитель громов и молний Сварог. В «солнечный пантеон» идолов входили Род, Дажьбог, Хорс, Ярила, Перун, Велес и др. Немаловажную роль в верованиях язычников играли русалки, рожаницы, ветры, которые «ведали» разными сферами человеческой жизни.

В отличие от античных богов греческого Олимпа, славянские кумиры не имели строгой иконографии. Их изображали по-разному, обычно в виде бронзовых, глиняных, каменных или деревянных истуканов. «Общались» с языческими божествами в капищах — специальных культовых сооружениях, где совершались жертвоприношения, в том числе человеческие.

С течением времени в языческой культуре сложилась система обрядов, подчиненных земледельческому календарю. Обряд был нормативным регламентированным действием, цель которого — призвать на помощь земледельцу всемогущих богов, умиловить злых духов, охранить свой род от стихийных бедствий. В русле обряда возникли самые ранние виды музыкального фольклора.

Христианство, зародившись в I в. н. э., бросило вызов древнейшим языческим представлениям всех народов, возстало против бессмыслицы жизни, возвестило Евангелием о высшем предназначении человека и ценности человеческой личности. «Освещение мира, победа над злом, над тьмой, над грехом»¹ открыли неисчерпаемые возможности для духовного совершенствования людей в их извечном стремлении подняться «в соседство Бога» (А. С. Пушкин).

¹ *Мень А.* Радостная весть. М., 1991. С. 22.

Откровения христианского вероучения дали мощный толчок развитию искусства европейских стран. Воплощая христианское мировоззрение, художественное творчество Средневековья невольно стремилось к всеохватности и в то же время к идеологической ясности. Для него характерна новая стройная художественная система, которую Древняя Русь начала осваивать с момента своего Крещения, сохраняя и развивая на протяжении семи столетий.

Быстрое распространение христианства на Руси стало возможным лишь благодаря внутренней потребности русского народа в высоких духовных идеалах. Как считает Г. К. Вагнер, в конце X в. состоялся «прорыв сознания» русских людей к новой вере, личностное ее восприятие, единение с ней¹. Крестившись по православному обряду, Древняя Русь оказалась включенной в новый контекст византийско-славянской культуры. Процесс освоения привнесенных форм и жанров не был послушно ученическим: в ходе их постепенной переработки родилась новая русская национальная профессиональная традиция, в которой православное мировосприятие слилось с высокой художественностью.

Музыка Древней Руси была тесно взаимосвязана с литературой, иконописью, зодчеством и входила в храмовый синтез искусств, где все «подчинено единой цели: верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы и потому все подчиненное друг другу не существует, или по крайней мере ложно существует, взятое порознь»². Компоненты храмового художественного ансамбля (слова молитвы, действия священнослужителей, хоровое пение, архитектурные формы, краски живописи и др.) были обусловлены едиными закономерностями, рожденными на основе понимания прекрасного в его божественной сути. Храмовое искусство было призвано открывать «невещественные» космологические образы, апеллирующие к «духовному зрению» верующих. Как указывал русский книжник XVI в. Максим Грек, «одно только истинное богатство есть духовное... Одна

¹ См.: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 23.

² Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Париж, 1985. Т. 1. С. 41.

только душевная красота есть истинная красота, насколько она украшена добродетелями, то есть правдою и целомудрием, разумом и мужеством, благостию и человеколюбием»¹.

Христианские эстетические ценности обусловили развитие особого *символического* языка искусства, воплотившего красоту и глубину духовных идеалов, обращенных к Вечности. Образный строй храмовых художественных произведений отличался устойчивой гармонией средств выразительности, которая достигалась ценой строгого следования *канону* — системе неизменных правил, признанных в качестве эталона.

Творчество средневекового мастера, будь то иконописец или гимнограф, было принципиально *внеличностным* и *анонимным*. Художники Древней Руси, не помышляя о самовыражении, полностью подчинили свою индивидуальность постижению общезначимой Истины, исходящей от Творца. Приглушенность авторства способствовала накоплению опыта, отразившего коллективное, *соборное начало* русской культуры — всеединство в Боге.

Общехудожественные закономерности (символичность, каноничность, внеличностность и соборность) нашли непосредственное воплощение в древнерусском богослужбном пении. Специфической чертой храмовых песнопений была зависимость музыки от текста. В союзе слова и звука приоритет принадлежит слову, музыка же должна донести его суть до верующих. Как писал христианский мыслитель IV в. Василий Кесарийский, «пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения»². Вероучители полагали, что слуга Христа должен петь так, чтобы не музыкальные звуки, а слова доставляли удовольствие. Приоритет слова привел к утверждению канонического принципа, существенного для православного храма: музыка должна быть вокальной. Поэтому в церкви звучало хоровое пение без инструментального сопровождения.

¹ Максим Грек. Сочинения. СПб., 1910. Т. 1. С. 103.

² Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1966. С. 104.

Известно, что иерусалимский ветхозаветный храм был наполнен инструментальной музыкой, о чем свидетельствуют слова 150-го псалма из Библии: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гуслях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуйя». В практике православной церкви этот текст был существенно переосмыслен, человеческий голос был признан единственным музыкальным инструментом. Вокальная музыка считалась более совершенным и более духовным искусством, способным передавать звуки и «гласа трубного», и органа, и кимвалов, и гуслей.

Сблизились ли с течением времени народное песнетворчество и храмовое искусство? Ответ на этот вопрос сложен и неоднозначен. Возникнув на почве взаимоисключающих религиозных воззрений, фольклор и гимнография развивались в русле самостоятельных традиций и жанровых систем, которые не пересекались. Вместе с тем очевидно, что самобытное народное мышление не могло не влиять на интонационный строй храмовых песнопений. Следы этого влияния исследователи видят в богослужебной музыке начиная с XVI в. В контексте единой древнерусской культуры храмовое пение и фольклор сближала вариантность сочинений, отсутствие авторства и коллективный характер творчества, что позволило известному ученому С. В. Смоленскому назвать храмовые песнопения одним из глубочайших явлений народного искусства.

ГЛАВА 1

НЕИССЯКАЕМЫЙ ИСТОЧНИК РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ (ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ ФОЛЬКЛОРА)

Народное музыкальное искусство зародилось задолго до возникновения профессиональной музыки православного храма. В общественной жизни Древней Руси фольклор играл гораздо большую роль, нежели в последующие времена. В отличие от средневековой Европы, Древняя Русь не имела светского профессионального искусства. В ее музыкальной культуре развивались только две основные сферы — храмовое пение и народное творчество устной традиции, включающее различные, в том числе и «полупрофессиональные» жанры (искусство сказителей, скоморохов и др.).

Ко времени становления русской православной гимнографии фольклор имел многовековую историю, сложившуюся систему жанров и средств музыкальной выразительности. Народная музыка прочно вошла в быт людей, отражая самые разнообразные грани социальной, семейной, личной жизни. Исследователи полагают, что в догосударственный период (то есть до того, как сложилась Киевская Русь) восточные славяне имели достаточно развитый календарный и семейно-бытовой обрядовый фольклор, героический эпос и инструментальную музыку.

С принятием христианства языческие верования постепенно теряют свое значение. Смысл магических действий, породивших тот или иной вид народной музыки, постепенно забывался. Однако чисто внешние формы древних

праздников оказались необычайно устойчивы, и обрядовый фольклор продолжал жить как бы вне связи с породившим его язычеством.

Христианская церковь (не только на Руси, но и в Европе) весьма негативно относилась к традиционным народным песням и пляскам, считая их проявлением греховности, дьявольского прельщения. Эта оценка зафиксирована во многих летописных источниках и в канонических церковных постановлениях. Известны, например, ответы киевского митрополита Иоанна II писателю XI в. Якову Черноризцу, где говорится по поводу священников: «Тем лицам иерейского сана, которые ходят на мирские пиры и пьют, святые отцы повелевают соблюдать благообразие и принимать предложенное с благословением; когда же войдут с игрой, плясками и музыкой, то надлежит, как повелевают отцы, встать [из-за стола], дабы не осквернить чувства тем, что могут увидеть и услышать, либо совсем отказаться от тех пиров или уходить в то время, когда будет большой соблазн»¹.

Православные иерархи, борясь с языческими заблуждениями, отвергали далеко не все дохристианские традиции. Многие византийские вероучители (например, св. Василий Великий) полагали, что древние религиозные идеи есть этапы великого восхождения человечества к постижению единого Бога. Поэтому русская церковь не отринула исконные народные праздники, приуроченные к циклам умирания и рождения природы, но лишь придала им новый духовный смысл. Образы богов, с которыми в языческих верованиях связывались силы природы, слились с представлениями о христианских святых (Перун-громовержец — Илья Пророк, Велес — святой Власий, покровитель домашних животных и др.). Многие старинные обычаи переосмыслились в новой системе христианского календаря (например, языческий праздник Ивана Купалы совпал с днем св. Иоанна Предтечи).

С точки зрения христианских идеалов не все виды народного творчества считались «бесовскими». Музыка

¹ Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. / Сост. текстов, переводы и общ. вступ. ст. А. И. Рогова. М., 1973. С. 47.

легендарного слагателя былин Баяна (Бояна) никогда не порицалась. Гусли, на которых играли сказители, а также трубы были символами воинских подвигов русского народа. В известном памятнике древнерусской литературы «Задонщине» сказано: «Звонит слава по всей земле Русской, трубы трубят на Коломне, бубны бьют в Серпугове, стоят стези [стяги] у Дона великого на брезу [берегу]».

Сведения о народных музыкальных инструментах можно почерпнуть из церковных азбуковников XVI–XVII вв., где они не только описываются, но отчасти систематизируются: «Гудение — игранье в гусли, или домру, или в лиры, или подобная сим», «Пискание — игранье в трубы и свирели», «Псалтырь — во евреех бе сосуд (древян) подобен воображаемому на стране сеи аки домра. На нем же десять струн; простерты свыше и нарицаху сосуд той псалтырем. Еже есть песнопевец (по еллински — псалтирь, а по русски “песнопевец”)... ко игре бо в него припеваху песни. Давид же царь и пророк состави последе книгу... и нарече имя ей псалтырь»¹. Интересно, что в древности «оргáном» называли нередко любой музыкальный инструмент. В одном из азбуковников есть следующее определение: «Органом писание наречет всяк состав гудебный. Яз суть трубы, виреть, рог, и тимпаны, и кимвалы»².

Негативную реакцию православной церкви вызывала совершенно определенная область фольклора, рожденная в недрах так называемой «смеховой», или «карнавальной», культуры Древней Руси. Шумные народные гульбища с элементами театрального действия и с непременным участием музыки, истоки которых следует искать в древних языческих обрядах, принципиально отличались от храмовых праздников. «Смеховая» культура всегда была «кривым зеркалом» действительности, абсурдной «дурацкой» жизнью, где все было наоборот, все менялось местами — добро и зло, низ и верх, реальность и фантазия. Для этих праздников характерно выворачивание наизнанку одежды,

¹ Цит. по: *Серегина Н. С.* Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 62.

² Там же.

использование для ряжения рогожи, мочала, соломы, бересты, лыка и другой карнавальной атрибутики¹.

Во всех старинных текстах, где речь идет о «бесовской» музыке, фигурируют скоморохи — самые активные представители «смехового» мира Древней Руси. Летописец Нестор в начале XII в. назвал скоморохов с их трубами, песнями и «русальными» играми пособниками дьявола. Позднее, в XIII в., другой летописец из Переславля Суздальского сравнивает скомороший наряд с коротким платьем и узкими штанами, которые носят «латины» (иностранцы «греховного» католического вероисповедания).

Скоморох — не только музыкант, он одновременно плясун, актер, акробат, средневековый «затейник», потешающий зрителей. В эпоху Древней Руси скоморохи, подобно западноевропейским шпильманам или жонглерам, объединялись в группы (доходившие до 50–60 человек) и бродили из города в город, участвуя в княжеских пирах, на свадьбах и других праздниках. Создание скоморошин было их профессией, поэтому скоморохов можно отнести к «полупрофессионалам» (письменности эта музыка не имела).

Само слово «скоморох» в исследованиях трактуется по-разному. По мнению дореволюционного русского историка музыки М. М. Иванова, этот термин связан с общеевропейским понятием, означающим масочное действо. Арабское слово «maskara» переводимое как «смех», «глумление», «насмешка», в русском языке было переименовано: «маскарас» — «скоморас», «скоморос» — «скоморох». Возможно также, что происхождение этого слова связано с русским понятием «морочить».

О времени возникновения скоморошества нет точных данных. Вероятно, самое древнее упоминание о русских «игрецах» имеется в «Повести временных лет» (XII в.). Позднее ни один труд по истории русской музыки не обошел «веселое» явление скоморошества, свидетельствующее о повсеместном распространении народного инструментального искусства².

¹ См. об этом подробнее: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 16.

² Первые достоверные факты по этой теме собраны в кн.: *А. С. Фаминцын.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

Сведений о том, какими инструментами пользовались скоморохи (и создатели былин, о которых речь пойдет ниже), сохранилось не так много. Чаще всего в летописях упоминаются «звончатые струны» гуслей. Современные исследователи не могут точно сказать, как выглядел этот инструмент. Скорее всего гусли — собирательное понятие для струнных инструментов треугольной, шлемовидной, крыловидной или овальной формы. При игре гусли подвешивали на шею или клали на колени. Исполнитель (сказитель или скоморох) щипком извлекал звук, достаточно сильный и приятный.

Широкое распространение в Древней Руси получил гудок — струнно-смычковый инструмент чуть больше скрипки. У гудка три струны, звук из которых извлекался коротким лукообразным смычком. Гудок держали на коленях в вертикальном положении, поэтому все три струны звучали одновременно. К XIX в. гудок совсем исчез из народного обихода, но отдельные его детали находили при археологических раскопках еще в середине XX в. (Новгородская экспедиция).

Из духовых инструментов были распространены разные трубы, дудки, жалейки, рожки, сопели. Их название весьма условно. Так, трубами могли называть и металлические инструменты и туры рога, употребление которых уходит в седую древность. Среди ударных инструментов бытовали колотушки, ложки, бубны. В раскопках встречаются погремушки, трещотки, колокольчики.

«Плотскость», «материальность», разнузданность массовых забав, по мнению мыслителей Древней Руси, отвращали народ от веры. Во время этих гульбищ «...глумясь играют в гусли и домры, в смыки, проводят время в песнях бесовских, любя всякое плотское мудрствование и наслаждение более духовного...»¹.

В эпоху позднего Средневековья буйные светские гульбища с участием скоморохов также встречают резкое осуждение. Так, один из самых известных и образованных людей Руси XVI в. Максим Грек писал в своем

¹ Цит. по: *Жмакин В.* Митрополит Даниил. СПб., 1912. С. 557.

«Слове против скоморохов»: «...Отвергнув спасительный апостольский завет, окаянные скоморохи из-за большой небрежности и лености духовных пастырей, были научены самыми богоборными бесами сатанинскому замыслу, по которому человекоубийцы бесы добывают им в изобилии яства и одежду, а веселящиеся по поводу бесовских игрищ приготавливают погибель души и вечную муку. Ибо они, окаянные, найдя медведя, дикого зверя при звуках сурны, и трубы, и тимпана и при хлопанье в ладоши, обходят разные земли и села, играя у дверей безумных любителей игрищ...»¹. В 1551 г. на Стоглавом соборе царь Иван Грозный выступил против «органиков и глумотворцев» и непотребных народных празднеств. В результате Собор в специальной главе своих постановлений «Об игрищах елинского беснования» велел православным христианам на игрища более не сходитьсь.

В XVII в. царь Алексей Михайлович окончательно изгнал «игрецов» из столицы, их инструменты утопили в Москве-реке. Скоморошины же продолжали жить в народном музыкальном быту и дошли до нас в малоизмененном виде:

Ерема пошел в город,
Фома-то на базар.
Ерема купил лошадь,
Фома-то соловка.
Ерема купил соху,
Фома-то борону.
Ерема запрягать,
Фома песню затыгать,
Еремина не тянет,
Фомина-то не везет...².

Самую обширную область народного музыкального творчества Древней Руси составляет обрядовый фольклор, свидетельствующий о высокой художественной одаренности русского народа. Обряд был нормативным, строго регламентированным религиозным действием, подчинялся сложившемуся в течение столетий канону. Он родился в недрах

¹ Цит. по: Музыкальная эстетика России XI–XVII вв. М., 1973. С. 52.

² Цит. по: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Л., 1928. Т. 1. Вып. 2. С. 167.

языческой картины мира, обожествления природных стихий. Наиболее древними считаются календарно-обрядовые песни. Их содержание связано с представлениями о круговороте природы, с земледельческим календарем. Эти песни отражают различные этапы жизни крестьян-земледельцев. Они входили в зимние, весенние, летние обряды, которые соответствуют поворотным моментам в смене времен года. Совершая обряд, люди верили, что их заклинания услышат могучие боги, силы Солнца, Воды, Матери-Земли и пошлют хороший урожай, приплод скота, безбедную жизнь.

Слившись с датами христианского календаря, цикл зимних праздников начинался на Святки (25 декабря — 6 января)¹. Самый короткий день года — 25 декабря считался «поворотом солнца на лето». После принятия православия в этот день зимнего солнцестояния стало отмечаться великое событие новой эры — Рождество Христово.

Накануне Рождества, в Сочельник, было принято ритуальное застолье, когда на ужин подавалось двенадцать блюд (по числу месяцев года и учеников Христа — апостолов). Святки продолжались вплоть до праздника Крещения Господня (Богоявления). Это было время веселых народных гуляний. Устраивались веселые посиделки, колядование, гадание — и все это под пение песен.

Любимый среди сельской молодежи обряд колядования возник в языческой древности в связи с чествованием бога Коляды. Кто такой Коляда со временем забыли, обряд же сохранился, как сохранились и песни-колядки:

Коляда-маледа!
Пошто пришла
Накануне Рождества?
Косы просить...

Смысл колядок — в пожелании хозяину дома и его семье всяческого благополучия и здоровья, за что колядующих награждали подарками. В разных областях Руси эти песни назывались «авсеньками», «таусеньками», «щедровками», «виноградьями», в их припевках были традиционные слова «авсень», «таусень», «виноградье», «щедрый вечер»:

¹ В данном учебнике все даты приводятся по старому стилю.

Таусень, месяц, месяц над рекой,
Таусень, над Ивановой женой,
Таусень, Иван хвалится,
Таусень, расхвывается.

Один из самых древних жанров — хороводные песни. Водили хороводы на протяжении почти всего года — на Святки, на Масленицу, после Пасхи. Распространенными были хороводы-игры и хороводы-шествия. Первоначально хороводные песни входили в земледельческие обряды, но с течением столетий они стали самостоятельными, хотя образы труда землепашца сохранились во многих из них:

А мы просто сеяли, сеяли!
Ой, Дид Ладо, сеяли, сеяли!
А мы просто вытопчем, вытопчем!
Ой, Дид Ладо, вытопчем, вытопчем.

Сохранившиеся до наших дней плясовые песни сопровождали мужские и женские пляски. Мужские олицетворяли силу и сноровку, женские — нежность, пластичность, статность. Много веков сохраняют свою популярность плясовые напевы «Ах вы, сени мои, сени», «Камаринская», «Барыня», «У меня ль во садочке» и др.

В канун Рождества и Крещения хороводы и пляски сменялись пением подблюдных песен — наступало таинственное время святочных гаданий. Одной из наиболее старых подблюдных песен является «Хлебная Слава», не раз привлекавшая внимание русских композиторов:

А мы эту песню хлебу поем, Слава!
Хлебу поем да хлебу честь воздаем, Слава!

С незапамятных времен возник на Руси веселый обряд Масленицы — проводов зимы. В христианском календаре Масленица совпадает с последней неделей перед Великим Постом, ее называют «мясопустной», так как в это время происходит так называемое заговенье на мясо перед постными днями. Каждый из семи дней Масленицы имел свое название и ритуальное значение: «встреча Масленицы», «заигрыши», «лакомства», «разгул, широкая Масленица», «тещины блины», «золовкины блины», «проводы

Масленицы». В день проводов соломенное чучело Масленицы вывозили за окраину села и сжигали под радостное пение. Этот древнерусский обряд воспроизведен в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

Весну-красну завлекали песнями-веснянками. Весенние праздники начинались со дня весеннего равноденствия — 22 марта. В них переплелись древние и христианские образы. Наиболее развитыми были обряды Семика (седьмой четверг после первого весеннего полнолуния или после Пасхи) и Троицы (раньше праздник солнечного божества Ярилы). В дохристианские времена семицкую неделю считали «русальной», а семицкие песни исполнялись под украшенными березками:

А и густо, густо
На березу листьё,
Ой ли, ой люли,
На березе листьё.

Позднее березками стали украшать храмы в праздник Святой Троицы.

А летний период года главные обряды совершались в день Ивана Купалы (позднее Иоанна Крестителя), который праздновался в день летнего солнцестояния — 24 июня. Люди верили, что на Иванов день буйствует на Земле нечистая сила, поэтому купальские песни таинственно-мистичны и отличаются от других обрядовых песен строгостью, торжественностью и некоторой мрачностью.

В период летних земледельческих работ бытовали жнивные и сенокосные песни. В них прославлялась благодатная мать-земля и отражался нелегкий труд крестьянина.

Каждый вид календарно-обрядовых песен отличается характерными чертами музыкальной выразительности. К сожалению, музыкальные тексты дошли до нас в записях XVIII в., и судить о календарно-обрядовом фольклоре можно лишь гипотетически, на основе научно-теоретических анализов.

Современной фольклористикой установлено, что напевы календарных песен, благодаря устойчивым мелодическим формулам, сохранились в относительной первозданности (что вызвано особой приверженностью к обрядовой

традиции). Общей чертой этих песен является формульность мелодической структуры: в основе мелодии лежит краткая попевка яркого, призывного характера, которая многократно повторяется, оставаясь неизменной или с вариантными изменениями. Ритм календарных песен разнообразен и тесно связан с текстом. Мелодия обычно избегает полутонов и не содержит широких интервалов, укладываясь в кварту или квинту. Некоторые исследователи считают, что за определенными видами календарных песен закреплялся характерный набор мелодических формул (например, в веснянках попевка *ля — до — ре*, в троицких и купальских «летний звукоряд» *соль — до — ре — ми*).

Все перечисленные виды календарно-обрядовых песен содержат много архаичных элементов, связанных с истокнами национальной музыкальной речи.

Обширную область обрядового фольклора составляют семейно-бытовые песни. Наиболее развитым был обряд русской свадьбы. Свадьбу играли в определенное время года — перед Рождеством, на Масленицу, на Красную горку (через неделю после Пасхи). Начинался обряд сватовством в доме невесты. Здесь главную роль играли сваты, расхваливающие в шутливой форме достоинства жениха. После смотрины и сговора был девичник — самая лирическая часть свадебного обряда, когда звучали шутливые корильные песни (подруги укоряли невесту, что их покидает) и неспешные величальные:

У нас Анна хороша!
А ну в кого она хороша?
А ну в кого она пригожа?
А в батюшку хороша,
А в матушку пригожа!

В день свадьбы жених «выкупал» невесту и молодые ехали в церковь венчаться. Затем следовал многодневный свадебный пир, наполненный песнями, танцами, хороводами, играми.

Особую выразительность имеют свадебные плачи-причитания. Причитала обычно невеста, прощаясь с беззаботной юностью и отцом-матерью:

Родимая моя матушка!
Благослови меня на путь,
на дороженьку
И долюшкой, и счастьцем,
Еще добрым здоровьцем.

Плачи-причитания были не только свадебными, но и похоронными, позднее рекрутскими. Называли их тоже по-разному: «причет», «плач», «воплъ», «голошение». Наиболее древними считаются плачи по умершим. В похоронной обрядности дохристианской поры отразились взгляды на смерть как на продолжение земной жизни, только в ином мире. Поэтому умершего старались обеспечить всем необходимым (например, воинов хоронили с оружием). Люди верили, что, оплакивая своих близких, они отодвигают момент собственной кончины:

Сударыня ж моя матушка!
Да что ты скоро сдумала, сгадала?
На кого ж ты нас, грешных,
горьких, спокинула?

Плачи-причитания отличаются насыщенной экстатической чувств. Мелодии этих песен имеют характер распевного речитатива. В основе наиболее древних видов плачей обычно лежит краткая попевка, которая повторяется и варьируется на протяжении всего «голошения». Сначала быстрым говором произносится основная часть текста почти на одной звуковой высоте, в конце фразы следует горестное падение мелодии вниз на терцию или кварту. Создается впечатление тоскливой и взволнованной речи, перемежающейся с рыданиями. Плачи являются самой ранней формой сольной женской лирики.

Летописи хранят сведения о своеобразных мужских воинских плачах. Они звучали либо в хоровом, либо в сольном исполнении. В текстах подчеркивались государственные и ратные заслуги умершего.

Плачи-причитания бытовали и как самостоятельный внеобрядовый вид фольклора. Об этом свидетельствует такой совершенный в поэтическом отношении памятник, как плач Ярославны из «Слова о полку Игореве» (XII в.):

Ярославна рано плачет в Путивле
на забрале, приговаривая:
«Светлое и трижды светлое солнце!
Для всех ты тепло и прекрасно.
Зачем, господин, простерло ты горячие свои лучи
На воинов моего милого?
В поле безводном жажду им луки согнуло?
Горем им колчаны заткнуло?»

(Перевод Д. С. Лихачева)

«Слово о полку Игореве» является бесценным источником сведений о древнерусской музыке. Некоторые исследователи подчеркивают его музыкально-поэтическую природу, аналогичную крупной вокальной форме¹. Сегодня реконструировать «музыкальный ряд» этого сочинения и решить вопрос о том, пелось или не пелось «Слово», не представляется возможным. Однако очевидно, что неизвестный сказитель воспроизвел в «Слове» многие музыкально-поэтические фольклорные жанры, в том числе разнообразные плачи и песенные славы.

Среди вдохновенных образов «Слова» выделяются строки, посвященные легендарному певцу Баяну (Бояну):

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,
растекался мыслию по древу,
Носился серым волком по земле,
Сизым орлом в подоблачьи.

(Перевод В. И. Стеллецкого)

Автор «Слова» называет себя внуком Баяновым, так как Баян — реальное историческое лицо, великий древнерусский сказитель, родоначальник русского героического эпоса и жанра былины.

Былина (или старина) — особый профессиональный жанр фольклора, поскольку создавалась она сказителями и была продуктом индивидуального творчества. Былина повествовала о том, что было: о важнейших событиях государственной жизни, о героических подвигах воинов. Историческая действительность в былинах всегда перемежалась с образами фантастики (Змей-Горыныч, Соловей-разбойник и др.).

¹ Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977. С. 22.

Большинство героев былины жили в крупных городах — Киеве, Новгороде, Владимире, и жизнь этих городов накладывает отпечаток на содержание сказаний. Так, киевские богатыри Илья Муромец, Алеша Попович и Добрыня Никитич прославлены прежде всего как великие воины, новгородский гусляр Садко как «торговый гость».

Былина — синтетический литературно-музыкальный жанр, в котором главную роль играет текст. В основу мелодии обычно брался многократно повторяющийся напев. В ходе развития он мог видоизменяться и мелодически, и ритмически, однако контуры мелодии и характер движения сохранялись. Композиция былины многослойна; начинались они, как правило, с запева-«зачина», не имеющего непосредственного отношения к повествованию, а лишь настраивающего слушателя на поэтический лад. Одна из былин о Садко открывается словами:

Высота ль, высота
Поднебесная,
Глубота, глубота,
Окиян-море.
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Многие былины описывают замечательное музыкальное мастерство сказителей, гусельную игру русских богатырей. Таков былинный сказ о Добрыне Никитиче:

...Стал Добрыня в чисто поле поезживать,
На по честен пир к Владимиру похаживать,
На пиру да во гусельшки поигрывать...
Заиграл Добрыня по веселому,
Игрище завел от Ерусалима,
Игрище другое от Царя-града,
Третье от стольна града Киева —
Во пиру привел всех на весельице.

С течением столетий музыкальный эпос начинает пополняться новыми темами и образами. Рождаются былины, рассказывающие о борьбе против ордынцев, о путешествиях в дальние страны, о возникновении казачества, народных восстаниях.

Позднее, в середине XVI в., в эпическом фольклоре выделился новый жанр — историческая песня. В отличие от былины, в исторической песне не было вымысла, фантастики. В ней речь шла о конкретных и реальных событиях (взятие Казани Иваном Грозным, покорение Сибири Ермаком и др.). Большой цикл исторических песен посвящен крестьянской войне под предводительством Степана Разина. Мелодии исторических песен близки былинным напевам, а более поздние из них испытали влияние протяжных песен.

Бесценным сокровищем народной культуры Древней Руси является лирическая, или протяжная, песня. Ее происхождение большинство исследователей относят к XV или XVI в., однако истоки народной музыкальной лирики кроются в более раннем обрядовом фольклоре. В отличие от календарных или семейно-бытовых жанров, протяжная песня была свободна от любой регламентации. В ней сформировался новый, особый музыкальный мир, передающий глубину чувств и мыслей русского человека, необъятность просторов Руси, красоту окружающей природы. Первоначально протяжные песни исполнялись исключительно женщинами, а их тематика определялась проблемами любви, брака, измены возлюбленного, тяжелой женской доли. Со временем жанр обогатился «мужскими» темами, связанными с судьбами ямщиков, бурлаков, солдат, разбойников и др.

Лирический фольклор отличался удивительным мелодическим богатством, широкой кантиленой (не случайно в народе эти песни назывались «долгими»). Своеобразие жанра определяется соотношением слова и звука. Текст в протяжной песне не играет ведущей роли. Он является лишь первоначальной основой для дальнейшего свободного мелодического движения. Слова в песнях делятся на слоги, растянутые во времени и повторяющиеся по несколько раз:

Лучина моя, лучинушка
Бере... березовая.
Что же ты, моя лучинушка,
Не вспыхиваешь?

В протяжных песнях складывается народное многоголосие разного типа. Достаточно часто встречаются напевы

гетерофонного склада, когда голоса не делятся на ведущую и подчиненную мелодию и каждый исполнитель ведет свою партию очень близко к другим голосам. Для более сложных песен характерна подголосочная полифония: один из голосов является главным, остальные подголосками. Характерной манерой исполнения была втора, то есть пение, когда ведущий голос поддерживался движением других мелодических линий, которые ему вторили.

Лирическая песня отличалась импровизационностью. Сложное плетение мелодий никогда не повторялось, каждый приносил в исполнение собственную индивидуальность.

Народная память хранила на протяжении столетий многие прекрасные древние песни. В XVIII в., в период становления профессиональных светских жанров (опера, инструментальная музыка) народное искусство впервые становится предметом изучения и творческого претворения. Просветительское отношение к фольклору ярко выразил замечательный писатель-гуманист А. Н. Радищев в проникновенных строках своего «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее... В них найдешь образование души нашего народа». В XIX в. оценка фольклора как «образования души» русского народа стала основой эстетики композиторской школы от Глинки до Римского-Корсакова, а сама народная песня — одним из источников формирования национального музыкального мышления.

ГЛАВА 2

ПРАВОСЛАВНЫЕ ОСНОВЫ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Возникновение древнерусской профессиональной музыки тесно связано с событием, определившим всю дальнейшую судьбу русского народа, — с принятием православия в 988 г. Христианство пришло на Русь из Византии¹, где к концу X в. полностью сложились храмовые виды искусства, в том числе богослужebное пение.

Основной вид церковной профессиональной музыки, которая развивалась на Руси в период Средневековья (с XI по XVII в.), назывался знаменное пение (или знаменный распев). Для его записи употреблялись не ноты, а специальные знаки — «знамена» (от славянского «знак»), или иначе «крюки» (крюк — тот же знак). Богослужebное пение являлось формой соборной молитвы возвышенно-просветленного характера.

Знаменные распевы были принципиально *одноголосными*. Они исполнялись мужским хором, двумя хорами (антифонное пение) или, гораздо реже, соло без сопровождения инструментов. Культивирование монодии в течение семи веков способствовало развитию мелодического начала — основы русской национальной музыкальной культуры.

Понятие «музыкальное искусство» в древнерусском лексиконе отсутствовало, хотя само слово «музикия» довольно часто встречается в старинных трактатах. Под «музикией» понималось «гудение в гусли, в домры, в лыри и в цинбалы

¹ Византия — восточная часть Римской империи; богослужebный язык — греческий.

и впрочая струны имущая»¹, то есть инструментальное творчество разных видов. Это и скоморошья «бесовщина», и инструментарий народного быта, и органная музыка «латинян», тоже считавшаяся греховной. Им противопоставлялось знаменное пение — «сладкогласное», «доброголасное» «украшение и слава соборныя церкви», исходящее от Бога.

В противопоставлении одноголосия другим видам музыки (многоголосию, инструментализму) был заложен прежде всего духовный смысл. Считалось, что именно одноголосное интонирование текста рождает ощущение бестелесности, ангелоподобности. В то же время любое многоголосие вызывает пространственные представления, связанные с плотскостью, материальностью, которые подавляют духовную сущность храмовой службы.

Знаменный распев нельзя считать произведением музыкального искусства в современном значении. Во-первых, у знаменных песнопений не было конкретного автора. Их создавал распевщик², который считался интерпретатором, а не творцом новых гимнов. Во-вторых, песнопение было, как правило, результатом коллективного творчества: на протяжении столетий распевщики переписывали старые музыкальные записи, внося в них при необходимости изменения, дополнения, поправки.

Для человека Древней Руси церковно-певческое искусство воплощало идеал красоты — духовной и эстетической. Храмовые знаменные распевы дарили людям ощущение благодати, очищения, утешения, воспитывали «умиление сердечное», любовь к Богу и ближним. Не случайно древнерусское пение называют «богословием в звуках». Вне песнопений невозможно представить храмовое действо: они составляют важнейшую часть Литургии, Всенощного бдения, других церковных служб.

Средства музыкальной выразительности, которыми пользовались древнерусские распевщики, подчинялись строгим каноническим установкам, передающимся из поколения в поколение. Основой канона была сложная

¹ Определение из анонимного «Алфавита» XVII в.

² Слова «композитор» в Древней Руси не было.

религиозно-философская трактовка музыки. Истоки знаменного пения следует искать в той целостной картине мироздания, что родилась в недрах христианства и получила глубокое воплощение в православном искусстве средневековой Византии.

Культура Византии оказала огромное влияние на становление древнерусского певческого искусства. Это был живой источник, из которого был почерпнут культ богоданного пения — красоты, дарованной свыше. Одно из греческих средневековых преданий повествовало о том, как праведник Роман Сладкопевец (Мелод) получил откровение во сне от Пресвятой Богородицы и, восстав ото сна, стал слагать непревзойденные по совершенству православные гимны. Идея «богодухновенности» храмовой музыки получила отражение в трудах многих православных мыслителей. Так, Григорий Нисский писал: «Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа. Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... Безыскусственный напев сплетается с божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был»¹.

В недрах византийской культуры родилось учение об *ангелоподобном пении*, согласно которому земные гимны есть отзвуки небесной музыки ангелов, а удел песнетворцев — угадывать божественные мелодии, подражать небесным образцам.

Церковное пение Византии было продуктом творчества многих народов Средиземноморья. Мелодии византийского храма представляли собой сплав интонаций иудейского, сирийского, греческого, коптского происхождения. Ко времени Крещения Руси в православном пении уже родилось славянское начало, связанное с распространением христианства в Болгарии и у других славянских народов.

Богослужебно-певческая система и важнейшие виды православной музыки сложились в Византии в период

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 107.

с середины V по IX в. Их создателей принято называть гимнографами, так как вместе с поэтическим текстом они сочиняли и напев. Основными музыкально-поэтическими формами византийского пения являлись тропарь, кондак (контакцион) и канон. Тропарями в V в. назывались краткие молитвенные песнопения, которые пелись после каждого стиха при чтении псалма. Позднее, в VI в., возник кондак — многострофное произведение нравоучительно-го характера, которое строилось по единому образцу — ирмосу. Создателем этого жанра считается основоположник византийской гимнографии св. Роман Сладкопевец. В конце VII в. в творчестве св. Андрея Критского возник канон, который состоял из девяти библейских песней (од), каждая из которых включала несколько тропарей. Первый тропарь назывался ирмосом, последующие тропари сохраняли его структуру. Музыка канона отличалась гимническим хвалебным характером. Она достигла наивысшего расцвета в творчестве великого гимнографа VIII в. св. Иоанна Дамаскина.

Жанры византийской гимнографии, сохраняя свое значение на протяжении столетий, постепенно дополнялись некоторыми разновидностями. С XI в. большое распространение получила стихира — хвалебное песнопение в честь праздника, исполнявшееся в ходе богослужения. В зависимости от содержания стихиры подразделялись на догматики, богородичны и др.

Все песнопения были объединены в специальные сборники в соответствии с жанром. Содержание сборников определялось уставом Церкви. Ко времени Крещения Руси в Византии существовало около десяти певческих сборников различного предназначения.

Музыка византийских гимнов отличалась сосредоточенной суровостью, духовной глубиной и мелодическим богатством. В песнопениях встречались ходы на широкие интервалы, сложная ритмика. Развитая византийская гимнография была воспринята на Руси как бесценный дар, ниспосланный свыше, который следовало хранить и оберегать от всяких новшеств. Поэтому весь круг канонических песнопений и теоретические основы храмовой музыки

первоначально были заимствованы без каких-либо изменений.

Рождению древнерусской гимнографии способствовало посредничество славянских культур, прежде всего болгарской и сербской.

От Болгарии Русь восприняла алфавит — кириллицу, создание которой принадлежит братьям-монахам Кириллу и Мефодию. Эти ученые-подвижники проделали огромную работу по переводу греческих книг на славянский язык. Благодаря кириллице в киевских храмах зазвучали молитвы на церковнославянском языке, который стал богослужебной основой знаменных песнопений.

Знакомство с христианскими музыкальными традициями началось на Руси еще до принятия православия. Из летописи известно, что договор князя Игоря с Византией, заключенный в 945 г., часть русских послов скрепила клятвой языческому богу Перуну, другая же часть поклялась целованием креста в храме пророка Ильи в Киеве. Летописец называет эту церковь соборной и пишет, что «Христианскую Русь водима в церковь святого Илии яже есть над рущем...»¹. Раз был православный храм, то в нем обязательно звучали песнопения. Следовательно, певческое искусство было завезено на Русь не после официального ее Крещения, а несколько ранее. Правда, достоверных данных о церковной музыке X и XI вв. не сохранилось. Книги, в которых письменно зафиксировано знаменное пение, принадлежат XII в. В самых ранних летописных свидетельствах о периоде Крещения Руси упоминаются церковные певцы. В частности, говорится, что византийский император прислал великому князю Владимиру «многие иереи, диаконы и domestici»².

Деятельность греческих учителей способствовала появлению собственных мастеров певческого искусства. В Лаврентьевской летописи упоминается целый двор доместиков, который возник рядом с Десятинною церковью в Киеве уже в конце XI в. Сохранились имена некоторых наиболее

¹ Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914. С. 310.

² Доместик (*греч.*) — руководитель церковного хора.

известных певчих XI и XII вв. Среди них Стефан (игумен Киево-Печерской Лавры), Кирик (иеродиакон Антониевского монастыря в Новгороде), Лука (владимирский доместик).

Процесс адаптации византийской гимнографии на русской почве был достаточно постепенным. На раннем этапе развития в церковно-певческом искусстве Древней Руси получили распространение несколько песенных сборников — Ирмологий (собрание ирмосов канонов), Стихирарь (сборник стихир) и Минея служебная (месячные службы). Гораздо позднее, в XI–XVII вв., были освоены Обиход (песнопения литургии и всенощного бдения), Октоих (праздничные и воскресные песнопения в порядке нумерации) и распета Псалтырь.

Некоторые сложные жанры византийского певческого искусства не вошли в практику древнерусской храмовой службы (например, кондак¹ как многострофная поэма). Несколько иной облик приобрел канон, в котором пелся только ирмос, остальные же песни стали читаться (исключение составляет Пасхальный канон).

При соблюдении принципа совпадения слова и звука неизбежно изменялись и сами византийские песнопения, поскольку переводной текст (с греческого на церковнославянский) требовал поправок в мелодическом движении. В результате необходимой работы по сближению музыки и поэзии характер древнерусских песнопений становился более плавным, упрощалась ритмика. Подобные «отступления от правил» исследователи находят в самых ранних музыкальных распевах. Со временем количество текстов существенно увеличилось. Канонические гимны, переведенные с греческого языка, дополнились новыми песнопениями, прославляющими канонизированных русских святых (братьев Бориса и Глеба, Александра Невского и др.). Такое проявление самостоятельности открывало путь к дальнейшему развитию воспринятой высокой традиции.

¹ Кондаком стали считать краткое молитвенное песнопение, посвященное празднику или святому.

Характерной чертой древнерусской музыки на протяжении всей ее истории является сочетание привнесенных канонических установок с творческим их претворением. В числе сохраненных нормативов — порядок чередования песнопений в течение годовых церковных служб. Он определялся системой осмогласия (восьмигласия), которая окончательно сформировалась в творчестве византийского богослова и гимнографа VIII в. св. Иоанна Дамаскина. Система возникла на основе христианского календаря, стержнем которого являются двенадцатые праздники (их общее число — двенадцать). По каноническим правилам песнопения (псалмы, тропари, кондаки и др.) были просто строго привязаны к службам, которые в свою очередь подчинялись установленному кругу годовых церковных праздников¹.

От переходящей даты Пасхи начинался отсчет недель, регламентирующих чередование песнопений. Основой отсчета было число восемь.

Восемь недель певческого года составляли столп. Каждой неделе столпа были предписаны свои песнопения, относящиеся к порядковому гласу. Глас представлял собой совокупность мелодических формул-попевок, которые являлись «строительными единицами» распева. По истечении восьми недель, то есть одного столпа, начинался новый цикл — следующий столп. Песнопения же повторялись, сохраняя порядок гласов. Таким образом, восьми неделям соответствовали восемь гласов и восемь основных вариантов песнопений (отсюда разнообразные названия распевов: осмогласное пение, погласица, столповое пение и др.). *Попевочно-вариантное строение песнопений* сохранялось на протяжении всего периода развития древнерусского искусства. Этот принцип следует считать одним из наиболее глубоких выражений русского национально-

¹ Как известно, двенадцатые праздники подразделяются на «переходящие» (пасхальный цикл) и «непереходящие» (отмеченные в строго определенный день года). Главный праздник Пасха, по установившейся традиции, исчисляется по лунному календарю, каждый месяц которого составляет 28 дней. Поэтому Пасха и непосредственно связанные с ней праздники (Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне и День Святой Троицы) отмечаются ежегодно в разные дни.

го музыкального мышления, связанного с православным взглядом на устройство мира.

Для записи храмовых песнопений в певческих рукописях применялась особая знаменная письменность. Ее принципы были позаимствованы из Византии, где к IX в. сложилась палеовизантийская (или ранневизантийская) нотация. Это был вид безлинейного невменного письма, традиционный для европейского Средневековья. Его основу составляла христианская символика. Например, знак «крыж» (крест) ставился в конце песнопения или на грани формы, знак «чашка» символизировал внешний облик священной чаши, используемой в литургической службе.

Знаменная (или крюковая) древнерусская нотация не могла точно фиксировать высоту звуков, она лишь указывала направление движения одноголосной мелодии и служила средством напоминания о песнопениях, которые хранились в памяти певчих¹.

Певческие знаки были различного происхождения. Часть из них сохранила греческое название и значение (параклит, кулизма и др.). Однако более широкое распространение получили емкие русские обозначения, данные знакам по их внешнему виду: палка, стрела простая, стрела громная, два вчелну, голубчик борзый, паук и др. Эти названия были своего рода профессиональной лексикой, облегчающей запоминание песнопений. Однако удержать в памяти разросшиеся со временем попевки было необычайно сложно. Поэтому в XV в. в помощь распевщикам начинают создаваться музыкальные азбуки — специальные пособия, отражающие годовой круг церковных песнопений. Певческая азбука обычно занимала несколько страничек рукописной книги. В них был дан перечень знаков и их начертание. Со второй половины XVI в. азбуки становятся более подробными. В них появляется раздел пояснений «Как поется». Характерна, например, следующая инструкция: «Крюк большой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало просто выше возгласить. Стрелу

¹ Расшифровка знаменной письменности вплоть до середины XVII в. относится к нерешенным вопросам современной науки. Ее изучением занимается музыкальная палеография.

светлую — подержав, подернути вверх дважды. Громосветлую — из низу подернути кверху. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую из низка взять». Для лучшего запоминания попевок среди певчих была распространена традиция сочинять «памятогласия»¹.

При создании песнопений распевщики чаще всего ориентировались на архетип — канонический образец. Моделями церковных распевов были подобны² (отсюда выражение «пение на подобен»). Каждый жанр церковной музыки имел свой набор подобинов. При необходимости распевщик накладывал каноническую музыкальную формулу подобна на новый текст, изменяя детали там, где этого требовало слово, что способствовало развитию мелодической выразительности гимнов при сохранении традиционной системы жанров.

История становления древнерусского знаменного пения и ход его дальнейшего развития были предметом дискуссий с давних времен. Самое раннее свидетельство о зарождении знаменного пения содержится в «Степенной книге» XVI в., где сказано: «Благодаря вере христоролюбивого Ярослава к нему из Царьграда³, подвигнутые на это Богом, пришли три певца со своими семьями. И от них началось на русской земле пение, подобное ангельскому: замечательное восьмигласие и особенно трисоставное сладостное пение и самое прекрасное демественное пение в похвалу и славу Богу, и пречистой его Матери, и всем святым, для церковного сладостного утешения душ»⁴.

Эту точку зрения эмоционально отвергает анонимный автор трактата XVII в., который пишет: «...пение во всех греческих странах, и в Палестине, и во всех больших монастырях отличается от нашего, и оно подобно музыкальному; мы, грешные, об этом спрашивали у многих греков и слышали, как они поют. Да и откуда этим трем певцам взять такое восьмигласное знаменное пение и мелодию в соответствии со

¹ Например, такая подсказка для семинаристов: «У нас в Москве, на Варварской горе, услыши ны, Господи».

² От *греч.* сходный, подобный.

³ Древнерусское название Константинополя.

⁴ Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. С. 40.

знаменным пением подобно философской премудрости? Мы же, грешные, думаем, что это наше восьмигласное знаменное и троестрочное пение изобретено некими премудрыми русскими ораторами или, лучше сказать, по вдохновению святого и животворящего Духа, наставившего это дело. <...> А теперь скажем, откуда и от кого произошла наша русская погласица и кто ее из греческой погласицы перевел на нашу русскую. В Греции и в других правоверных государствах существует своя погласица и свои фразы и глаголы, и об этом нигде не сказано и не написано ни в каких старых историях, но написано только о том, что из Киева все благочестие и православная вера перешла в Великий Новгород, а затем из Великого Новгорода благочестие перешло сюда в Москву и во всю Русскую землю, и потом благочестивая вера стала распространяться через Божии церкви, и святые книги, и божественное пение. И как только начали учиться друг у друга, тогда начало распространяться и пение»¹.

При очевидной спорности этого высказывания древнерусский автор верно изложил историю распространения знаменных распевов: от Киевской к Новгородской и Московской Руси.

Современные исследователи, признавая незыблемость духовных и эстетических устоев древнерусского церковного искусства, выделяют в его эволюции несколько периодов. *Первый период* (начальный) охватывает XI — середину XV в. В течение этого времени древнерусская музыка осваивала и интерпретировала византийскую школу, существенно ее не меняя. *Второй период* (эпоха расцвета) длился с середины XV до начала XVII в. Этот этап ознаменован рождением в древнерусском певческом искусстве ярко выраженного творческого национального начала. *Третий период* (завершающий) приходится на XVII в., когда великая традиция древнерусского одноголосного пения ушла в прошлое, сменившись партéсным многоголосием.

Начальный период развития древнерусского певческого искусства определялся историей Киевской и Новгородской Руси.

¹ Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. С. 43.

Высокоразвитая художественная культура Киевской Руси была наиболее близка византийским истокам. В XI–XII вв. на киевской земле расцветает величественное зодчество, станковая и монументальная иконопись, религиозная поэзия и летописная литература разных жанров. В синтезе храмовых искусств почетное место заняла музыкальная гимнография, представленная знаменным и кондакарным пением¹. Знаменные песнопения заложили основу для дальнейшего становления древнерусского музыкального профессионализма, кондакарное пение постепенно вышло из церковного обихода.

После распада Киевской Руси², в эпоху феодальной раздробленности и монголо-татарского нашествия, центром богослужебного пения становится Новгород. Новгородская храмовая культура явилась преемницей великих традиций Киева, освоив византийский художественный канон. Процветающий «вольный» город, расположенный на перекрестке торговых дорог и не познавший тяжести ордынского ига, способствовал развитию самобытного искусства, в котором все менее был слышен «голос Византии». Преодолевая зависимость от византийских образцов, новгородская художественная школа (прежде всего зодчество и иконопись) научилась глубоко воплощать духовные идеалы русского человека. Ярким явлением церковной и городской жизни новгородцев становятся колокольные звоны, дополнившие храмовый синтез искусств характерным инструментальным тембром³. В недрах самобытной новгородской культуры зреют зерна новой национальной музыкальной интонационности, подготовившие расцвет церковно-певческого искусства во второй половине XV в.

¹ Кондакарное пение было очень сложным, оно отличалось обилием внутрислоговых распевов и развитой мелизматикой.

² Киев был разрушен монголо-татарскими захватчиками в 1240 г.

³ Первое упоминание о колоколах в Новгородской летописи относится ко второй половине XI в. В конце XIV в. появляются новгородские звонницы.

ГЛАВА 3

РАСЦВЕТ ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМОВОГО ПЕНИЯ

В эпоху расцвета храмового песнетворчества (вторая половина XV — начало XVII в.) предшествовал период становления новой русской государственности, объединения удельных княжеств вокруг Москвы. Колоссальный урон, нанесенный ордынским нашествием Древней Руси, в значительной мере затормозил ее культурное развитие. После победы на поле Куликовом (1380), одержанной под руководством московского князя Дмитрия (Донского) по благословию великого духовного наставника и вероучителя Сергия Радонежского, начинается подъем централизованного государства Московской Руси. Москва становится центром развития художественной культуры, которую принято называть культурой Предвозрождения.

Во всех видах храмового искусства этого времени возникают черты нового. В литературе рождается поэтическое «плетение словес» Епифания Премудрого и черты «абстрактного психологизма» (Д. С. Лихачев). В иконописи расцветает индивидуальность экспрессивного Феофана Грека, гармоничного и светлого Андрея Рублева, изящного и «музыкального» Дионисия. В зодчестве складывается русско-итальянская стилистика кремлевских строений и самобытная шатровая архитектура.

На протяжении XV–XVI вв. русские мастера стремятся к всеохватности явлений духовного мира при сохранении традиционного художественного канона. Это позволяет говорить о воплощении в искусстве Предвозрождения эстетического принципа «многообразия в единстве», нашедшего яркое отражение в церковно-певческом искусстве.

Важным завоеванием нового периода развития богослужебного пения стало рождение русской *кантилены*. Знаменные распевы расстаются с речитативностью, строгим соответствием звука и слова. В них появляется широта мелодического дыхания, протяженные линии, внутри которых текст распевался свободно и гибко. Мелодическую выразительность следует считать показателем развития национальной музыкальной характерности, которая на данном этапе складывалась при сохранении канонической системы осмогласия.

Предвозрожденческое индивидуальное начало в певческом искусстве сказалось двояко. Во-первых, в сочинении новых вдохновенных песнопений, посвященных русским святым. Во-вторых, в создании вариантов песнопений на существовавшие ранее традиционные тексты. Все это способствовало распространению на Руси явления *многораспевности*.

Многораспевность, то есть сосуществование нескольких мелодических вариантов одного и того же гимна, значительно расширила объем певческого репертуара. Нередко распевы имели авторство и бытовали в пределах одного храма или города, что было отступлением от раннего строгого богослужебного канона. Наличие вариантов песнопений обозначалось в церковных книгах пометками: «ин распев», «ин перевод», «ино знамя», «произвол». Они давали свободу выбора распевщикам (головщикам¹), способствовали развитию индивидуальных оценок различных песнопений.

К XVI в. в богослужебном искусстве сложилось несколько типов качественно новых распевов, отраженных в рукописных источниках. На основании классификации И. Я. Гарднера можно выделить следующие типы рукописной певческой литературы.

1. Богослужебные певческие рукописи, написанные исключительно столповой (то есть знаменной) нотацией.

2. Памятники с новой путевой нотацией. Таких рукописей очень немного.

3. Памятники с новой демественной нотацией.

¹ Головщик, регент — руководитель церковного хора.

4. Рукописи смешанного типа, многие из которых были певческими азбуками¹.

Ярким явлением, рожденным в недрах традиционного знаменного пения, стал так называемый «большой распев», называемый в рукописях «болше знамя», «стих большой». Это было мелодически развитое, обогащенное мелизмами храмовое искусство. Его происхождение связывают с именем одного из самых одаренных мастеров хоровой музыки русского Предвозрождения Федора Христианина (в современной отечественной литературе чаще Крестьянина). Московский священник Федор Христианин был учеником знаменитого новгородца Саввы Рогова. Не так давно были найдены безлинейные музыкальные записи, содержащие песнопения, созданные этим мастером². При жизни Федор Христианин почитался как выдающийся знаток и творец новых знаменитых распевов. Он «был здесь в царствующем граде Москве славен и петь горазд знаменному пению и многие от него научились и знамя его и поныне славно», — так написано в одной из рукописей³. Мастер смело шел вперед, оставаясь в границах канонической традиции. С его творчеством вошли в отечественную музыку нескончаемые протяжные мелодические линии, воплощающие простыми средствами одноголосия полноту и глубину религиозных чувств русского человека.

Федор Христианин. «Евангельская стихира»

1

ко пер - во - све - ту на - ча -

ле - ни - ку

¹ *Гарднер И. А.* Богослужбное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978. С. 444. Здесь и далее текст дан в современной орфографии.

² Стихиры Федора Христианина изданы в серии: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974. Там же опубликовано исследование М. В. Бражникова «Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века».

³ Цит. по: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. С. 456–457.

Отражением новых веяний в церковно-певческом искусстве стал демественный распев. Графическое изображение этой монодии отличается от знаменной нотации, и в музыкальной палеографии нет единого мнения о происхождении и способах расшифровки этого пения. Так, первый историк русской церковной музыки Д. В. Разумовский считал, что данный вид певческой культуры возник не в церкви, а в домашнем религиозном обиходе, поскольку в благочестивых русских семьях практиковались специальные упражнения в богослужебном пении. Более достоверной кажется современная точка зрения, согласно которой демественное пение — одно из многих новых разновидностей богослужебной певческой практики, возникшая не ранее середины XV в. Его название связано с должностью регента хора — доместика (от греческого «доместик» или «деместик»), который по традиции хранил в памяти многие новые мелодии, не подчиненные знаменной традиции. Как пишет Гарднер, «имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного гласа, как, например, “Единородный Сыне”, Херувимская песнь, “Свете тихий” и др. Эти песнопения не содержатся ни в октоихе, ни в ирмологе, в которых собраны песнопения, изменяемые по гласам и притом следующие по порядку чередования гласов в гласовом столпе. Эти-то песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством»¹.

В рукописях тех времен демественное пение называют «красным». Это не случайно. Мелодии демества отличаются великолепием, пышностью, обильными украшениями. Демественные песнопения звучали по торжественным дням, в большие церковные праздники. Сначала они записывались обычными крюками, но по мере своего самостоятельного развития стали фиксироваться новой демественной нотацией. Исследователь древнерусского пения Н. Д. Успенский справедливо отмечает: «Не будет преувеличением сказать, что это был шедевр русского певческого

¹ Цит. по: Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. С. 494.

искусства мирового значения, потому что ни у одного западного композитора времени расцвета демественного распева... мы не встречаем столь эффектных и впечатляющих мелодий»¹.

Псалом 134 демественного распева

2

и ны - не и при - сно и

во ве - ки ве - ков. А - минь.

Путевой распев возник в конце XV в. Он записывался с помощью путевой (или путной) безлинейной нотации, которая была весьма родственна знаменной, дополняя ее некоторыми новыми графическими обозначениями. Как считает Гарднер, путевое знамя занимает промежуточное положение между столповой и демественной нотацией. Подобно демественному, путевой распев применяется в торжественных праздничных богослужениях.

Творческое отношение к созданию песнопений привело к становлению русских певческих школ. Основателями одной из них явились авторитетные распевщики, братья Савва и Василий Роговы. Жители Новгорода, по происхождению карелы, они позднее попали в окружение царя Ивана Грозного — знатока и большого любителя церковного пения². Подробных сведений о жизни Саввы Рогова не сохранилось. О Василии же известно, что он принял монашество под именем Варлаама, а в 1589 г., при учреждении на Руси патриаршества, стал митрополитом Ростовским. Летопись свидетельствует, что Василий был «муж благовеин и мудр, зело петь был горазд знаменному,

¹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 212.

² Иван Грозный был автором двух стихир, посвященных памяти первого московского митрополита Петра и торжеству перенесения в Москву иконы Владимирской Богоматери.

и троестрочному, и демественному пению был распевщик и творец».

Братья Роговы имели учеников и в Новгороде, и в Москве. На основании «предисловия» к одному из стихирарей XVII в. Н. Ф. Финдейзен¹ составил следующую таблицу трех поколений выдающихся русских распевщиков:

НОВГОРОДЦЫ XVI–XVII вв.

I	Василий (митр. Варлаам) и Савва Роговы			
		↘ его ученики		
II	Маркел Безбородый (в Новгороде; неизвестно, чей он ученик)	1. Федор Христианин (в Москве и Александровской слободе). ↓	2. Иван Нос	3. Стефан Голыш (в Усолье) ↓
III	И. А. Шайду-ров (в Москве; неизвестно, чей ученик)	(многие ученики, не поименованные автором «предисловия»)		Иван Лукошко и Фаддей Никитин

Упомянутое в летописи троестрочное пение было новым и достаточно необычным явлением в певческом искусстве Древней Руси. Его рождение некоторые исследователи² связывают с влиянием «Троицы» Андрея Рублева. Троестрочное пение мыслилось как образ триединого ангелоподобного пения, когда три голоса плавно текут то параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Свое название троестрочие получило от системы записи, так как три голоса фиксировались по строкам разными цветами (красным и черным) и сводились в разноцветную партитуру. Главным голосом был «путь», который обычно пел каноническую мелодию знаменного распева. «Путь» помещался в средний голос и обрамлялся «верхом» и «низом».

^{1 2} Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Л., 1928. Т. 1. Вып. 2. С. 139.

² См. об этом: Вагнер Г. К., Владышевская Т. В. Искусство Древней Руси. С. 211–215.

Троестрочное пение

3

И - же хе - ру - ви -

Троестрочное пение с трудом поддается расшифровке. Возникнув, вероятно, во второй половине XVI в., оно не было многоголосием в полном смысле этого слова. Идея «многообразия в единстве» раскрывалась в нем в свете учения о Святой Троице. Поэтому троестрочное пение не было воспринято ни деятелями церкви, ни распевщиками как отступление от одногласной канонической традиции.

Расцвет певческого искусства в эпоху Предвозрождения сопровождался повышением уровня исполнительского мастерства. В этот период богослужения музыка впервые за всю историю своего развития становится предметом административной опеки. Ряд государственных решений позволил Москве укрепиться как центру певческой культуры. В конце XV в. был создан хор Государевых певчих дьяков¹. В его состав входили лучшие певчие столицы. Служебными обязанностями хора предусматривалось пение на торжественных придворных церемониях и участие в церковных службах, где присутствовала царская семья. Высокого уровня профессионализма хор достиг при Иване Грозном, когда в состав певчих вошли выдающиеся распевщики Иван Нос и Федор Христианин.

Корпорация государевых певчих дьяков делилась на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе всего коллектива стоял головщик. Кроме того, в хоре существовала должность уставщика, который следил за точным исполнением устава церковной службы и отвечал за обучение молодых певчих. Хор просуществовал много веков. В XVIII в. он был преобразован в Придворную певческую капеллу.

¹ После установления патриаршества в 1589 г. был создан хор Патриарших певчих дьяков.

В XVI в. певческое искусство впервые выходит за пределы церкви. Об этом свидетельствует возникновение жанра под названием «стих покаянный». (В народе эти стихи называли «слезными», «умильными», «прибыльными»).

Новый жанр родился в недрах богатой знаменной традиции под влиянием таких видов богослужебного искусства, как покаянные стихиры, песнопения Великого поста и др. Вместе с тем стихи покаянные бытовали вне храма, не были связаны с конкретным богослужебным чином, а в их стилистике сказалось влияние народных песен.

С точки зрения верующих, стих покаянный служил подмогой людям, стремившимся к раскаянию души. В такого рода сочинениях затрагивались темы, одухотворенные искренним и глубоко личностным молитвенным упованием на Бога. Сравнительно недавно отечественный музыковед С. В. Фролов обнаружил рукопись инок Елисея, «родом Вологжанина», датированную 1557–1558 гг. В рукописи содержится сорок один покаянный стих, в том числе прекрасный образец ранней русской песенной лирики «Приими мя пустыни».

Покаянный стих

4

При - и - ми мя пу - сты - ни я - ко ма - ти

ча - до сво - е в ти - хо - е и без - мол_вно - е

ГЛАВА 4

МУЗЫКА «ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ» (СТАНОВЛЕНИЕ МНОГОГОЛОСИЯ)

В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Современники же нарекли свой век «бунташным», поскольку он опрокинул привычные средневековые устои жизни, внес кардинальные перемены в духовное и культурное развитие Московской Руси. Крестьянские восстания, дворцовые перевороты, гражданское противостояние Смутного времени, самозванство, и, наконец, страшная духовная катастрофа — церковный раскол — разрушили исконное «древнее благочестие». В результате «потрясения основ» русское общество распалось на несколько противостоящих друг другу политических лагерей противников и сторонников реформ, как правило, непримиримых в своих взглядах. Духовная вражда породила церковные разногласия, отлучила от церкви многих талантливых людей, ушедших в раскол под лозунгом сохранения «старой веры». Все это не могло не сказаться на развитии русской художественной культуры. В ней, как и во всей российской действительности, «старина и новизна перемешалась».

Единство эстетических взглядов, определявших на протяжении семи веков теорию и практику храмового пения, в XVII в. было нарушено. В художественном мышлении этого завершающего периода развития древнерусского искусства переплелись два противоположных начала — уходящий в прошлое устойчивый средневековый канон и ростки нарождающегося светского мироощущения. Веками существующее на Руси четкое разделение богослужебного (профессионального) и нецерковного (устного народного)

творчества сохранилось, однако мирское все более властно входит в высокое храмовое искусство, вызывая к жизни новые формы, жанры и средства художественной выразительности.

Светскость, вторгнувшись в ранее запретные для нее области, распатала границы дозволенного и резко изменила систему художественных ценностей. Диалог старого (канонического, средневекового) и нового (мирского) велся в условиях жесткого идеологического противостояния. Страстное приятие или, наоборот, неприятие перемен отразилось в многочисленных дискуссиях, которые велись вокруг самой сути искусства, его роли в жизни человека и его предназначения в храме. Ярким проявлением новой художественной парадигмы явилось, к примеру, рождение реалистических взглядов на иконопись. Идеолог реформы церковной живописи Симон Ушаков ратовал за правдивое изображение образов «как в жизни», поскольку «всякая вещь, представшая перед зеркалом, в нем свой образ напишет». Тенденции секуляризации и черты «переходности» явственно проступают во всех видах искусства. Знаком нового художественного мышления становится стиль *барокко*, в котором соединилась средневековая духовность с светским гуманистическим опытом. Этот стиль отличается ярким динамизмом, склонностью к сопоставлению контрастных начал, декоративностью и праздничностью. В русле барочной эстетики родилась ранняя русская поэзия (Симеон Полоцкий), красочное декоративное зодчество (так называемое «московское барокко»), искусство иконописцев Грановитой палаты Московского Кремля, парсунная (портретная) живопись, театральные представления при дворе Алексея Михайловича и др.

Смена культурных ориентиров не могла не сказаться на храмовом певческом искусстве. В течение «бунташного» века меняется мнение о несовместимости богослужебного пения и музыки. В гимнографию проникает мирское начало, постепенно разрушившее средневековую одногласную традицию. Самое же главное, *система богослужебного пения сменяется системой композиторского творчества*. Уходит в прошлое эстетика ангелоподобного распева

и относительная фиксация звуков с помощью условных знаков-символов. В певческую практику проникает новое мышление, основанное на точной записи «земного» музыкального материала.

Развитие певческого искусства XVII в. ознаменовано двумя основными тенденциями. Во-первых, произошла *перестройка знаменного пения и его модернизация*, во-вторых, родилось принципиально новое явление отечественной музыки — храмовое *партёсное многоголосие*.

Обновление знаменного распева было вызвано желанием сохранить высокую одноголосную традицию и, одновременно, приблизить ее к реалиям певческой практики, претерпевшей значительные изменения. Стремление к авторскому самовыражению (фактически к композиторскому творчеству), отмеченное еще у распевщиков Предвозрождения, в XVII в. становится необратимым. Вследствие этого множится количество попевок знаменного и связанных с ним одноголосных распевов. Разрастание вариантов мелодий чрезвычайно усложнило их соединение в общую композицию. Границы попевок оказались размыты, а само их содержание постепенно утратило первоначальный смысл. В обилии песнопений с трудом ориентировались даже опытные певчие. К тому же образовались глубокие противоречия между текстами и напевами, поскольку из русского разговорного языка исчезли древние полугласные звуки.

Реформа знаменного пения началась в первой половине XVII в. с введения так называемых киноварных помет — дополнительного ряда знаков, уточняющих звуковысотное положение знамен. Изобретение помет приписывалось новгородскому распевщику Ивану Шайдуру (Иоанну Шайдуру).

Киноварные пометы наносились красными чернилами (киноварью) перед каждым знаком для обозначения его точной высоты. Основой начертания помет были первые буквы названий звуковысотных уровней звукоряда («мало повыше» — «м», «паки повыше» — «п» и др.). Пометы закрепляли за каждым звуковысотным уровнем определенный звук (например, за «мало повыше строки» — звук *фа*, за «паки повыше» — *соль* и др.).

Новая нотация опиралась на диатонический звукоряд, содержащий 12 ступеней: от *соль* малой октавы до *ре* первой октавы. Звукоряд делился на согласия по три ступени в каждом: простое, мрачное, светлое и тресветлое.

В результате введения киноварных помет знаменный распев утратил гибкость интонирования и ритмическую свободу, наметилось сближение русского храмового пения с западноевропейской музыкой.

Следующая реформа знаменного пения произошла во второй половине столетия. Ее инициатором был ученый-монах Савва-Сторожевского монастыря Александр Мезенец (вмиру Стремоухов), изложивший свои взгляды в труде «Извещение о согласнейших пометах» (1668). Научная мысль Александра Мезенца отличалась стройностью и четкостью определений. Он заменил киноварные пометы признаками — черточками, которые добавлялись к знамени. Признаки закрепляли каждый знак за определенным согласием, поэтому система Мезенца была более точной, чем система Шайдура.

Знаменная запись, снабженная дополнительными пометами и признаками, достаточно точно передает звучание мелодии и может быть переведена на современную пятилинейную нотацию. Не случайно в певческих рукописях этого времени встречаются так называемые двоезнаменники, в которых напев излагался одновременно в двух вариантах (в два ряда, расположенных один под другим) — в крюковой и пятилинейной нотации. Реформа затронула не только нотацию, но и саму попевочную систему. В древности попевки, из которых складывался знаменный распев, не записывались, так как певчие должны были знать их наизусть. При разрастании попевок в XVII в. стали вводиться их письменные своды, называемые кокíзниками. Одним из самых ранних является кокíзник из 117 попевок, вошедший в состав труда монаха Христофора «Ключ знаменной» (1604)¹.

Более поздние своды содержат до тысячи попевок, которые отличаются друг от друга нередко лишь в деталях.

¹ См.: Христофор. Ключ знаменной / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983. Вып. 9.

Исследование Н. А. Герасимовой-Персидской¹ позволяет выявить следующие показатели, по которым различаются распевы и партесное многоголосие:

	Знаменный распев	Партесное многоголосие
1. Назначение	Церковный обряд	Церковный обряд, а также иногда внецерковное исполнение
2. Тексты	Канонические	Канонические и свободные
3. Направленность	К трансцендентным сущностям	К психическому миру слушателя
4. Аудитория	Прихожане как собрание верующих	Прихожане как верующие и как слушатели
5. Формы	Монодия	Развитое многоголосие
6. Место в ритуале	Постоянное присутствие	Кульминационные моменты
7. Исполнители	Певчие (однородные тембры)	Певчие (разнородные тембры)
8. Интонационное содержание распева	Фонд попевок	Фонд интонаций разнородного происхождения
9. Характеристика звучания	Однородность	Контрастность

Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова *partes* — партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развился в западных и юго-западных пределах Руси (на Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в 50-е гг. XVII в.

Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей, поскольку «острое ощущение невозможности совмещения музыки и богослужебного пения, столь характерное для

¹ См. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох. М., 1994. С. 29.

великорусского православного сознания, было в значительной мере притуплено у носителей православия западных областей, очевидно, из-за частых контактов с инославным населением, и именно это послужило причиной вступления на путь духовного компромисса, которым и явилось партесное пение»¹.

Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон² приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 г. пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения и хор певчих, профессионально владеющих искусством многоголосия. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковно-певческой практике встречали сопротивление деятелей старообрядческого движения. Так, старообрядец о. Лазарь писал: «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган»³.

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» (то есть певчих) более мягкого и проникновенного стиля пения, противопоставляя его «густому басистому» исполнению «москвитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое «киевское знамя»). Крюковая же нотация постепенно уходит из церковного обихода.

Официальное признание многоголосного пения в Русской Православной Церкви состоялось в 1668 г., когда прихожане одного из московских храмов обратились к иерархам восточной церкви с вопросом о возможности введения партесной музыки. Ответ патриархов был весьма уклончив,

¹ Мартынов В. И. История богослужебного пения. М., 1994. С. 175.

² Патриарх Никон провел церковные реформы (1653–1656), вызвавшие раскол, т. е. отделение от церкви части верующих (старообрядцев, или раскольников), отказавшихся принять реформы.

³ Цит по: Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. С. 162.

однако он не содержал прямого осуждения многоголосия. Это позволило снять многовековой запрет на многоголосное пение в русской церкви.

Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был **Николай Павлович Дилецкий** (Дылецкий)¹. О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е гг. он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идея грамматики мусикийской» (смоленская редакция 1677 г., московские редакции 1679 и 1681 гг.)².

«Мусикийская грамматика» — первый крупный трактат, в котором можно найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и нотной грамоте. Отвечая на вопрос «Что есть мусикия?», Дилецкий пишет: «Мусикия есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческие: ово к веселию, ово к печали». Дилецкий не пытался полностью отринуть опыт знаменного пения. Он стремился соединить древнерусскую и европейскую традиции, опираясь на труды «многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии». В «Мусикийской грамматике» содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия, знать которые предписывалось и композиторам, и исполнителям. Его теория существенно облегчала русским распевщикам постижение нового искусства. Автору удалось выделить довольно элементарные приемы хорового письма, ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов, но и на хоры российской провинции.

¹ Точные даты жизни Н. П. Дилецкого неизвестны. Родился предположительно в 1630 г. умер около 1680 г.

² См.: *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // Памятники русского музыкально-го искусства. М., 1979. Вып. 7.

Труд Н. П. Дилецкого имел ярких противников. В последней редакции «Музыкальной грамматики» тексту Дилецкого предшествовал трактат «О пении божественном», принадлежащий московскому дьякону Иоанникию Кореневу, в котором автор выступил в защиту теории Дилецкого и дал отповедь противникам партесного многоголосия. Критикуя вставочные слоги в знаменном пении, Коренев пишет: «Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вещать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни поющий, ни слушающий, как, например: “Во память ахабу-ва ахате, хе хо бувее вечную охо бу бува...” <...> Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по-татарски, это было бы приятно Богу, ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы. Но нет на земле такого человека и не будет, который так бы говорил... Существует ли внимательный слушатель такого пения?». Убеденный сторонник обновления храмового пения, Коренев утверждал, что «не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь <...>, ибо наука премудрости не имеет конца»¹. В конце своих размышлений Коренев поместил стихотворную притчу под названием «слово против невежественных и противящихся гордецов»:

Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,
Каким оно есть; прояви и свое — сам поймешь усердие,
И будет оно, как и мое, во славу Господню.
Познай музыку во всем свободную.

Аминь².

На русской почве партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII в.; элементы украша-

¹ Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. С. 134–135, 138.

² Там же. С. 139–140.

тельства, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменых распевов и помещалась в теноре (своеобразный *cantus firmus*). Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

Наивысшего расцвета партесное пение достигает в новом жанре — партесном концерте. Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности и праздничной орнаментальности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8–12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии (отсюда их название «запричастные») без сопровождения каких-либо инструментов.

Партесный концерт а *sappella* возник на Руси, минуя общую для европейской музыки стадию развития ренессансного многоголосия. Сам жанр хорового концерта сложился значительно ранее, на рубеже XVI и XVII вв. в творчестве представителей венецианской композиторской школы Андреа и Джованни Габриели. В их концертах откристаллизовался «роскошный стиль» барочной композиции, где важное место занимали колористические эффекты. В дальнейшем хоровой концерт получил широкое развитие у славянских народов, в частности — в творчестве мастеров польской школы. Влияние этой музыки было особенно ощутимо на ранней стадии становления концертного многоголосия в русских храмах. На создателей польских хоровых композиций ссылается в своей «Музыкальной грамматике» Дилецкий при обобщении основных принципов сочинения партесных концертов.

Главным среди изложенных правил следует считать требование строгого соотношения музыки и поэзии. Дилецкий рекомендует композиторам внимательно относиться

к тексту, определяющему, по его мнению, музыкальную форму. Он придает большое значение так называемой «диспозиции» — расположению частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Не менее важным считал Дилецкий концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансамблевой группы.

В истории культуры имя Дилецкого долгое время оставалось забытым, а его музыка — неизвестной. Лишь сравнительно недавно рукописи композитора привлекли внимание исследователей. Основная масса сочинений Дилецкого написана для восьмиголосного хора, трактуемого как два хоровых состава по четыре голоса в каждом. Крупнейшим его произведением является Воскресенский канон, где композитор продемонстрировал мастерское владение различными приемами партесного многоголосия.

Н. П. Дилецкий. «Воскресенский канон»

6

Вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день

Вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день

Вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день, вос - кре - се - ни - я день

В отличие от внеличного содержания знаменных распевов, партесные композиции воплощали разнообразные человеческие переживания. Спектр этих образов был чрезвычайно широк — от выразительной лирики до

масштабных народных ликований. Отечественным авторам оказались чужды настроения драматического характера, типичные для барочной европейской музыки. Большая часть русских концертов отмечена чертами торжественности и праздничности.

В процессе развития партесное многоголосие постепенно менялось: усложнялись полифоническая техника и интонационный строй композиций. С введением партесного пения храмовая музыка обрела авторство. Талантливыми творцами партесных концертов были такие композиторы, как Федор Редриков, Николай Калашников и др. Самой же большой популярностью пользовались сочинения «государева певчего дьяка» **Василия Поликарповича Титова** (ок. 1650 — вероятно, 1710), в творчестве которого партесный концерт достигает наивысшего развития.

Биография Титова известна лишь по отрывочным данным. Впервые его имя упоминается среди певчих дьяков в 1682 г. Через четыре года он уже числится первым певцом, что свидетельствует о необычайной одаренности мастера. Подтверждением сказанному является огромное творческое наследие Титова — им создано более двухсот различных сочинений¹.

Музыка Титова отличается мелодическим богатством и разнообразием форм. Композитор тяготел к монументальным композициям и праздничным музыкальным образам. В отличие от своих предшественников, Титов смело использовал разнообразные приемы полифонического развития, преодолевая статику чисто аккордового склада. Композитор, следуя заветам Дилецкого, постоянно искал средства музыкальной выразительности, отражающие содержательную сторону текста. Так, в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» имитация в верхних голосах хора передает восторженные возгласы людей, а в концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» волнообразные вокальные фигуры иллюстрируют набегающие речные волны.

¹ Вполне возможно, что своей хорошей профессиональной школой В. П. Титов был обязан знаменитому Н. П. Дилецкому.

В. П. Титов. Концерт «Днесь Христос на Иордан прииде»

7

I
Вос-кли-кни - те, вос - кли-кни- те, вос-кли-кни - те,

Д. II
Вос-кли-кни- те, вос-кли-кни - те, вос-кли - кни - те,

Замечательным образцом музыки Титова является восьмиголосный концерт «Златокованную трубу ...», созданный в честь св. Иоанна Златоуста. В основу концерта положен текст стихиры из пяти строф с условным разделением на строки. Каждой строфе соответствует заверченный раздел музыкальной формы, заканчивающийся полной каденцией. Однако в пределах части композитор достаточно свободно обращается с текстом, целиком подчиняя его музыкальному замыслу. Это свидетельствует о постепенном становлении в русском многоголосии чисто музыкальных закономерностей, не подвластных абсолютному диктату слова.

В. П. Титов. Концерт «Златокованную трубу...»

8

T.
Зла - то - ко - ван - ну - ю, ко - ван - ну - ю тру - бу, тру - бу,

Б.
Зла - то - ко - ван - ну - ю тру - бу, тру - бу,

Тенденция обмирщения музыкального искусства сказалась не только в храмовой культуре, но и в развитии внелитургической духовной («книжной») песни. Одновременно с утверждением партесного пения возник новый бытовой жанр — многоголосная песня под названием псалма. Подобно стихам покаянным, псалма была основана на поэзии духовного содержания. Исполнялись псалмы вне храма на три голоса без сопровождения инструментов.

Псалма представляла собой строфическую песню с четко определенной ролью каждого голоса. Мелодика этой новой песенной поэзии не была связана со знаменным распевом, поскольку первоначально основой псалмы служили источники европейской (польской, украинской) бытовой музыки.

Центры развития внелитургической духовной песни становится Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим под Москвой), где руководящий пост занимал соратник патриарха Никона, монашествующий поэт Герман (Воскресенский). Он профессионально владел певческим искусством и сам сочинял музыку к своим стихам. В его псалмах слились элементы гимнической богослужебной поэзии и русской народной песенности.

Развитию внелитургической музыки предшествовало рождение светского силлабического стихосложения, достигшего расцвета в барочной поэзии Симеона Полоцкого. Его вирши пользовались большой популярностью при дворе Алексея Михайловича. Выдающимся памятником культуры конца XVII в., где органично соединилась духовная поэзия и бытовая песня, является «Псалтырь рифмотворная», созданная Симеоном Полоцким и Василием Титовым.

Поэтический перевод древних библейских текстов, посвященный царю Федору Алексеевичу, был издан в 1680 г. без музыки, хотя Полоцкий рассчитывал на его музыкальное воплощение. Музыка к псалмам Титов написал несколько позднее, между 1682–1687 гг. Создавая ее, композитор отошел от своего привычного монументального хорового стиля. Музыкальный склад большей части псалмов отличается камерностью и простотой; строфы песен нередко представляют собой элементарное четырехтактовое построение.

Псалмы предназначены для трехголосного исполнения без сопровождения инструментов. Каждая песенная миниатюра (а всего их в соответствии с Псалтырью сто пятьдесят) обладает достаточно ярким характером и законченностью формы. Среди них встречаются псалмы, близкие народно-песенным жанрам.

Итак, «бунташный» век привнес в русскую музыкальную культуру много нового при неизбежном разрушении древнерусской традиции, в которой сфера профессионального творчества не затрагивала светские жанры. Завершилось многовековое разграничение богослужебного пения и музыки. Секуляризация, вторгаясь в область религиозную, способствовала формированию профессионального многоголосия и, одновременно, «выходу» музыки за пределы храмовой службы, результатом которого явилось рождение внелитургической бытовой песни. Процессы обмирщения протекали при мощном влиянии европейского музыкального искусства, частичной ассимиляции барочного стиля. Уход в прошлое самобытного знаменного распева образовал некую «паузу» в развитии национального музыкального мышления. Этот «интонационный кризис» (Б. В. Асафьев), вызванный коренной ломкой культурных ориентиров русского общества, предшествовал качественно новому этапу истории музыки — становлению «русской европейскости» и светского музыкального профессионализма в искусстве XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. — М., 1962.

Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. — М., 1972.

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. — М., 1993.

Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. — Л., 1975.

Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1, 2. — Нью-Йорк, 1978.

Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.

Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII в. : Встреча двух эпох. — М., 1994.

Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. — М., 1971.

Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1979. — Вып. 7.

История русской музыки. В 10 т. Древняя Русь. XI–XVII вв. / Авт. тома Ю. В. Келдыш. — М., 1983. — Т. 1.

История русской музыки. С древнейших времен до середины XIX в. / Авт. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева; Общ. ред. А. И. Кандицкого. — 4-е изд. — М., 1990. — Вып. 1.

Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. — М., 1989.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.

Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский. — М., 1908.

Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. / Сост. текстов, пер. и общ. вступит. ст. А. И. Рогова. — М., 1973.

Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и Образ. — М., 1991.

Мартынов В. И. История богослужбного пения. — М., 1994.

Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977.

Преображенский А. В. Культовая музыка в России. — Л., 1924.

Разумовский Д. В. Церковное пение в России. — М., 1967.

Рапацкая Л. А. «Четвертая мудрость»: О музыке в культуре Древней Руси. — М., 1997.

Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. — М., 1998.

Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVIII — начала XVIII в. — М., 1969.

Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. — М., 1971.

Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. — 2-е изд. — Л., 1971.

Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1889.

Федор Крестьянин. Стихиры / Публ., расшифровка, исслед. и коммент. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1974. — Вып. 3.

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. — Л., 1928. — Т. 1. — Вып. 1–3.

Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие древней Руси. — М., 1976.

Христофор. Ключ знаменной / Публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1983. — Вып. 9.

ЧАСТЬ II
РУССКАЯ МУЗЫКА
В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Восемнадцатое столетие, нареченное «веком Разума и Просвещения», ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русского музыкального искусства. Это был век отхода от средневекового аскетизма и активного становления светского мировоззрения. В противоположность цельной древнерусской традиции, в которой органично слились «религиозное» и «художественное», в эпоху Просвещения произошло *размежевание светской культуры и собственно веры*. Храмовое искусство продолжает свое развитие, но оно постепенно отходит на второй план в культурной жизни России. Светская же традиция не только укрепляется, но и приобретает самодовлеющее значение, все более влияя на процессы секуляризации церковного художественного творчества.

В XVIII в. «религиозная энергия русской души» (Н. А. Бердяев) не иссякла, но переключилась на иные задачи, связанные со строительством новой русской государственности, заложенной Петром Великим. С этого времени проблемы общественной и частной жизни, замкнутые ранее на обобщенную христианскую систему ценностей, получают воплощение в разнообразных видах и жанрах светского искусства, тяготеющих к реалистической образности. Взаимодействие «религиозного» и «художественного» переходит в новую стадию, когда *«христианское» отражает не столько храмовое, сколько нравственное начало*, включенное в контекст содержания светских произведений искусства.

Русское Просвещение следует рассматривать как направление в развитии общественной мысли. Оно развивалось в процессе освоения и творческой переработки политических, философских, эстетических взглядов европейских мыслителей. Несколько поколений российской интеллигенции выросло на книгах французских авторов, творчество которых было целиком подчинено задачам критики

устоев феодального государственного устройства. При всей несхожести взглядов, французские просветители (Монтескье, Вольтер, Дидро, Руссо и др.) были едины в главном — в отрицании ценностей старого общества во имя его кардинального переустройства.

Французское Просвещение вызвало к жизни великое искусство, мощь и яркость которого оказали влияние на формирование многих европейских художественных школ. Россия, вглядываясь в новый для нее мир европейской светской культуры через «окно», «прорубленное» Петром I, также была втянута в процесс просветительского движения. Само слово «просвещение» вошло в лексику россиян как аналог нового мироощущения и символ государственных преобразований. Просвещение понималось как деятельность для «общественной пользы». Русские просветители исповедовали высокие нравственные ценности — гражданственность, чувство долга, гуманизм, уважение к личности. Они верили в грандиозную способность человеческого разума переделать мир по иной, более совершенной модели путем нравственного воспитания общества. Отношение к западным теориям было не догматическим, а скорее служило поводом для размышлений. Большая часть российской читающей публики охотно воспринимала призывы к переделке общества, не слишком задумываясь о последствиях фетишизации «критического разума». Правда, некоторые российские просветители предостерегали соотечественников от «разрушительного духа» Франции, однако подобная «охранительная» позиция была не в моде.

Русское искусство эпохи Просвещения отразило всю сложность и неординарность духовного состояния общества, парадоксальным образом совместившего крепостничество с обретенной европейской цивилизованностью. В нем запечатлелись не столько социально-политические (хотя и это было), сколько эстетические противоречия, выразившиеся в соединении противоположных начал: аристократической утонченности и простонародной грубоватости, традиционной аскетичности и привнесенной светской фривольности, национального «своего» и европейского «чужого».

Средневековое миропонимание, одухотворявшее труд безымянных художников Древней Руси, ушло в прошлое. Творению новой светской культуры отдаются лучшие художественные силы России. Мастера XVIII столетия были разительно не похожи на своих предшественников. Это были люди разного, в том числе крепостного происхождения, мировоззрение которых определяли не нормы крепостнического государства, а скорее европейские взгляды. Многие из них осознавали собственную творческую неповторимость. Произведения поэтов, архитекторов, скульпторов, живописцев постепенно становятся предметом профессиональной гордости. Однако роль музыкантов в культурной среде «осьмнадцатого» века была особой: музыка считалась «низшим» искусством по сравнению с другими «художествами», а сам музыкант в аристократическом обществе занимал положение полуприслуги.

Подобное отношение к профессии сохранялось на протяжении всего XVIII в., что не могло не отразиться на состоянии отечественного музыкального образования. Специальных школ, готовивших профессионалов-музыкантов, в России не было. Музыкальные классы в различных учебных заведениях также не готовили своих выпускников к профессиональной деятельности. Исключением из общепринятой практики был Е. И. Фомин, окончивший Академию художеств как музыкант и композитор. Основные музыкальные кадры формировались в Придворной певческой капелле, придворном оркестре и в многочисленных частных (в том числе крепостных) оперных и инструментальных коллективах. Там работали специалисты-иностранцы, а также отечественные исполнители, получившие образование частным путем или, в лучшем случае, за границей, в достаточно зрелом возрасте. Из среды придворных певчих и оркестрантов выдвинулись Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский, В. А. Пашкевич, И. Е. Хандошкин.

Многие отечественные «сочинители» испытали тяжесть униженного положения в обществе; ряд фактов говорит о том, что творения русских авторов нередко считались музыкой «второго сорта» по сравнению с произведениями немцев или итальянцев. Ни один отечественный мастер не

достиг высокой должности при дворе. Увенчанный лаврами академика Болонской филармонии М. С. Березовский по возвращении на родину не получил заслуженного признания и рано умер; другой болонский академик Е. И. Фомин окончил жизнь в полной безвестности. Русские оперы воспринимались как самобытная «экзотика» и ставились на придворных сценах, но сама музыка так и осталась недооцененной. Большая часть партитур после нескольких спектаклей уничтожалась за ненадобностью. С течением времени исчезли ценные рукописные ноты и разного рода документы, поэтому в биографиях крупнейших представителей русской музыки XVIII в. много неясного, а о менее именитых авторах (таких как П. А. Скоков или М. М. Соколовский) исследователи не знают почти ничего. Серьезная реставрация музыкального наследия эпохи Просвещения началась лишь в XX в., и сегодня можно только догадываться, сколько музыкальных произведений было утеряно навсегда.

Русская музыка XVIII в. проделала сложный путь освоения европейского музыкального языка и светских жанров. Эволюция отечественного музыкального искусства неотделима от процесса развития всей художественной культуры России. В этом историческом движении можно выделить три периода.

Первый период охватывает конец XVII — два начальных десятилетия XVIII в. и несет отпечаток преобразований Петра Великого, правившего страной с 1682 по 1725 г. В это время были заложены основы светской культуры, выпестована просветительская идеология, утверждающая воспитательную, назидательную роль искусства в обществе. Искусство в петровское время развивалось по нескольким направлениям: это и совершенствование ранее найденных средств художественной выразительности, и освоение новых светских жанров. Приметой нового является градостроительная деятельность творцов Санкт-Петербурга, портретная живопись И. Н. Никитина и А. М. Матвеева, работы граверов Оружейной палаты А. Ф. Зубова и А. И. Ростовцева, труды ученого-монаха Ф. Прокоповича, развитие школьных театров.

Музыка петровской эпохи во многом сохранила «инерцию движения», заданного предшествующим веком. Продолжил свое развитие жанр барочного партесного концерта, а его блестящий творец — композитор В. П. Титов — занял место первого музыканта при дворе царя Петра. Именно ему было поручено прославить Полтавскую победу 1709 г. Композитор выполнил задание, создав ликующий праздничный двенадцатиголосный концерт «Рцы нам ныне» (за сочинением утвердилось название «Полтавскому торжеству»). По-прежнему достаточно высокой была хоровая храмовая культура. В новой столице славились хоры Александро-Невской лавры, а также певчие богатых вельмож (например, А. Д. Меншикова). Но были в музыкальной культуре петровского периода и совершенно новые явления. Прежде всего в культурный обиход вошла инструментальная музыка. Этому способствовали великосветские формы быта. Гуляния в парках, катания по Неве и Финскому заливу, иллюминации и «маскерады», ассамблеи и дипломатические приемы открыли дорогу развитию инструментального музицирования. Уже в первые годы своего правления Петр I велел содержать в каждом военном полку духовые оркестры. Вслед за этим возникают домашние оркестры в домах петербургской и московской знати. Исполняли в то время в основном модную европейскую музыку Телемана, Корелли, Тартини и др.

Достижения светской музыки в петровскую эпоху кажутся весьма скромными. Самым любимым «массовым музыкальным жанром» был кант — трехголосная бытовая песня без инструментального сопровождения, созданная на основе светского поэтического текста. Само название произошло от латинского слова *cantus*, что значит «пение». Нередко канты петровского времени называют «виватами», поскольку они изобилуют прославлениями петровских военных побед и преобразований («Орле российский, пусти свои стрелы», «Виват Россия, именем преславна», «Радуйся, Россия, радости сказую» и др.).

Кант имел строфическую форму — на одну и ту же мелодию пелся довольно длинный текст, состоящий из нескольких куплетов. Незамысловатые тексты кантов отличались

Кант «Радуйся, Росско земле»

9

1. Ра-дуй-ся, Рос-ско зем - ле, ра-дуй-ся, Рос-ско зем - ле,
ли-куй, ве - се - ли - ся, ли-куй, ве - се - ли - ся:

простой и злободневностью, несложной была и сама музыка. Многие дожившие до наших дней канты не лишены художественных достоинств. Примером может служить популярная «новигацкая» песня «Буря море раздымает», вызвавшая в свое время ряд подражаний. В ее суровой поступи явственно слышны отзвуки полонеза, который постепенно становился основным жанром торжественной придворной музыки. Со временем канты начали исполняться с инструментальным аккомпанементом.

Песня «Буря море раздымает»

10

1. Бу - ря мо-ре раз-ды-ма - ет, а ветр вол-ны по-ды-ма-ет,

Второй период в развитии русского музыкального искусства приходится на 30–50-е гг. (что совпадает со временем правления Анны Иоановны и Елизаветы Петровны). В этот период пышное цветение барокко в русской художественной культуре сочетается с переходом к классицизму. Среди

творцов, оставивших заметный след в искусстве, выделяются имена живописцев И. Я. Вишнякова и А. П. Антропова, архитекторов Ф. Б. Растрелли и Д. В. Ухтомского, поэтов и теоретиков русского поэтического классицизма М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. В музыкальном искусстве партесный концерт сменяется более развитым барочным многоголосием, достигшим высот в творчестве М. С. Березовского. В это же время закладываются представления о классических инструментальных жанрах и опере.

Характерным явлением музыкальной культуры этого периода был роговой оркестр. Рог как музыкальный инструмент, способный издавать один звук приятного тембра, был известен давно. Однако идея создать из рогов оркестр наподобие симфонического является чисто русской. Она принадлежала одному из самых богатых вельмож елизаветинского двора С. К. Нарышкину. Играли в оркестре крепостные музыканты, освоившие нехарактерную для рога технику ансамблевого исполнения. В репертуар входила классическая европейская музыка, в том числе сложные сочинения Гайдна и Моцарта. М. В. Ломоносов, пораженный красотой рогового звучания, написал следующие строки:

Что было грубости в охотничьих трубах,
Нарышкин умягчил при наших берегах;
Чего и дикие животны убегали,
В том слухи нежные приятности сыскали.

Роговой оркестр был явлением глубоко национальным, он предназначался для звучания среди бескрайних российских пространств. Однако искусство роговой музыки оказалось недолговечным: слишком трудоемким был процесс исполнения, слишком сложной для рогов становилась и сама музыка.

Третий период охватывает 60–90-е гг. XVIII в. (время правления Екатерины Великой). Этот период был кульминацией русского Просвещения. Напряженности и динамизму просветительской мысли отвечает расцвет всех видов искусства. В литературе выделяются имена Д. И. Фонвизина, В. В. Капниста, А. Н. Радищева, Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина. В живописи рождается русская школа классицист-

ского парадного портрета (Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский). В зодчестве выдающихся успехов достигают М. Ф. Казаков, В. И. Баженов, И. Е. Старов. В музыкальном искусстве происходит становление первой светской *композиторской школы*. Композиторскую школу екатерининской эпохи с полным основанием можно назвать *санкт-петербургской*, так как именно в северной столице расцвел талант самых ярких ее представителей. В их числе основоположники русской оперы В. А. Пашкевич и Е. И. Фомин, мастер инструментальной музыки И. Е. Хандошкин, выдающиеся творцы классического духовного концерта М. С. Березовский и Д. С. Бортнянский, создатели камерной «русской песни» О. А. Козловский и Ф. М. Дубянский и др.

Русскую музыку XVIII в. не случайно называют «доглинкинской». В ней было лишь намечено то самобытное направление в развитии отечественного искусства, которое поднял на новую, более совершенную ступень великий основоположник русской музыкальной классики. Однако без *санкт-петербургской школы екатерининской эпохи* этот взлет национального музыкального гения вряд ли был возможен, как невозможно представить себе творчество А. С. Пушкина вне деятельности его великих учителей (прежде всего Г. Р. Державина). Главным достижением «века Разума и Просвещения» явилось рождение «русской европейскости» в музыкальной культуре России, стремительно ворвавшейся в «общеευропейский дом» и сумевшей увидеть эстетические ценности Запада сквозь призму собственных национальных установок.

ГЛАВА 5

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ (РОЖДЕНИЕ «РУССКОЙ ЕВРОПЕЙСКОСТИ»)

Нравственный пафос просветительских идей, взращенных в XVIII в. на началах искренней веры во всемогущество человеческого разума, не заслонил национальных духовных и эстетических ценностей, вошедших составной частью в новую художественную культуру России. Светское художественное мышление формировалось в процессе становления противоречивого культурного феномена «*русской европейскости*».

«Русская европейскость» в искусстве возникла на основе исконной оппозиции «свое — чужое», однако древнерусская идея несовместимости устремлений России и Европы постепенно теряет свое значение, уступая место диалогу русских и европейских традиций. Русская светская художественная культура была самой молодой среди европейских культур. Взаимодействие с иными, более устоявшимися художественными школами позволило русскому искусству пройти путь так называемого «ускоренного развития» (Г. Д. Гачев), освоить в исторически сжатые сроки светские жанры, формы, европейские эстетические теории. «Русская европейскость» — соединение привнесенных извне элементов художественного мышления и прежнего отечественного опыта; в нем доминировало старательно подчеркнутое европейское начало. Все это составило неповторимую художественную картину мира, отраженную в поэзии и зодчестве, театральной драматургии и музыке,

живописи и скульптуре. «Русская европейскость» определила пути формирования первой светской композиторской школы, сумевшей войти в европейскую культуру XVIII в., не утратив самобытности. На фоне блестящего развития русской литературы, живописи, театра выдвигается целая плеяда музыкантов-профессионалов, оставивших след в истории оперы (В. А. Пашкевич, Е. И. Фомин), камерной инструментальной музыки (И. Е. Хандошкин) и хорового храмового творчества (М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский).

В предшествующие столетия древнерусский опыт музыкального искусства складывался из двух традиций — богослужебного хорового пения и фольклора. В музыке эпохи Просвещения сохраняются обе традиции, хотя и в измененном виде. Самое же главное — новые европейские светские жанры вступают с ними в активное взаимодействие. Стремление русского искусства к национальной самобытности выразилось в профессиональном освоении народной песни, ее интонационного своеобразия. Становление композиторской школы как целостного художественного направления протекало в тесной взаимосвязи с развитием русской музыкальной фольклористики.

Ко второй половине века народная песня завоевала прочное место в российском быту, имея приверженцев во всех слоях общества. Крестьянская песня в городе, попадая в новую культурную среду, не поглощалась ею, а как бы обретала новую «редакцию» в зависимости от того, где ее пели. К тому же, используя популярные текстовые и музыкальные обороты, городские поэты могли создавать свои собственные «крестьянские» песни.

В 60–70-е гг. XVIII в. в России начинается подлинный «фольклорный бум». Правда, отдельные записи народных напевов встречались и в первой половине века, однако массовый интерес к фольклорным изысканиям пришелся на екатерининскую эпоху.

Отношение к песне как к ценному памятнику народной истории и культуры в то время еще не созрело. Никто из собирателей и не стремился бережно донести до потомков «шероховатости» мелодий и текстов в первозданном

и неизменном виде. Скорее наоборот, авторы песенных сборников старались отредактировать песню, сделать ее удобной для любительского пения под аккомпанемент музыкальных инструментов. Рассматривалась народная песня как жанр литературный, а не музыкальный. Поэтому первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот.

Изучением народного творчества занялись ранее всего литераторы-просветители. Первой публикацией стало «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова, которое вышло четырьмя книжками в 1770–1774 гг. Популярность сборника была столь велика, что в 1780–1781 гг. Н. И. Новиков переиздал его, добавив еще две части. В свой сборник Чулков включил песни действительно самые разные. Здесь и образцы деревенского фольклора, и городские народные песни, и авторские, тексты которых принадлежат известным поэтам. Многие из них были впервые введены в культурный обиход. Чулкову не было свойственно стремление «олитературить» народный язык, и все же он позволял себе исправлять неудачные, на его взгляд, слова, иногда даже присочинять к песне те или иные строки.

Отношение к народной песне как к зеркалу народной души впервые было высказано **А. Н. Радищевым**. В его «Путешествии из Петербурга в Москву» (1789) песня вплетается в литературное повествование. Многие незабываемые эпизоды этого бессмертного сочинения разворачиваются как бы под аккомпанемент народной музыки. Самые проникновенные слова высказал писатель на первых страницах своего «Путешествия»: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правлений. В них найдешь образование души нашего народа»¹. До Радищева никто из русских просветителей не раскрывал столь тонко

¹ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Пол. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 229–230.

и образно глубинную связь духовной культуры народа с обликом «мягких» (то есть минорных) протяжных песен.

Несколько ранее, в значительной мере под влиянием литературных публикаций, родился первый нотный фольклорный сборник — «Собрание русских простых песен с нотами»¹. Три первые части сборника увидели свет в 1776–1779 гг.; они содержали 60 песен (по 20 в каждом выпуске). Четвертая часть вышла в 1795 г. Автор издания придворный гуслист **Василий Федорович Трутовский** (ок. 1740–1810) ставил перед собой вполне достойную практическую цель, о чем написал в «Предуведомлении»: «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб, их собрав, привести в некоторой порядок и подложить басовые ноты. Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как оне обыкновенно поются; но кто же захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласие».

Трутовского следует считать первым музыкантом-фольклористом. В его труд вошло много и поныне популярных песен: «Чуть пониже было города Саратова», «Вниз по матушке по Волге» и др. Трутовский чувствовал природу народной музыки. В сборник не были включены песни «книжного» жанра, за исключением тех напевов, которые успели стать народными (например, «Как на дубчике два голубчика»).

«Ивушка, ивушка, зеленая моя» (Сб. В. Ф. Трутовского)

11 *Andante*

И - вуш - ка, и - вуш - ка зе - ле - на - я мо - я, *f*

¹ *Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. М., 1953.*



Н. А. Львов

Самый заметный след в истории отечественной музыкальной фольклористики оставило «Собрание народных русских песен с их голосами», изданное в 1790 г. известным русским просветителем **Николаем Александровичем Львовым** (1751–1803) в содружестве с обрусевшим чешским композитором **Иваном Прачем** (подлинное имя Ян Богумир)¹. Сборник явился плодом многолетней увлеченности фольклором в литературно-музыкальном кружке Н. А. Львова. Этот кружок, по словам одного из

современников, сплотил людей, у которых были «согласные склонности» и «одинокія упражнения». В нем «совершались первые опыты в стихотворстве... в музыке и проч.». Подробных данных о членах кружка не сохранилось, однако достоверно известно, что содружество родилось из почти семейного союза, и его ядро составили Г. Р. Державин, В. В. Капнист и сам Н. А. Львов (женатые на трех сестрах Дьяковых). В доме Львова бывали художники В. Л. Боровиковский и Д. Г. Левицкий, поэты М. Н. Муравьев и И. И. Хемницер, другие представители художественной элиты Петербурга.

Особую прелесть львовским собраниям придавала, конечно же, музыка. Отношение к ней было трепетное и возвышенное. Ей приписывали большую роль в воздействии на человека для «подкрепления добродетелей», «умягчения жестоких страстей» и ободрения духа. Живое восприятие чарующего мира звуков донесла до нас ода Львова «Музыка, или Семитония», опубликованная в сборнике стихов «Аониды» в 1796 г.:

¹ *Львов Н. А., Прач И.* Собрание народных русских песен. М., 1955.

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет:
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музыка властная! Пролей
Твой бальзам сладкой и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей.
Как огонь, влечет, как гром, разит
Закон твоей всеильной власти;
Он чувства нежные родит,
Жестоки умягчает страсти...

Об истории рождения сборника народных песен поведал позднее Ф. П. Львов: «В 1790 г. член нашей Академии художеств покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании было написано г. Львовым»¹.

Появление сборника — выдающееся событие в русской музыке. В предисловии к нему, названном «О русском народном пении», Львов писал, что в песеннике сохранено «все свойство народного российского пения», дабы собрание имело «достоинство подлинника». Подчеркнем, что привычное теперь словосочетание «народная песня» Львов употребил первым. Да и вообще многое в этой работе было сделано впервые: впервые автор попытался выявить истоки народной песни, впервые указал на ее многоголосный склад, впервые выделил протяжные песни как «самые лучшие». Уже из перечисленного видно, что Львову удалось создать своего рода единственный в XVIII в. научный труд по музыкальной фольклористике, сделать подлинное культурное открытие.

В сборник вошли 100 песен, многие из которых распространены и поныне: «Ах вы, сени, мои сени», «Во поле берега стояла», «Во саду ли, в огороде». Большинство напевов, со вкусом отобранных Львовым, вошли в историю русской музыки как классические образцы фольклора.

¹ *Львов Ф.П.* О пении в России. СПб., 1834. С. 45.

«Ай, во поле липинька» (Сб. Львова–Прача)

12 Allegretto

Ай, во по - ле, ай, во по - ле,

The image shows a musical score for the song 'Ay, vo pole lipinyka'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics 'Ай, во по - ле, ай, во по - ле,'. The middle staff is a piano accompaniment in G major, 2/4 time, featuring chords and a melodic line. The bottom staff is a bass line in G major, 2/4 time, with a simple rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto'.

Вместе с тем, наряду с крестьянскими песнями, в сборник попали песни-романсы, популярные в городском быту («Чем тебя я огорчила», «Помнишь ли меня, мой свет» и др.).

Процесс соединения двух различных музыкальных «материй» — русского фольклора и европейского профессионального музыкального языка — был очень сложным. Музыканты XVIII в. еще не владели приемами обработок народных песен, адекватными их самобытности, они не сумели постичь особенности народной полифонии. Европеизация народных напевов выразилась в несколько искусственном их подчинении нормам музыкального классицизма. Трутовский и Прач применяли в своих обработках правила классической гармонии и фактуры (гармонический минор, квадратность структур, симметричную ритмику и метрику, гармонические фигурации и др.).

Несколько необычным для своего времени представляется «Сборник Кириши Данилова», составленный весьма рано, в середине XVIII в.¹ Его автор, вопреки моде, интересовался историческими песнями и былинами. Напевы этих песен записаны одной строчкой без текста, который помещен отдельно.

Подобно древним слагателям былин, Кириша Данилов знал больше текстов, чем мелодий, поэтому многие его песни поются на один и тот же напев. Благодаря этому уникаль-

¹ Сборник долгое время оставался в рукописи. Он был издан лишь в 1804 г., причем без нот, под названием «Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым». Издание с нотами состоялось в 1818 г. Имя «Кириша Данилов» многие исследователи считают псевдонимом.

Былина «Калин-царь» (Сб. Кирши Далилова)

13



ному сборнику древнейшие напевы русских сказителей, не вошедшие в собрания других составителей, сохранились для истории.

Освоение народной песни представляло значительную трудность не только для собирателей, но и для композиторов Санкт-Петербургской школы. Они прокладывали этот путь совершенно самостоятельно, ориентируясь не только на профессиональные навыки, но и на собственный слуховой опыт. Большинство русских композиторов были выходцами из народной среды и с детства впитали живое звучание фольклора. Включение народных песен в русскую оперную музыку (оперы В. А. Пашкевича и Е. И. Фомина), в инструментальные сочинения (творчество И. Е. Хандошкина) позволило создать прочную основу для воссоединения народного и профессионального начал.

Становление «русской европейскости» в профессиональной музыке протекало в условиях достаточно избирательного отношения к различным видам европейского музыкального искусства. По традиции предшествующих веков наиболее широко в век Просвещения развивались вокальные жанры, как светские, так и храмовые. Среди них выделяются духовный хоровой концерт, комическая опера и камерная песня. Как и в фольклористике, в этих жанрах сохраняется отношение к слову как к приоритетной основе музыки. Автором оперы считается либреттист, а автором песни — поэт; имя композитора нередко оставалось в тени, а со временем забывалось¹.

¹ Например, автором знаменитой оперы «Санкт-Петербургский го-стинный двор» долгое время считался поэт М.А. Матинский, сочинивший либретто, а имя композитора В. А. Пашкевича — создателя музыки — оказалось забытым. Многие хоровые, оперные и инструментальные произведения XVIII в. остались анонимными.

«Музыка и словесность суть две сестры родные», — утверждал поэт и драматург XVIII в. П. А. Плавильщиков. В 70–80-е гг. столетия происходит активное сближение музыкального искусства с русской поэзией, драматургией и публицистикой. Включение музыки в сферу влияния просветительской литературы способствовало ее самоопределению, которое происходило через освоение ведущего европейского стиля эпохи — классицизма.

Классицизм возник во Франции еще в середине XVIII в. В теории этого стиля превыше всего ценилась способность художника «разумно» подавлять личные чувства во имя высокой государственной цели. Прообразом искусства, поставленного на службу обществу, считалось творчество мастеров античности и Ренессанса. Глубокое теоретическое обоснование классицизм получил в стихотворном трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). Золотым правилом эстетики классицизма было предписание единства места, времени и действия. Не менее важными были требования композиционной строгости, симметрии формы, выверенности деталей. Дополняла эстетику классицизма разработанная иерархия жанров и стилей. Идеалы «разумного» творчества совпали с установками века Просвещения, превратив классицизм в единый общеевропейский стиль. Строгая нормативность классицизма сыграла большую роль в развитии всех видов европейского искусства. Под его влиянием развивались трагедия и комедия, архитектура и парадный портрет, классическая симфония и соната (в творчестве композиторов венской классической школы Гайдна, Моцарта, Бетховена).

В России XVIII в. каноны классицизма, на первый взгляд, явились «мостиком», связавшим нормативность древнерусского художественного канона с рациональной трактовкой светского искусства. Однако природа классицистской рациональности была совершенно иной. Рождение совершенных по форме и содержанию сочинений, воплощающих разумную сущность Бытия, связывалось не с богоданным творчеством, а с индивидуальной одаренностью и вдохновением. Русские художники восприняли каноны классицизма сквозь призму сложившихся в Европе форм и жанров. Но

не штамповка образцов светского европейского искусства, а глубокая переработка чужого опыта в контексте культурных традиций России позволила состояться русскому классицизму в архитектуре, литературе, живописи и музыке.

Для русских мастеров европейский классицизм ассоциировался прежде всего с ясностью художественных образов и отточенностью форм, воспринятых от античности. Вместе с тем главная доктрина европейской эстетики — главенство разума над чувством — признавалась скорее лишь в теоретическом плане. Большинство русских художников предпочитали искусство, сочетающее интеллект с непосредственностью чувств и душевной отзывчивостью. О гармонии разума и сердца писал крупный теоретик русского классицизма А. П. Сумароков, оказавший сильное влияние на развитие русской музыки (оперы и камерной песни).

Освоение классицизма в России протекало прежде всего в театральной драматургии. Долгое время судьба русского театра складывалась неудачно. Опыт создания в Москве на Красной площади «комедийной хоромины» практически провалился. Этот публичный театр просуществовал с 1702 по 1706 г. и не пользовался успехом у москвичей. Руководитель немецкой труппы, игравшей в «комедийной хороmine», Иоганн Кунст рассчитывал на постановки оперных спектаклей, однако замысел оперного театра остался несуществленным¹.

Более широкое распространение в первой половине века получил школьный театр. Во многих учебных заведениях России поощрялось лицедейство и силами учеников ставились пьесы религиозного содержания. Например, популярной была «Рождественская драма» Д. С. Туптало, известного под именем Дмитрия Ростовского. Эти опыты были прелюдией к рождению профессионального русского театра (1750), основателем которого стал Ф. Г. Волков.

К середине века театральная жизнь Санкт-Петербурга была уже довольно богатой и пестрой. В 1743 г. по проекту Растрелли был заново отстроен Оперный дом — большое

¹ В 1708 г. в Петербурге в доме младшей сестры Петра I Натальи Алексеевны тоже создается театр, правда, для узкого придворного круга.

здание, вмещавшее 1000 зрителей. Здесь силами иностранных актеров и певцов ставились французские комедии и чувствительные итальянские интермедии. С конца 40-х гг. на сцене появились и русские пьесы. Однако особой любовью у аристократической публики пользовалась итальянская опера. В разное время в должности капельмейстеров в Санкт-Петербурге служили такие известные итальянские композиторы, как Б. Галуппи, Дж. Г. Паизиелло, Дж. Сартти, Д. Чимароза, В. Манфредини.

Первыми в середине 30-х гг. в Россию приехали итальянские музыканты под руководством известного оперного маэстро Франческо Арайи. Труппа Арайи выступала на русской сцене почти четверть века. Арайя дебютировал в качестве композитора 29 января 1736 г. оперой «Сила любви и ненависти», написанной им еще в Италии. С этой даты начинается история оперы в России.

В оперных спектаклях итальянских актеров царил дух пышного великолепия. По свидетельству современников, каждая постановка обходилась казне в 10 000 рублей (примерно годовая подушная подать с 15 000 крестьянских дворов).

Ф. Арайе принадлежит особая роль в истории русской культуры. Именно он в 1755 г. создал музыку к первой опере с русским текстом. Опера называлась «Цефал и Прокрис», либретто было написано А. П. Сумароковым по сюжету из VII книги «Метаморфоз» римского поэта Овидия. Стихотворное лирико-драматическое повествование о любви двух героев, по-русски искренних в проявлении чувств, вдохновила итальянского композитора на создание сочинения, имевшего шумный успех. Сумароков так оценил мастерство композитора:

Арайя изъяснил любовны в драме страсти
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти
Так сильно, будто бы язык он русский знал
Иль паче, будто сам их горести стенал¹.

«Цефал и Прокрис» создана в привычном для итальянской музыки жанре оперы-seria. Ее классицистский стиль,

¹ Сумароков А. П. Мадригал // Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. С. 183.

как впрочем и сюжет, достаточно далеки от традиций русской культуры.

Фр. Арайя. Опера «Цефал и Прокрис». Ария Цефала

14 Цефал

Ес-ли то-чно ты то зна-ешь, как мо-ю ты грудь тер-за-ешь

[p]

Жизнь оперы была недолгой; ее можно считать скорее памятником придворного быта, нежели достижением русского искусства¹.

Расцвет национального музыкального театра связан с жанром комической оперы. Базой развития этого жанра в России стала классицистская литературная комедия, отмеченная чертами яркой национальной характерности (произведения М. И. Попова, А. О. Аблесимова, М. А. Матинского, Я. Б. Княжнина, Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова). Создатели текстов комедий и комических опер² не довольствовались прямым подражанием иностранным пьесам. Они обращались к российской повседневности, находя в ней темы, сюжеты и образы для своих произведений. Обобщение русских характеров в социально-бытовом плане, свойственное лучшим комедиям и комическим операм, позволяло композиторам опираться на народно-бытовую музыку. Поэтому в комической опере ярче всего сказались тенденции «русской европейскости», слияние различных фольклорных источников (как крестьянских, так и городских) с традициями музыкального классицизма.

¹ Примечательно, что исполнителями оперы были совсем еще молодые люди не старше 14 лет — воспитанники Певческой капеллы. Главную партию исполнила юная «камер-певица» Елизавета Белогородская.

² Тексты комических опер, считавшихся произведениями литературы, принято было публиковать без музыки.

Как известно, своего наивысшего развития идеи классицизма получили в симфонической музыке. Инструментальное искусство явилось совершенно новой сферой приложения творческих сил русских композиторов. Как пишет Ю. В. Келдыш, «русская инструментальная музыка XVIII в. в основном оставалась связанной с бытом. Высокие симфонические обобщения не были ей свойственны, и если у отдельных, наиболее выдающихся русских композиторов той поры проявились элементы подлинно симфонического мышления, то преимущественно в области театральной, а не “чистой” инструментальной музыки. Этот перевес театральности над сферой “самодовлеющего инструментализма” оставался характерным для русской музыки почти до середины XIX столетия»¹.

Закономерное для молодого светского музыкального искусства тяготение к конкретной жанровости сказалось в принципах освоения европейского музыкального инструментализма. В первую очередь на русскую почву оказались пересаженными распространенные в быту камерные инструментальные сочинения — танцы, сонаты, вариации и др. Более сложный симфонический язык осваивался значительно медленнее на основе тесного взаимодействия вокальных и инструментальных жанров. Стилистика классицизма утвердилась ранее всего в оркестровых увертюрах комических опер В. А. Пашкевича, Е. И. Фомина, Д. С. Бортнянского и других русских композиторов.

¹ Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII в. М., 1965. С. 381.

ГЛАВА 6

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА (ОПЕРЫ В. А. ПАШКЕВИЧА, Е. И. ФОМИНА И Д. С. БОРТНЯНСКОГО)

Рождение национальной композиторской школы XVIII столетия было тесно связано с развитием русского театра. В отличие от европейских стран, где создание комической оперы явилось итогом многолетнего исторического становления оперного жанра, в России с музыкальной комедии началось освоение оперного искусства.

Начало русской комической оперы относится к 70-м гг. XVIII в. К этому времени французская комическая опера и итальянская опера-buffa в лице корифеев этих жанров — Перголези, Пиччинни, Филидора, Гретри — прочно утвердились на оперных сценах Европы. В России во второй половине века театральная жизнь также ярко преобразилась. Благодаря поклонникам оперы возникли вольные, любительские и крепостные оперные театры. В Петербурге действовали императорский театр, театр «малого двора» (великого князя Павла Петровича), частный публичный театр Книппера-Дмитревского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц при Смольном монастыре и др. Процветали итальянская, немецкая и французская труппы. Ставились драматические и оперные спектакли силами актеров-любителей, а также в крепостных театрах А. Л. Нарышкина, Н. С. Титова, Г. А. Потемкина и др. Не менее интересной была театральная жизнь Москвы, где славились крепостные театры Шереметевых.

Любительские спектакли в России долго были в моде. Но все же с открытием публичных профессиональных

театров их значение в культурной жизни уменьшилось. С рождением Вольного, Каменного, Эрмитажного, Деревянного театров, Театра у Летнего сада возникла серьезная конкуренция придворным спектаклям. Екатерина II, любившая во всем порядок, издала 12 июля 1783 г. специальный указ, в котором узаконила постоянные ассигнования на театральные дела. Все театральные расходы составили 174 000 рублей в год. Эту сумму делили на содержание итальянской оперы, французского и немецкого театров, балета и театра российского. В указе уточняется, что российский театр существует «не для одних комедий и трагедий, но и для опер».

Слушатели тех лет искренне любили итальянскую, французскую и немецкую музыку, а иностранные знаменитости вполне были довольны немалым заработком. Но с конца 70-х гг. все большее признание получает новая отечественная комическая опера.

Родиной комической оперы была Италия. Здесь обрела свой вызывающий и дерзкий облик молодая опера-buffa¹. Попав в Париж, комическая опера стала причиной так называемой «войны буффонов» — сторонников и противников комического музыкального театра. Ныне очень трудно представить, чтобы опера вызывала яростные политические страсти. Однако в то время искусство было ареной бурной политической борьбы. Вот как остроумно писал о взаимосвязи комической оперы и политики французский просветитель М. Л. д'Аламбер: «...дальновидные управители полагают, что все свободы между собой слиянны и все опасны: свобода музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает». И делает соответствующий вывод: «Следовательно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь»². Однако остановить победное

¹ Опера-buffa — разновидность комической оперы. Сложилась в 30-е гг. XVIII в. в Италии в творчестве Дж. Б. Перголези. Крупнейшие мастера этого жанра — Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза.

² Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII в. (Италия, Франция, Германия, Англия) / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. С. 329–330.

шествие комической оперы по сценам разных стран было уже невозможно. Апофеоз жанра в XVIII в. — гениальная «Свадьба Фигаро» великого Моцарта.

Какую же роль играла в этом движении молодая русская комическая опера? Будем объективны: на фоне шедевров европейского музыкального театра эта роль на первый взгляд малозаметна. Если же судить о значении русской комической оперы в развитии отечественной музыкальной культуры, то она огромна.

Ранняя русская комическая опера представляла собой синтетическое действо (музыкально-драматический жанр), в котором чередовались *музыкальные номера с разговорными диалогами*. Возникшая в великой крестьянской стране, комическая опера глубоко по-своему отразила крестьянскую тему, способствовала развитию самобытности молодой русской светской музыки. Для формирования национального музыкального языка нужна была музыкальная основа, позволяющая воплотить в звуках речевые интонации персонажей. Такой основой стала *русская народная песня*. Песенность явилась важнейшим фактором формирования музыкального театра. Комическая опера была бытовой по своему содержанию. Обычно ее фабула бралась из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, «достоинство подлинника». В операх действовали крепостные крестьяне, обиженные своими помещиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мельники, наивные и прекрасные девушки, — словом, все те, кто составлял многоликое российское общество. Премьера первой комической оперы под названием «Анюта» состоялась в 1772 г. Автор либретто (известный литератор Михаил Попов) дерзнул ввести в текст весьма многозначительные диалоги дворянина со своим батраком Филатом:

Б а р и н.

Платить приготавлийся

Ты дерзость головой, —

К р е с т ь я н и н.

Смотри поберегайся

Того же и с собой.

Да веть и помни то, што такжо и хрестьяне

Умеют за себя стоять, как и дворяне.

Музыка оперы до нас не дошла. Однако очевидно, что это были прежде всего «голоса» народных песен¹. Многие стихи оперы «Анюта» как бы заранее предназначены для той или иной песни. Например, так и слышатся танцевальные ритмы в следующих куплетах крестьянина Мирона:

Боярская забота –
Пить, есть, гулять и спать,
И вся их в том работа,
Штоб деньги собирать.
Мужик сушишь, крушишь,
Потей и работай,
А после хоть взбесися,
А денежки давай...

Законы комедийного жанра требовали счастливого конца, поэтому любая сложная интрига в операх заканчивалась тем, что порок был наказан. Самой любимой музыкальной комедией XVIII в. стала опера М. М. Соколовского на текст писателя А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). Опера сохраняла свою популярность на протяжении многих десятилетий.

Сюжет «Мельника ...» занимателен и прост. Персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Анюта, вечно ссорящаяся супружеская крестьянская пара — Анкудин и Фетинья, красивый деревенский парень Филимон. Мельник — главное действующее лицо оперы — был действительно плутом. Он притворился всемогущим колдуном и совершенно заморочил голову простодушным своим соседям. Впрочем, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

Первым «композитором» оперы был сам автор либретто А. О. Аблесимов. Поэт в соответствии с традицией писал свои тексты в расчете на определенные русские народные песни. Позднее же эти песни были обработаны скрипачом московского театра Михаилом Матвеевичем Соколовским, которого и считают создателем музыки.

¹ Поэты указывали в либретто, на какой «голос» (популярную песню) следовало петь ту или иную арию.

М. М. Соколовский. Опера «Мельник — колдун,
обманщик и сват». Песня Филимона

15

1. Вот спо - ю ка - ку - ю пес - ню: хо - дил мо - ло -
2. Хо - дил мо - ло - дец на Прес - ню из Се - свяц - ко -

- дец на Прес - ню, } под ве - че - рок, путь не - да - лёк,
- го се - ла, }

Расцвету комической оперы способствовало развитие искусства лицедейства. Немеркнущая с годами слава выпала на долю многих выдающихся русских актеров, которые исполняли также вокальные партии. Среди них легендарная воспитанница Петербургского театрального училища Е. С. Яковлева, в замужестве Сандунова, на сцене же — Уранова и крепостная актриса П. И. Ковалева-Жемчугова. Яркая способность к перевоплощению сделала знаменитым И. А. Дмитриевского. Он не обладал оперным голосом и выступал в роли героев, ведущих разговорные диалоги. Тем не менее именно его энергия и талант способствовали укреплению русской оперы на столичной сцене.

Выдающимся основоположником русского музыкального театра является **Василий Алексеевич Пашкевич**

(ок. 1742–1797). Деятельность Пашкевича была необычайно разносторонней. Скрипач и дирижер, певец и актер, он преподавал пение в Академии художеств, руководил балльным оркестром, работал в Певческой капелле, сотрудничал со многими выдающимися драматургами и артистами. Композитор яркой одаренности, он не избежал участи многих своих современников, при жизни оставаясь в тени придворной культуры. Со временем его сочинения оказались почти полностью вычеркнутыми из истории отечественной музыки. Впервые Пашкевич оказался в поле зрения серьезных исследователей лишь во второй половине XX в., поэтому в его биографии много пробелов и о ранних годах жизни композитора почти ничего не известно.

Требуют уточнений время и место рождения композитора, поскольку общепринятая дата документально не подтверждена. Даже отчество Пашкевича «Алексеевич» вызывает у некоторых ученых вполне объяснимые сомнения.

В 1763 г. Пашкевич был зачислен в штат придворного оркестра. С этого времени начинается его жизнь как профессионала-музыканта, дирижера, педагога, «капельмейстера балльной музыки». Самое ценное в наследии мастера — комические оперы.

Успех композитора, сочиняющего оперу, всегда зависит не только от качества самого произведения, но и от возможностей театрального коллектива, осуществляющего постановку. Оказавшись в первых рядах русских оперных сочинителей, Пашкевич, конечно же, был весьма зависим от хитросплетений придворной театральной жизни. Порой волею обстоятельств ему приходилось растрачивать свой талант на «омузыкаливание» слабых «сановных» либретто. И все же на определенном этапе жизненного пути Пашкевичу необычайно повезло. Он нашел свой театр. Это был высокопрофессиональный коллектив Книшпера–Дмитревского, который просуществовал с 1779 по 1783 г. Для этого публичного театра Пашкевич создал свои самые лучшие комические оперы. Здесь ему посчастливилось сотрудничать с выдающимися драматургами своего времени — Я. Б. Княжнинным и М. А. Матинским.

Первая опера «Несчастье от кареты» (поставлена в 1779 г.¹) была создана на текст Я. Б. Княжнина. Сюжет ее перекликается с комедией Фонвизина «Бригадир», поскольку интрига связана с «болезнью века» — галломанией. В опере речь идет о том, как помещик Фирюлин, помешанный на французских модах, решил купить дорогую парижскую карету. Однако карета стоит дорого, и для ее покупки Фирюлину предстоит продать в рекруты своего крепостного Лукьяна. Лукьян же любит крестьянскую девушку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело уладил барский шут, старый приятель Лукьяна Афанасий. Он научил Лукьяна обратиться к помещику-галломану на французском языке. Фирюлин был потрясен тем, что его крестьяне оказались столь просвещенными людьми. Следует счастливый конец: Лукьян освобожден от рекрутчины и женится на Анюте.

Композитор, сочиняющий комическую оперу, стоит перед выбором: какие строки либретто положить на музыку, а какие сохранить для разговорных диалогов героев. Работая над текстом княжнинской комедии, Пашкевич проявил себя удивительно одаренным музыкальным драматургом. Ключевая антикрепостническая идея оперы воплощена им и нестандартно, и остроумно. Пашкевич избрал достаточно простой, но действенный принцип соотношения музыки и разговорных эпизодов. Этот принцип основан на разграничении образных сфер оперы на два мира. В первом мире живут, любят, страдают естественные в проявлении своих чувств и поступках герои — крестьяне Лукьян, Анюта, Афанасий. Им композитор отдает свою музыку, где раскрывает благородство и красоту души крепостных людей.

Во втором мире царствуют праздность и барство, породившееся с беспросветной глупостью. Многие высказывания Фирюлина или его жены напоминают расхожие анекдоты. Чего стоит, например, такой пассаж из речи госпожи Фирюлиной: «...наша деревня так близко от столицы, а никто здесь по-французски не умеет, а во Франции от столицы за сто верст

¹ Премьера состоялась на сцене Эрмитажного театра, затем опера была включена в репертуар театра Книппера-Дмитревского.

все по-французски говорят». Своих антигероев Пашкевич лишил музыки, предоставив зрителям возможность наслаждаться княжнинским остроумием в разговорных диалогах.

В. А. Пашкевич. Опера «Несчастье от кареты». Ария Лукьяна

16 *Allegro* *f*

До - ко - ле ста - ну жить, то - го не мо - жет быть,

f *fp* *fp* *fp* *fp*

Премьера оперы прошла с огромным успехом. Прозвигательский пафос сюжета в соединении с талантливой музыкой сразу привлекли внимание современников, осознавших, что с оперой «Несчастье от кареты» родился национальный музыкальный театр.

Шумный успех «Несчастья от кареты» окрылил композитора. Уже в следующем, 1780 г. он порадовал слушателей премьерой своей новой оперы «Скупой»¹ — еще одним доказательством плодотворного сотрудничества с Я. Б. Княжнинным.

На первый взгляд «Скупой» — более традиционное произведение, чем «Несчастье от кареты». Однако герои пьесы вдохновили композитора на создание ярчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многоплановость людских характеров и служит благородной цели исправления вечных пороков.

Главное действующее лицо оперы — Скрыгин — поражает своим нравственным уродством. Он смешон, страшен и жалок одновременно. Скрыгин внутренне презирает

¹ Полный текст оперы издан в 1973 г. со вступительной статьей и комментариями Е.М. Левашева (серия «Памятники русского музыкального искусства», вып. 4).

и ненавидит не только других, но и самого себя. Он глубоко несчастен... Передать такое смешение чувств и отрицательных нравственных ориентиров героя — весьма сложная задача для любого искусственного композитора. Пашкевич оказался на высоте своего мастерства — образ Скрягина можно считать одной из вершин оперного искусства XVIII в. Особенно хорош его яркий и страстный монолог-речитатив. Музыка монолога вскоре стала самым популярным отрывком оперы и даже получила высокую оценку в изданном в Москве «Драматическом словаре»: «Монолог оной... будучи расположен речитативом, приносит отменную честь сочинителю».

Лучшим сочинением Пашкевича по праву считается опера «Санктпетербургский гостиный двор» (другое название — «Как поживешь, так и прослывешь»). Опера создана на основе яркого литературного произведения — комедии М. А. Матинского.

«Санктпетербургский гостиный двор» — первая в истории русской музыки опера, в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды не вызывали особых симпатий Матинского, описавшего такие пороки своих героев, как жадность, склонность к обману и жульничеству, злобность и предательство. Главные действующие лица комедии отнюдь не безобидны. Их не разжалобишь французскими словами, как придурковатого помещика-галломана Фирюлина. Купец Сквалыгин и отставной регистратор Крючкодей способны лишить людей куска хлеба и буквально пустить их по миру.

Характеры героев оперы раскрываются в ариях-портретах. Вот, к примеру, текст арии Сквалыгина, поучающего уморазуму жену накануне прихода гостей на свадебный сговор:

Режь потоне ломоточки,
Собирай с стола кусочки,
Чтобы после искрошить,
В сухари пересушить;
Ставь пореже все похлебки,
Подноси поменьше водки,
Кто начнет с кем речь вести,
Можно тех и обнести;
Как начать домой собираться,
Чур тебе тут не мешаться:
Не держи, не унимай,
Им в том полно волю дай.

В. А. Пашкевич. Опера «Санктпетербургский гостиный двор».
Ария Крючкодея

18 Presto ma non troppo

1. Ах, что ны - не за вре - мя? Взя - ток брать не ве -
 2. во - дит - ся пле - мя ста - ро - дав - них пис -
 3. сте - ла уж Стрел - ка и лю - без - ный Ты -
 4. ту - жит го - рел - ка, что пис - цам мал до -

V-ni arco Fl.

1. 2. 3.
 - лят, штра - фо - вань - ем гро - зят. Пе - ре -
 - цов, на - шей бра - тьи дель - цов. О - пу -
 - чок, ми - лой мой ка - ба - чок. Ту - жит,
 - ход,

V-ni

В. А. Пашкевич. Опера «Санктпетербургский гостиный двор».
Ария Сквалыгина

19 Allegro

Режь по - то - не ло - мо - точ - ки, со - би - рай с сто - ла ку - соч - ки,

f *p*

Но есть в музыке оперы и совершенно иная сфера, основанная на народных песнях.

В сцене девичника и сговора композитор раскрывается как знаток старинного народного обряда. Многие номера этой сцены включают подлинные фольклорные темы. Среди них выразительная протяжная песня девушек.

В. А. Пашкевич. Опера «Санктпетербургский гостиный двор».
Хор. «Во саду земзюлюшка»

20 C. *Andante*
Во са - ду зем - зю.люш.ка кли - ка - ла, в те - ре - ме

A.
V-ni Cl.

Можно предположить, что Пашкевич использовал в своей музыке свадебные русские песни без каких-либо изменений. Семь хоровых народно-песенных номеров резко контрастируют с сатирическими бытовыми зарисовками купеческой жизни, наполняют музыку оперы живым дыханием национального искусства.

Четвертая опера композитора «Тунисский паша», написанная в период плодотворного сотрудничества с театром Книппера-Дмитревского на текст того же М. А. Мартинского, к сожалению, не сохранилась. Зато сохранились прекрасно изданные оперные произведения, в создании которых принимал участие Пашкевич. Это оперы «Февей» (1786), «Федул с детьми» (1791) (совместно с итальянским композитором Мартин-и-Солером), а также музыка к помпезному представлению «Начальное управление Олега»

(совместно с итальянцами Каноббио и Сарти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: автором либретто была Екатерина II¹.

Сановные либретто были бесконечно беспомощны. К тому же Екатерина II слабо владела русским языком. И все же Пашкевич, предельно честный в своем профессиональном деле, постарался как мог спасти либретто. Ему удалось выявить наиболее выигрышные куски в сценариях и даже создать несколько удачных музыкальных номеров. Так, в «Начальном управлении Олега» им написана прекрасная сцена свадебного обряда, вся построенная на мелодиях народно-песенного характера.

В опере «Февей» композитора увлекла идея, предвосхитившая рождение в музыке так называемого «русского востока». Как известно, наиболее совершенное воплощение эта тема получила в музыке М. И. Глинки и его последователей. Искусству XVIII в. ориентализм не был свойствен. Тем более ценным явился опыт Пашкевича, попытавшегося придать достойный вид псевдovосточному литературному тексту, который лег в основу калмыцкого хора, написанного в виде вариаций:

В народе во калмыцком кушают каймак,
Сульяк и турмак,
Табак курят,
Кумыс варят.

Пение сопровождается пляской, «экзотический» характер того и другого композитор передает с известной долей юмора. Он старательно подчеркивает все несуразности текста, смещая музыкальные ударения относительно словесных. Интересна попытка композитора передать в оркестре типичный для Востока инструментальный колорит. Комедийный эффект калмыцкой сцены усиливается оригинальной находкой: красавица-калмычка неожиданно для всех вдруг начинает петь басом (ее партия поручена мужчине). Калмыцкий хор, безусловно, одна из лучших страниц оперы.

¹ Екатерина II написала шесть музыкально-драматических пьес. В создании музыки к трем из них принял участие Пашкевич, и именно эти оперы имели успех.

В. А. Пашкевич. Опера «Февей». Калмыцкий хор

21 Allegretto

Т.
В на ро - де во кал - мыц - ком

Б.
ку - ша - ют кай - мак, суль - як и тур - мак, та - бак ку - рят,

mf

Роль В. А. Пашкевича в становлении русского музыкального театра трудно переоценить. Каждое его сочинение — ступень на пути развития национальной музыкальной драматургии. Не менее важные достижения русского оперного театра последних десятилетий XVIII в. связаны с творчеством **Евстигнея Ипатьевича Фомина (1761–1800)**. В биографии композитора много «белых пятен», однако основные вехи его жизненного пути все же известны.

Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного полка, расквартированного в Петербурге. В 1767 г. он стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств. Через семь лет он был переведен в класс

«архитектурного художества». Однако архитектором Фомин не стал — одаренного мальчика всегда влекла музыка.

Среди воспитанников Академии художеств редко кто избирал музыкальное искусство своей специальностью. К тому же музыка не входила в число «знатнейших художеств», которыми считались архитектура, ваяние и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии поощрять юношу в музыкальном совершенствовании и позднее дать ему «пенсию» для завершения учебы в Италии. Получив звание болонского академика, Фомин вернулся на родину. Здесь ему было поручено написать оперу «Новгородский богатырь Боеславич», либретто которой (по былине о Василии Буслаеве) принадлежало Екатерине II.

На первый взгляд, былинный сюжет «Боеславича» как нельзя лучше подходил для оперы. Оперными представлялись колоритные сцены в древнем Новгороде, декоративные эффекты, пышные костюмы. Привлекали и массовые балетные сцены. Например, по либретто в начале I действия «феатр изображает улицу Рогатину в Новгороде; балет изображает кулачный бой». В IV акте «феатр представляет площадь... Утро лишь приспело; балет: идет сила новгородская, окружили посадники и люди новгородские широкий двор Василия Боеславича. Выбивают они широко ворота из петы...»

Вместе с тем императрица многое переименовала в народной былине на свой вкус. В опере новгородские вольные посадники покоряются единоначалию богатыря Боеславича и его матери — мудрой Амелфы, образ которой должен был напоминать Екатерину II.

Опера была написана Фоминым в рекордно короткий срок, за несколько недель, и уже 27 ноября 1786 г. состоялась ее премьера на сцене Эрмитажного театра. Вероятно, музыка не понравилась императрице, и после премьеры Фомин остался без работы.

Следующие десять лет жизни композитор был тесно связан с Н. А. Львовым и близкими ему людьми — меценатами. Некоторые исследователи полагают, что Фомин находился какое-то время на службе у Г. Р. Державина. Во

всяком случае, композитору была оказана действенная поддержка, причем не только материальная, но и моральная. После неудачи «Боеславича» она была очень нужна двадцатипятистилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеское общение и вся атмосфера музыкальных вечеров львовского кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н. А. Львов предложил новое либретто, им самим сочиненное. Это была небольшая опера под названием «Ямщики на подставе» (1787). Скорее всего Львов писал свое либретто, преследуя две взаимосвязанные цели. Во-первых, ему хотелось вернуть Фомина к творчеству и дать ему возможность заработать деньги. Но не менее важна была и другая цель — сокровенная мечта просветителя показать на сцене бытование народных песен в их первозданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На почтовой станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и сноровкой. С ним молодая красавица-жена Фадеевна, любящая мужа. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Филька Пролаза. Этот Филька мечтает сбыть счастливого Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давно ему приглянувшейся. И быть бы Тимофею солдатом, если бы не проезжий офицер. Он помогает освободить Тимофея как единственного кормильца крестьянской семьи от службы. В солдаты же попадает сам Филька.

Композитор создал великолепные хоровые обработки народных напевов самых разных жанров. В опере звучат выразительные протяжные песни «Не у батюшки соловей поет» и «Высоко сокол летает», бойкие плясовые «Во поле береза бушевала», «Молодка, молодка молодая», «Из-под дуба, из-под вяза». Несколько песен, отобранных для «Ямщиков», спустя три года почти без изменений вошли в «Собрание народных русских песен» Н. А. Львова — И. Прача. Отношение к народной мелодии у Фомина было исключительно бережное. Для каждой песни он нашел свой стиль обработки:

Е. И. Фомин. Опера «Ямщики на подставе». Хор ямщиков

22 *Moderato*
p Два тенора

Вы - со - ко со - кол,

Одаренность композитора проявляется буквально с первых тактов оперы. Открывается она увертюрой. Слушатели XVIII в. сразу узнавали в главной теме оркестрового вступления разудалую популярную песню «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь».

Е. И. Фомин. Опера «Ямщики на подставе». Увертюра. Главная партия

23 *Allegro*
Archi, Fag.

pp

Следует отметить зрелое симфоническое мышление композитора, профессионализм его оркестровки. Народно-песенная основа музыки способствовала рождению новых, нетрадиционных черт оркестрового письма. По сути, Фоминым был сделан первый шаг на пути создания русского симфонизма.

История сыграла с маленьким шедевром Е. И. Фомина злую шутку. Написанная для домашнего театра опера так и осталась неизвестной широкой публике.

В 80-е гг. композитор создал большую оперу «Американцы» (либретто молодого И. А. Крылова). Правда, постанов-

ка ее была запрещена: директору императорских театров не понравилось, что в этой комической опере индейцы собираются сжечь двух европейцев. Есть сведения, что Фомин работал еще над двумя операми: «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» и «Колдун, ворожея и сваха». Сочинения эти не сохранились.

Замечательным творением композитора стала мелодрама¹ «Орфей», созданная в 1792 г. на основе текста Я. Б. Княжнина по античному мифу.

Княжнинский «Орфей» не раз привлекал музыкантов. Еще в 1781 г. итальянец Ф. Торелли, придворный композитор, написал к нему довольно скучную музыку. Сейчас уже невозможно установить, почему Фомин обратился к этому сочинению опального Княжнина. Быть может, им руководило стремление попробовать свои силы в новом жанре. И все же кажется, что создание «Орфея» было данью памяти славному драматургу, скончавшемуся за год до этого.

В мелодраме четыре эпизода. Первый — отчаяние Орфея, потерявшего супругу. Второй — Орфей спускается в ад, чтобы умолить его властителя Плутона вернуть Эвридику к жизни. Третий — счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. И последний — проклятия Орфея жестоким богам, вновь отнявшим у него любимую. Мелодрама заканчивается большой балетной сценой — пляской торжествующих фурий.

Действующих лиц в мелодраме немного. Это главные герои, фурии, а также мужской хор. По античной традиции хор помещается за сценой и поет в унисон. Он «вещим голосом» объявляет волю богов, комментирует и объясняет слушателям происходящие события.

Роль Орфея предназначена для трагического актера с выразительным голосом — актера, способного в декламации передать весь накал страстей, обуревающих героя. Таким талантом, по воспоминаниям современников, обладал, например, И. А. Дмитриевский. Однако неизвестно, кто из актеров исполнял партию Орфея во время петербургской

¹ Мелодрама — театральная пьеса с музыкой, которая перемежается с декламацией, а иногда исполняется одновременно с произнесением текста.

премьеры. В московской же постановке мелодрамы (1795) с неизменным успехом выступал П. А. Плавильщиков.

Музыка мелодрамы — одно из вершинных творений русского искусства эпохи Просвещения. Здесь впервые раскрылось во всей полноте дарование Фомина-симфониста. Композитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа в увертюре, предшествующей мелодраме.

Увертюра написана в форме сонатного *allegro*. Она открывается медленным вступлением, создающим образ безысходной скорби.

Е. И. Фомин. Мелодрама «Орфей».
Увертюра. Вступление

24 **Largo**
Archi, Fag.

pp

Главная партия носит активный характер, предвосхищающий образы гневных и грозных фурий.

Е. И. Фомин. Мелодрама «Орфей».
Увертюра. Главная партия

25 **Vivace**
Archi

pp

Побочная партия полная света и любви, вызывает ассоциации с образом нежной Эвридики.

Е. И. Фомин. Мелодрама «Орфей».
Увертюра. Побочная партия

26 Archi

f *p*

В разработку увертюры включен самостоятельный эпизод, передающий страдания Орфея. Контрастный тематический материал увертюры позволил создать яркое, но вместе с тем цельное по замыслу симфоническое произведение, свидетельствующее о мастерском владении классицистскими средствами художественной выразительности. При этом музыка Фомина вдохновенно раскрывает трагическое и страстное мироощущение русского человека «радищевской» эпохи, его мятущуюся душу. Умер Фомин в возрасте 39 лет. Смерть его осталась незамеченной.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) прожил долгую жизнь и сумел добиться того, что редко удавалось людям его профессии. Его музыка сделала композитора популярным во всех слоях российского общества. Многолетняя успешная общественная деятельность заставила считаться с ним власть имущих.

Бортнянский родился в городе Глухове¹. Его дарование было ярким и мальчика определили в Глуховскую

¹ Наиболее подробно и глубоко жизнь и творчество Бортнянского освещены в кн.: *Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский*. Л., 1979.



Д. С. Бортнянский

певческую школу. В семилетнем возрасте Бортнянский был доставлен в Петербург и отдан на воспитание в Придворную певческую капеллу. В семнадцать лет Бортнянский в качестве «пенсионера» отправляется на учебу в Италию, где прожил достаточно долго. Там, следуя традиции, он писал оперы-seria, из которых сохранились две — «Алкид» и «Квинт Фабий». В 1779 г. композитор вернулся в Россию.

Главные творческие достижения Бортнянского

в 80-е гг. связаны с хоровой церковной музыкой, о которой речь пойдет в следующей главе. Им написано также большое количество инструментальной музыки (сонаты, ансамбли, «Концертная симфония»).

Особое место в наследии композитора занимают так называемые «французские оперы», созданные для «малого двора» наследника российского престола Павла I, куда Бортнянский был определен на службу. Первая опера «Празднество сеньора» была написана в 1786 г. Автор либретто Ф. Г. Лафермьер предложил текст на французском языке и в духе французских комических опер, где герои по ходу действия обмениваются репликами на самые злободневные темы. Музыка Бортнянского вполне соответствовала этой веселой музыкальной комедии, отличалась классицистским благородством и изяществом.

В том же году состоялась премьера следующей «французской оперы» по либретто Лаферьера — «Сокол». В ее основу был положен сюжет из девятой новеллы «Декамерона» Д. Боккаччо. Бортнянский безошибочно наделил буффонных персонажей оперы интонациями бойких французских «шансон». Главные же герои получили выразительные

лирические мелодии. Премьера оперы прошла с большим успехом. После этого «Сокол» неоднократно повторялся на сценах гатчинско-павловских театров.

Прошел год, и на театральных подмостках «малого двора» вновь премьера — опера Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Это произведение считается лучшим «французским» творением композитора. Текст оперы принадлежит Лафермьеру. В нем либреттист опирался на два источника. Первый — история любви Дона Карлоса, вдохновившая в те же годы Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии. Второй — легенда о любви Антиоха, сына сирийского царя, к его мачехе Стратонике, описанная в историографических работах Плутарха. Объединив эти два сюжета, Лафермьер перенес действие в романтическую Испанию, в дворянский замок. Основное содержание оперы сводится к следующему. Готовится свадьба пожилого Дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого Дона Карлоса, влюбленного в Элеонору. Далее действие разворачивается на фоне всевозможных неурядиц и путаниц. Герои постоянно ошибаются, принимают одних персонажей за других. На фоне этой суеты лишь Дон Карлос остается мрачным и несчастным. Но благодаря усилиям Доктора, раскрывшего его страшную тайну, история заканчивается ко всеобщему удовольствию. Дон Педро, узнав о страсти сына, благословляет его брак с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья.

Конфликт пылкого любовного чувства и сыновнего долга решен в опере в комедийном плане. Однако Бортнянский создает музыку, раскрывающую искренние, глубокие и отнюдь не комические переживания своих героев. «Сын-соперник» уступает «Соколу» по красоте мелодий и отточенности форм, но зато намного превосходит по сложности драматургии и глубине музыкальных характеристик персонажей. В опере много разнохарактерных выразительных арий. Прелестна веселая, легкая песенка Саншетты — юной служанки Элеоноры. Забавна ария Доктора, рекомендующего женитьбу как лучшее лекарство от всех недугов. Выделяется мелодически яркая ария Дона Карлоса «О ночь,

сгусти свои тени», в которой несчастный юноша поверяет тайну ночному светилу.

Д. С. Бортнянский. Опера «Сын-соперник».
Ария Дона Карлоса

27 *Larghetto*

p

O nuit, re-double tes ombres
О ночь, сгусти твои тени

Archi

mf p

Композиторы доглинкинской эпохи, обращаясь к опере, стремились привнести в стилистику своих сочинений национальную характерность, используя народно-песенный материал. При этом они ориентировались на сложившиеся в русской культуре представления о жанрово-бытовой природе народного творчества. Сфера героики, философской созерцательности или трагизма осваивалась русскими музыкантами на основе обобщенной стилистики европейского классицизма вне самобытных национальных элементов. Все это свидетельствует о том, что композиторы санкт-петербургской школы лишь наметили путь русской музыки, по которому она будет развиваться, начиная с творчества великого Глинки. Характерно, что в эпоху Просвещения самые выдающиеся творческие достижения были связаны не с новыми светскими жанрами, а с областью традиционной духовной музыки, с хоровым церковно-певческим искусством.

ГЛАВА 7

ХОРОВОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ (РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ)

*В*ысокие традиции хоровой музыки, ведущие свое начало от храмовой культуры Древней Руси, в эпоху Просвещения существенно преобразились под влиянием процесса становления «русской европейскости». В хоровом искусстве этого времени можно выделить как линию преемственности, так и принципиально новые явления, связанные с освоением европейского профессионального музыкального языка. Бурное распространение светских жанров, развитие оперной и инструментальной музыки способствовали появлению новых концертных форм в хоровом творчестве. В отличие от композиторов предшествующих веков, ограничивающих себя по преимуществу хоровым искусством, авторы эпохи Просвещения значительно расширили сферу своей деятельности, являясь одновременно творцами светских и храмовых сочинений. Следствием этого явилось *взаимопроникновение* средств выразительности хоровой, оркестровой, оперной и камерно-вокальной музыки.

В XVIII в. значительно расширилось жанровое содержание хоровых произведений, появились профессиональные обработки русских и украинских народных песен, кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением, хоровая оперная музыка, танцевальная музыка с хором (например, полонез с хором) и др. Ведущим жанром хорового искусства этого времени был русский классический хоровой концерт — духовный концерт, достигший

в екатерининскую эпоху своего наивысшего расцвета. Рожденный во второй половине XVII в. в недрах раннего партесного многоголосия, духовный концерт на протяжении своего развития интегрировал два начала — церковную певческую традицию и новое светское музыкальное мышление. Во второй половине XVIII в. этот жанр предстает как явление самобытное и одновременно принадлежащее к европейской барочной, затем классицистской музыке. Если «партесный концерт можно до известной степени сопоставить с *concerto grosso*..., то структура классического хорового концерта имеет общие черты с сонатно-симфоническим циклом»¹.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов. Первый из них (60–70-е гг.) представлен музыкой основоположников жанра — итальянского композитора Б. Галуппи и его ученика, русского мастера М. С. Березовского. Это был этап первоначальной «апробации» европейских барочных полифонических приемов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

Второй этап (70–80-е гг.) ознаменован творческими достижениями Д. С. Бортнянского, а также сочинениями авторов, оставивших менее заметный след в истории музыки (П. А. Скоков, Ф. Диц и др.). В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм (например, от формы фуги).

Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е гг. XVIII в. В этот период были созданы многие зрелые концерты Д. С. Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя, И. А. Козловского, Дж. Сарти и др. К рубежу веков в стилистике духовных концертов происходит смешение различных тенденций. В мелодику многих сочинений проникают интонации, близкие романсовой лирике, которые сочетаются с приемами полифонического письма.

¹ Келдыш Ю. В. Д. С. Бортнянский // История русской музыки. В 10 т. Т. 3: XVIII в. Ч. 2. М., 1985. С. 185.

Большое влияние на становление русского классического хорового концерта оказали выдающиеся иностранные композиторы, жившие в Петербурге и создававшие сочинения для православной службы. В их числе итальянский мастер Дж. Сартти, оставивший в России немало учеников. Его концерты «Радуйтесь, людие», «Отрыгну сердце мое», «Ныне силы небесныя» долгое время служили образцом данного жанра. Вместе с тем итальянский композитор трактовал духовный концерт как светское произведение, и его хоровое творчество полностью относится к пышному придворному искусству, утратившему исконно православный литургический смысл.

Огромной популярностью в конце века пользовались духовные концерты А. Л. Веделя — воспитанника Киевской духовной академии. Его музыка привлекает искренностью романсовых интонаций в сочетании с пышной хоровой фактурой.

Вершинные достижения русской хоровой музыки эпохи Просвещения связаны с именами М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского.

Из творческого наследия **Максима Созонтовича Березовского** (1745?–1777) сохранилось очень мало¹. В XIX в. его музыка почти не интересовала исследователей. В XX же столетии наиболее значительная часть сочинений композитора погибла в рукотворном пожаре 1917 г., уничтожившем уникальное собрание церковной музыки Придворной певческой капеллы.

Биография Березовского также остается очерченной весьма условно. Его имя овеяно многочисленными легендами (например, музыканту приписывалось участие в похищении княжны Таракановой), не имеющими никаких фактологических оснований. Считается, что родился композитор в Глухове, который был в то время резиденцией украинских гетманов. Большинство биографов Березовского полагают, что юный музыкант получил первоначальное образование в знаменитой Глуховской певческой школе,

¹ Наиболее фундаментально жизнь и творчество М. С. Березовского исследованы в кн.: *Рыцарева М. Г.* Композитор М. Березовский. Л., 1983.

регулярно поставлявшей в северную столицу голосистых украинских певчих. Вполне возможно, что позднее Березовский учился в Киевской духовной академии, хотя опять-таки документально этот факт ныне подтвердить не удастся.

Первый из подлинных документов о Березовском дает основание утверждать: композитор прибыл в Санкт-Петербург в 1758 г. и был принят на службу к великому князю Петру Федоровичу (будущему императору Петру III). В расходной книге сохранилась следующая запись: «Певчому Максиму Березовскому в определенное ему годовое жалование в сто пятьдесят рублей: заслуженного им июня с 29 числа сего года жалования выдано денег двадцать пять рублей восемьдесят две копейки». Вряд ли этот доход позволял молодому музыканту чувствовать себя материально независимым, хотя по тем временам жалование в сто пятьдесят рублей — отнюдь не нищенская сумма. Многие его коллеги-певчие получали гораздо меньше. И все же сравним: гонорар итальянских маэстро и примадонн тех лет составлял от 1000 до 4000 рублей.

Признание пришло к Березовскому рано. Об этом сохранилось авторитетное свидетельство Якоба фон Штелина¹, которое столь важно для понимания творчества композитора, что приведем его полностью: «...в большие праздники всегда, без исключения, — псалмы, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как-то Манфредини, почтенным Галуппи, так и украинскими композиторами, прежде бывшими церковными певцами.

Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию

¹ *Якоб фон Штелин* — один из воспитателей Петра III, академик, специалист по изящным искусствам и фейерверкам. Прожил в России почти 40 лет. В своих записях фиксировал факты истории русской музыки.

с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для Придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало восхищение знатоков и одобрение двора. Главнейшие из них написаны на библейские тексты, большею частью на псалмы Давида, как-то: 1) “Господь воцарися, в лепоту облечеса”, 2) “Не отвержи мене во время старости”, 3) “Хвалите Господа с небес”, дальше английская хвалебная песнь, затем “Слава в вышних Богу” и “Тебе Бога хвалим”. Кто не слышал сам, тот не может себе представить, насколько богата и помпезна такая церковная музыка в выступлении многочисленного, обученного, отборного хора. Свидетельство знаменитого Галуппи красноречивее всяких похвал...»¹.

За этим бесценным для истории музыки сообщением кроется очень многое. Во-первых, становится известно, что за короткий срок Березовский не только постиг основы композиторской техники, но и стал подлинным мастером в области хоровой музыки. Во-вторых, Штелин перечислил главнейшие сочинения Березовского, среди которых названо самое известное его творение — хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости». Не менее важен и тот факт, что к этому времени Березовский был уже не рядовым композитором, а придворным капельмейстером, творчество которого высоко ценилось известными западноевропейскими композиторами. И наконец, чуткое ухо мемуариста-меломана уловило некие особые черты музыкального мышления Березовского, поразившего современников искусным сочетанием итальянской мелодии и греческого (то есть храмового православного) пения. Для понимания всей глубины новаторства композитора вспомним предысторию развития жанра хорового концерта.

Кульминация развития хорового партесного пения в России припала на петровскую эпоху. В 40-е и 50-е гг. XVIII в. этот жанр переживал явный упадок, причины которого достаточно серьезны. Именно в это время в Петербурге

¹ Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII в. Л., 1935. С. 59–60.

появились высокообразованные иностранные, прежде всего итальянские, музыканты, а с ними и новый репертуар, сразу завоевавший российских слушателей. Плодотворного взаимодействия национальной хоровой традиции и новой зарубежной музыки в те годы не было. Скорее наоборот — профессиональное русское хоровое искусство оказалось изолированным от западных влияний. Отчасти это было следствием политики императрицы Елизаветы Петровны, которая не разрешала в церковной музыке «смешение» с итальянским стилем.

С восшествием на престол Екатерины II, весьма равнодушной к церковному искусству, русская хоровая музыка получила определенную свободу и стала развиваться в новом для нее русле. Композиторы активно изучали западноевропейское искусство и, пользуясь полученными знаниями, обновляли и осовременивали средства музыкальной выразительности. Зарождающийся новый стиль хоровой музыки Штелин назвал «исправленным». У истоков этого стиля, который можно считать *высоким барокко*, стоял Березовский.

Вершиной творческих исканий М. С. Березовского стал концерт «Не отвержи мене во время старости», созданный, по некоторым данным, во второй половине 1760-х гг. (хотя по поводу этой даты у исследователей нет единого мнения).

В основу произведения положен текст 70-го псалма из ветхозаветной Псалтыри. Патетика молитвы нашла свое совершенное воплощение в четырех частях концерта Березовского. Композитор создал монументальное сочинение, где раскрывается многообразный духовный мир человека. Музыка поражает глубиной передаваемых чувств и эмоций. Особенностью концерта является монотематизм: главная тема, прозвучавшая в первых тактах, становится интонационной основой всех прочих образов концерта. Здесь кроется исключительная сила воздействия произведения, заставляющего слушателя сосредоточиться на развитии ведущей мысли: «Не отвержи мене...».

Просьба-мольба, взывающая к Всевышнему, сменяется картиной преследований человека злобствующими недругами: «Пожените и имите его» (преследуйте и схватите его. — Л. Р.). Затем звучит новая тема — молитва надежды «Боже

М. С. Березовский. Концерт для хора «Не отвержи мене»

Adagio
Соллисты

28

А. Не от - вер - жи ме - не во вре - мя

Т. Не от - вер - жи ме - не во вре - мя ста - ро - сти, не от -

Б. Не от - вер - жи ме - не во вре - мя ста - ро - сти, не от -

ста - ро - сти, не от - вер - жи ме - не

Не от - вер - жи ме - не

2-е сопр. Не от -

ста - ро - сти, не от - вер - жи ме - не

ста - ро - сти, не от - вер - жи ме - не

ста - ро - сти, не от - вер - жи ме - не

мой, не удалися». И наконец, наступает финал: «Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою» — гневный и смелый протест против сил зла. Яркая, напористая по характеру тема финала целиком выросла из первоначальной мелодии. Но в результате ее переосмысления возник новый образ. Это — символ неукротимости человеческого духа, его стойкости в вере в Господа и мужества перед лицом испытаний.

В 60-е гг. композитор сочинял не только многочастные концерты. У него есть и «Литургия», и отдельные обиходные хоровые сочинения. И все же полнее всего индивидуальность Березовского проявилась именно в концертах, ибо этот жанр оказался наиболее созвучен его мощному дарованию. С созданием концерта «Не отвержи...» мастер достиг совершенства. Однако творческие достижения не могли в те времена заменить европейского признания — дипломов, регалий, званий, полученных за рубежом. Лишь приобретение европейского имени могло открыть перед Березовским

путь к соответствующей его таланту должности главного капельмейстера, традиционно занимаемой музыкантом-иностранцем.

В 1769 г. М. С. Березовский в качестве «пенсионера» был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился с учебой и получил звание академика. За рубежом композитор написал оперу-seria «Демофонт». Она была исполнена в 1773 г. во время карнавальных празднеств в Ливорно, где во время русско-турецкой войны базировался российский флот. Спустя три месяца после успешной премьеры «Демофонта» композитор вернулся на родину.

В Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной певческой капеллы. Однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с достаточно резкой сменой эстетических вкусов двора в середине 70-х гг. Например, в архитектуре пышное и помпезное барокко дворцов Ф.-Б. Растрелли в одночасье оказалось устаревшим и уступило место строгому классицизму. Не менее важные перемены произошли и в музыке. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам — хоровому концерту, опере-seria. После грандиозных торжеств 1775 г. по поводу благополучного завершения войны с Турцией при дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского.

Мог ли композитор по возвращении на родину писать оперную или инструментальную музыку? Судя по произведениям итальянского периода, безусловно, мог. Но сведений о таких сочинениях у нас нет. Вместе с тем исследователи полагают, что мастер вернулся на круги своя и продолжал творить хоровые концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как «Доколе, Господи», «В началех Ты, Господи», «Да воскреснет Бог!». В этих концертах уже намечены черты перехода от барокко к классицизму, но окончательный шаг Березовский сделать не смог (или не пожелал).

Умер композитор, скорее всего, от горячки — простудного заболевания — в молодом возрасте. Распространенное в ряде работ утверждение, что он кончил жизнь самоубийством, не имеет документального подтверждения.

Другой выдающийся творец русского классического хорового концерта **Д. С. Бортнянский** является единственным в XVIII в. композитором, чьи сочинения не были забыты после смерти автора. Слава Бортнянского как самого крупного мастера храмовой музыки сохранялась за ним в течение всего XIX в., да и позднее.

Первые сочинения композитора на богослужебные тексты появились в начале 80-х гг., когда Бортнянский после возвращения из Италии был назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы. С этим коллективом мастер оказался связан до конца жизни. В 1796 г., после смерти М. Ф. Полторацкого, Бортнянского назначили управляющим хором капеллы, а в 1801 г. он получил чин директора, сохраненный за ним до самой смерти.

Творчество композитора, начиная с 90-х гг., всецело принадлежало хоровой музыке. Им создано большое количество сочинений для православных служб. Среди них две «Литургии св. Иоанна Златоуста», семь четырехголосных и две восьмиголосных «Херувимских», около тридцати песнопений различных жанров, обработки знаменных распевов и др. Самая значительная сфера хорового творчества Бортнянского — духовный хоровой концерт. Ему принадлежат тридцать пять концертов для четырехголосного хора и десять концертов для двух хоров. Они были изданы в 30-е гг. XIX в., однако многие сочинения Бортнянского так и остались в рукописях, до нас не дошедших.

С конца XVIII в. музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии.

Хоровые произведения композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические. В них доминируют мажорный лад и энергичные ритмы. Иными средствами

передает Бортнянский настроения, проникнутые размышлениями о красоте и бренности жизни. Прекрасен поэтичный Концерт № 25 «Не умолчим никогда». В нем преобладают медленные темпы, минорный лад, экспрессивная мелодика.

Д. С. Бортнянский. Концерт № 25 для хора

Largo
(*soli*)

29 Не у_ мол_ чим ни_ ког_ да

Не у_ мол_ чим ни_ ког_ да, Бо_ го_ ро_ ди_ це

Не у_ мол_ чим ни_ ког_ да

Бо_ го_ ро_ ди_ це

- чим ни_ ког_ да

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера — Концерт № 32. Его текст взят из 38-го псалма Библии, где есть такие строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...». В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством скорбно-элегического настроения и цельностью тематизма. Первая часть открывается темой, изложенной трехголосно и напоминающей псалму XVII в. Вторая часть — короткий эпизод строгого хорального склада. Развернутый финал, написанный в форме фуги, превышает по размерам первые две части. В музыке финала преобладает тихая нежная звучность, передающая предсмертную мольбу человека, уходящего из жизни.

Д. С. Бортнянский. Концерт № 32 для хора

30 **Moderato** О - сла - би ми да по - чи - ю пре - же

О - сла - би ми да по - чи - ю пре - же да

да - же не от - и - ду
- же не от - и - би ми
О - сла - би ми да по - чи -

Последний Концерт № 35 отличается светлым характером. В нем три части, первые из которых содержат эпизоды, изложенные в трехголосной кантовой манере. Эмоциональной кульминацией цикла является средняя часть, где звучит одна из самых проникновенных мелодий Бортнянского, напоминающая его масонский гимн «Коль славен»¹:

Д. С. Бортнянский. Концерт № 35 для хора. Часть II

31 (a) **Larghetto**

Хо - дяй не - по - ро - чен и де - ла - яй пра - вду

¹ В масонских ложах был популярен гимн Бортнянского «Коль славен наш Господь в Сионе» на стихи известного поэта-масона М. М. Хераскова. На основании этого факта многие исследователи считают масоном и самого композитора.

Д. С. Бортнянский. «Коль славен»

31 (6) *Andante sostenuto*

Коль сла-вен наш Го-сподь в Си-о-не, не мо-жет изъ-яс-нить я-зык

Бортнянский развил основной тип русского классического хорового концерта, соединив в музыке элементы светского музыкального инструментализма и вокальной церковной музыки. Как правило, его концерты имеют три части, чередующиеся по принципу быстро — медленно — быстро. Нередко первая часть, самая весомая в цикле, включает признаки сонатности, выраженные в сопоставлении двух контрастных тем, изложенных в тонико-доминантовом соотношении. Возвращение в основную тональность происходит в конце части, но без тематических повторов.

По традиции форма духовного концерта, где музыка следует за текстом, отличается большей текучестью и отсутствием репризы. Поэтому многие концерты при господстве гомофонно-гармонической фактуры сохраняют элементы барочного полифонического мышления. Это особенно ярко проявляется в финальных фугах. Фуги в концертах Бортнянского не отличаются строгим следованием законам полифонической формы. Это вызвано постоянной заботой композитора о донесении смысла духовного текста до верующих.

Кроме концертов, Бортнянский сочинил обиходные песнопения — многолетия, «Достойно есть» и др. Однако особую любовь питал композитор к тексту «Херувимской». Его «Херувимская» № 7 является подлинным шедевром этого жанра. Музыка проникнута возвышенным спокойствием, умиротворенностью, светлым мироощущением. Мелодика отличается плавной распевностью и удивительной естественностью развития.

В хоровых сочинениях Бортнянского выразилась его уникальная способность воплощать высокие религиозно-нравственные идеи в ясной и доступной для всех слушателей

Д. С. Бортнянский. «Херувимская» № 7

32 Adagio

И - же, и - же хе - ру - ви - мы, тай - но,

sotto voce

форме. Свой опыт европейски образованного профессионала он использовал для решения задач, стоящих перед отечественной музыкой в период рождения «русской европейскости». Не случайно Б. В. Асафьев видел в Бортнянском прямого предшественника Глинки, впервые преобразовавшего итальянский мелос в мелодику, пластически стройную, полную «чувства меры и душевной гармонии»¹.

¹ Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. С. 13.

ГЛАВА 8

РАЗВИТИЕ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ (СВЕТСКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ)

«*В*ек был песен» — так сказал об эпохе Просвещения поэт Г. Р. Державин. Облик песенной культуры того времени был необычайно многообразен и даже многоязычен. В быту причудливо переплелись песни российские и французские, цыганские и немецкие, крестьянские и городские, любительские и профессиональные. Песня звучала со страниц литературных произведений и публиковалась в специальных сборниках «в удовольствие многих любителей», исполнялась в домах аристократов, наряду с модными иностранными «миноветами», «англезами» и чувствительными французскими ариями.

Музыкальный быт второй половины XVIII в. довольно подробно описан в мемуарах известного писателя и естествоиспытателя Андрея Болотова, где, в частности, говорится: «...все, что хорошою жизнью ныне называется, тогда только заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковину, и будет где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые

песни, дабы под них плясать было можно... К музыке при-
свокуплены были и девки со своими песнями, а на смену
им, наконец, созданы умеющие петь лакеи; и так попере-
менно, то те, то другие утешали подгулявших господ до
самого ужина»¹.

«В порядочных стихах сочиненные песенки» — это не
что иное, как «книжная песня». В XVIII в. она обязана сво-
им развитием классицистской поэзии. У истоков «книжной
песни» стояли поэты — Кантемир, Третьяковский, Ломо-
носов и Сумароков.

Музыка «книжных» любовно-лирических песен соз-
давалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса.
Авторы ее в большинстве своем были анонимны. Порой
это были сами поэты. Поскольку по представлениям эпо-
хи все синтетические музыкальные жанры считались раз-
новидностью литературы, то автором «книжной песни»
обычно назывался поэт, а не музыкант. Не потому, что
музыка была всегда плоха — просто о ней редко серьезно
задумывались. Не случайно среди подобного рода песен се-
редины века встречаются в изобилии безграмотные подел-
ки, состоящие из смеси оперных арий, духовных стихов
и модных танцев.

«Книжная песня» была фактом культуры грамотной
России, но не фактом музыкального искусства. Для того
чтобы стать искусством, она должна была пережить этап
любительства и возродиться в новом качестве — как про-
фессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сбор-
ник песен «Между делом безделье, или Собрание разных
песен с приложенными тонами на три голоса». Опубли-
ковал эти песни в 1759 г. знатный вельможа елизаветин-
ского двора **Григорий Николаевич Теплов (1711–1779)**.
Вот что сообщил в своих «Известиях» первый историк
русской музыки Я. Штелин: «Появилось в печати собра-
ние избраннейших русских арий и нежных песен в новом
и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др.

¹ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для
потомков // Русская старина. СПб., 1871. Т. 1. С. 179.

лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге». Далее Я. Штелин пишет: «Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке»¹. Поясним, что в то время никто из дворян, занимавшихся художественным творчеством, не считал себя профессионалом — актером, художником, тем более музыкантом. Занятие «художеством» считалось уделом «неблагородных». Аристократы предпочитали оставаться «аматёрами» (французское *amateur* означает «любитель», «дилетант»), хотя работали профессионально. Так что дилетантизм в этот период — отнюдь не примета слабого творческого потенциала. Во всяком случае песни сборника Теплова отражают уровень вполне профессионального бытового музицирования середины столетия.

Г. Н. Теплов. Песня «Мы друг друга любим».
Из сб. «Между делом безделье»

33 Menuet

1. Мы друг дру - га лю - бим, что ж нам в том сто - бо - ю!

Камерная вокальная музыка XVIII в. существовала под самыми разными названиями — «кант», «песня», «ария», «российская песня». После опубликования сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых

¹ Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII в. С. 89–90.

«книжная песня» постепенно преобразовалась в жанр музыкальный, в так называемую «русскую песню». Ее расцвет связан с творчеством двух композиторов — Ф. М. Дубянского и О. А. Козловского.

Федор Михайлович Дубянский (1760–1796) вошел в историю русского искусства как сочинитель романсов. Шесть «русских песен» Дубянского с полным основанием можно отнести к вершинам развития этого жанра. Мелодии романсов полны очарования и мягкой элегичности, пленяют простотой и легкой меланхолией.

По роду своего дарования Дубянский был романтиком, поэто-му музыканта более всего привлекала поэзия «сердечных чувствований», выразительная сентиментальная лирика, повествующая о «жизни сердца». Его «русские песни» — это мир интимных переживаний, сочетающих изысканность и открытую эмоциональность. Искренность чувств в бытовой песне в то время ценилась любителями очень высоко. Можно представить, какую бурю эмоций вызвал в сердцах современников популярнейший романс Дубянского «Уже со тьмою ночи», в основу которого положено печальное стихотворение В. В. Капниста «На смерть Юлии».

Ф. М. Дубянский. «Уже со тьмою ночи»

34 *Adagio sostenuto e mesto*

1. У - же со тьмо - ю но - щи про - стер - лась ти - ши - на.

Дубянский стал знаменитым после сочинения сентиментального романса «Стонет сизый голубочек» на стихи И. И. Дмитриева.

Ф. М. Дубянский. «Стонет сизый голубочек»

Andante espressivo

35

1. Сто-нет си-зый го-лу-бо-чек, сто-нет он и день и ночь;

Поэт Дмитриев, словно предвидя завидное долголетие своего детища, посвятил Дубянскому следующие строки:

Нежный ученик Орфея!
Сколь меня ты одолжил!
Ты, смычком его владея,
Голубка мне возвратил.

По сравнению с Дубянским, **Осип (Иосиф) Антонович Козловский** (1757–1831) был гораздо более крупным музыкантом и оставил большое наследие.

Поляк по национальности, Козловский приехал в Россию в конце 80-х гг. За его плечами была крепкая профессиональная школа — учеба в Варшаве, служба органистом Кафедрального собора. Россия стала для Козловского второй родиной, здесь композитору удалось полностью раскрыть свой талант. Не прошло бесследно участие в русско-турецкой войне, где он дослужился до чина премьер-майора. Громкую славу принес Козловскому полонез для хора и оркестра «Гром победы, раздавайся!» на слова Г. Р. Державина (1791)¹.

При жизни Козловского считали «творителем нового рода российских песен». Он обладал особой чуткостью в восприятии бытовых интонаций русской музыки. Не случайно его «русские песни» позднее слились с городским фольклором. Так, в XIX в. популярная песня на слова А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» была распета на мелодию романса Козловского «Лети к моей любезной».

¹ Этот полонез фактически был гимном Российской империи до 1833 г.

О. А. Козловский. Полонез

36 [Maestoso]

Хор

1. Гром по-бе-ды, раз - да -

- вай-ся, ве - се-ли-ся, храб - рый росс,

cresc. *f*

О. А. Козловский. «Лети к моей любезной»

37 *dolce*

1. Ле - ти к мо-ей лю - без - ной ты, пе - сен - ка мо - я!

p *f*

Композитор писал романсы на стихи многих известных поэтов — А. П. Сумарокова и М. И. Попова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и Г. Р. Державина. Особой любовью у любителей музыки пользовались песни «Прежестокая судьбина», «Прости, мой свет, в последний раз», «Стремлюсь

к тебе всечасно», «Милая вечер сидела», «Выйду ль в темный я лесочек». Слушая песни Козловского, отмечаешь и несколько преувеличенную патетику, и излишнюю сентиментальность. Это были черты рождающегося в русской камерно-вокальной музыке нового, романтического стиля, расцвет которого был впереди.

Менее заметным явлением в истории камерно-вокальной музыки были романсы **Д. С. Бортнянского**. Они написаны на французский текст и предназначены для любительского исполнения меломанов «малого двора» наследника Павла.

Несколько особняком стоит его песня «Певец во стане русских воинов», которая приобрела в свое время широкую популярность. Создание этой песни относится к периоду Отечественной войны 1812 г. 6 октября молодой поэт В. А. Жуковский, ошеломленный сдачей Москвы Наполеону, закончил свое стихотворение «Певец во стане русских воинов». Оно славilo великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра I, Александра Суворова:

Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!

Стихотворение было напечатано и мгновенно стало «бестселлером». Современников пленила выразительность слога и искренность романтического чувства. Бортнянский, захваченный всеобщим патриотическим порывом, написал музыку, избрав для нее восемь строф. Завершается песня словами клятвы:

За гибель — гибель, брань — за брань,
И казнь тебе, губитель!

Развитие вокальной лирики в русском музыкальном искусстве XVIII в. сопровождалось интенсивным освоением европейских жанров камерной инструментальной музыки. Этот процесс был тесно связан с повсеместным распространением домашнего музицирования, поэтому многие камерные сочинения были рассчитаны на любительское исполнение.

Формирование профессионального камерного инструментализма началось в 80-е годы, когда в русскую музыку

Д. С. Бортнянский. «Певец во стане русских воинов»

38 Allegretto *Солит*



1. На по-ле бран-ном ти-ши-на, ог-ни меж-ду шат-ра-ми;

Fiatti

f *Archi*

p

вошли композиторы Санкт-Петербургской школы. У истоков этого процесса стоял скрипач-виртуоз, блестящий импровизатор, дирижер и педагог **Иван Евстафьевич Хандошкин** (1747–1804). Он родился в семье музыканта, служившего у П. Б. Шереметева сначала певчим, а затем учителем игры на валторне. Дед и прадед Хандошкина были крепостными крестьянами. По ряду свидетельств он рано освоил искусство игры на скрипке и уже в 1760 г. был зачислен в Ораниенбаумский оркестр «музыкантским учеником».

Придворные обязанности для Хандошкина были не более чем службой. Свое предназначение он видел прежде всего в исполнительстве. В 70–80-е гг. его слава импровизатора и виртуоза растет. Лучшие салоны открывают перед ним свои двери, он дает и публичные концерты, в частности «на немецком театре» К. Книппера. Петербуржцы не скупились на восторженные отзывы, называя Хандошкина «наш Орфей», «первый игрок и сочинитель русских песен». Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что при «неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалей исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать». Более чувствительная публика признавала также, что «слушая Адажио Хандошкина, никто не в силах удержаться от слез»¹.

¹ Цит. по: История русской музыки. Т. 3.: XVIII век. Ч. 2. М., 1985. С. 228.

Хандошкин всю свою жизнь был предан одному инструменту — скрипке. Изо дня в день интенсивным трудом добивался он высокой исполнительской техники, и равного ему скрипача в те годы не было. Специалисты отмечают использование Хандошкиным необычных приемов игры на этом сложнейшем инструменте.

Свое творчество Хандошкин также целиком посвятил любимому инструменту. Большую часть его наследия составляют инструментальные вариации и сонаты для скрипки, двух скрипок, скрипки и альты или скрипки с басом. Некоторые из этих сочинений дошли до нас в изданиях XVIII в. Например, в 1783 г. были напечатаны «Шесть старинных русских песен с приложенными к оным вариациям для одной скрипки и алтвиолы». Но многое осталось в рукописи, и лишь сравнительно недавно часть произведений Хандошкина была опубликована.

Вдохновляла творчество Хандошкина русская народная песня. Поэтому наиболее ярко раскрылся дар композитора в вариациях на темы русских народных песен. Композитор XVIII в., создающий инструментальные вариации, должен был придерживаться достаточно строгих классицистских правил, закреплявших некую общую схему сочинения. Вначале излагается главная тема. Затем композитор может ее варьировать — расцвечивать орнаментом, менять ритмику, переносить мелодию в иные регистры. Но как бы ни преобразался первоначальный музыкальный образ, в финале вариаций вновь звучит исходная музыкальная тема.

В десятках вариационных циклов, созданных Хандошкиным, нет абсолютно одинаковых драматургических решений. Придерживаясь классицистской схемы, композитор всегда был свободен в своих импровизационных фантазиях, рожденных совершенно новым для европейской музыки исходным материалом — русской народной песней. Так, в основу вариационного цикла для скрипки и альты положена плясовая мелодия «Ах, по мосту, мосту»:

Исследователи полагают, что мелодии некоторых песен, взятых в качестве тем для вариаций, были впервые записаны самим композитором. Важно подчеркнуть, что в музыке Хандошкина произошло достаточно органичное слияние

И. Е. Хандошкин. Русская песня с вариациями

Allegro moderato

39

Violino

Viola

f *p* *p*

f *p*

европейского инструментального языка и русского фольклора.

Таким образом, композиторы Санкт-Петербургской школы с поразительной творческой смелостью решили многие задачи, возникшие в русском музыкальном искусстве в эпоху становления «русской европейскости». При отсутствии исторических традиций светской музыки и инструментализма они сумели в уникально короткий срок преодолеть «заданность» исторического движения и включиться в контекст европейских ценностей, сохранив многие исконно русские эстетические приоритеты. Их творчество, при всей скромности конкретных художественных результатов, определило перспективное направление в дальнейшем развитии русской светской музыки: от «русской европейскости» к национальной музыкальной классике.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. — М., 1963.
Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. — М., 1988.
Ветлицына И. М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. — М., 1987.
Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. — Л., 1957.

Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959.

Доброхотов Б. В. Д. С. Бортнянский. — М., 1949.

Доброхотов Б. В. Евстигней Фомин. — М., 1968.

Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. — М., 1944.

История русской музыки. В 10 т. — Т. 2: XVIII в. Ч. 1. — М., 1984; Т. 3: XVIII в. Ч. 2. — М., 1985.

История русской музыки. Вып 1. С древнейших времен до середины XIX в. / Авт. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева; Общ. ред. А. И. Кандинского. — 4-е изд. — М., 1990.

История русской музыки в нотных образцах / Под ред. С. Л. Гинзбурга. — М., 1968. — Т. 1.

Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII в. — М., 1965.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связи с литературой, театром и бытом. Т. 1, 2. — М., 1952, 1953.

Львов — Прач. Собрание народных русских песен с их голосами / Под ред. и со вступ. ст. В. М. Беляева. — М., 1955.

Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство XVIII — первой половины XIX столетия. — Л., 1961.

Музыка и музыкальный быт старой России / Под ред. Б. В. Асафьева (И. Глебова). — Л., 1927.

Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977.

Очерки по истории русской музыки (1790—1825) / Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. — Л., 1956.

Памятники русского музыкального искусства:

Вып. I. Русская вокальная лирика XVIII в. / Сост., публ., исслед. и коммент. О. Е. Левашевой. — М., 1972.

Вып. II. Музыка на Полтавскую победу / Сост., публ., исслед. и коммент. В. В. Протопопова. — М., 1973.

Вып. IV. В. А. Пашкевич. «Скупой». Опера. Партитура / Публ., перелож. для ф-п. и исслед. Е. М. Левашева. — М., 1973.

Вып. V. Д. С. Бортнянский. «Сокол». Опера. Партитура / Публ., ред. текста, пер. с фр., перелож. для ф-п. и исслед. А. С. Розанова. — М., 1975.

Вып. VI. Е. И. Фомин. «Ямщики на подставе». Опера. Партитура / Публ. и перелож. для ф-п. И. М. Ветлицыной. Исслед. Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной. — М., 1977.

Вып. VIII. В. А. Пашкевич. «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор». Опера. Партитура / Публ., ред. текста, перелож. для ф-п., исслед. и коммент. Е. М. Левашева. — М., 1980.

Вып. X. М. М. Соколовский. «Мельник — колдун, обманщик и сват». Опера. Партитура / Восстановление, ред., перелож. для ф-п., исслед. и коммент. И. А. Сосновцевой. — М., 1984.

Рапацкая Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века). — М., 2008.

Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. — М., 1948.

Рапацкая Л. А. Русское искусство XVIII в. (Рассвет на Неве). — М., 1995.

Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. — М., 1998.

Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979.

Рыцарева М. Г. Композитор М. Березовский. — Л., 1983.

Рыцарева М. Г. Русская музыка XVIII в. — М., 1987.

Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и со вступ. ст. В. М. Беляева. — М., 1953.

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. — Л., 1928. — Т. 1.; — Л., 1929. — Т. 2.

Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII в. — М., 1935.

Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. — М., 1984.

Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. — М.; Л., 1951.

ЧАСТЬ III
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО РОССИИ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX в.

Современная исследовательская мысль выделяет в развитии русской культуры XIX в. две главные линии. «Одну из них являет “славянофильство” (понимаемое достаточно широко — как национально-ориентированная и в то же время консервативно-охранительная идеология и культурная политика представителей отечественной мысли и литературного движения). Другая — “западничество” (также широко трактуемое) — наиболее ярко заявлена в XIX в. революционными демократами (будучи весьма условным и чрезмерно политизированным, последний термин, конечно, далеко не полно характеризует сильное идейно-эстетическое направление, представленное именами Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова), а также их прямыми и косвенными предшественниками и последователями — от Радищева до Плеханова и Ленина»¹. Эти тенденции, безусловно, не исчерпывают всего богатства художественных стилей и явлений, которые родились в «золотой век» формирования русской классической литературы, театра, живописи и музыки. Однако вне влияния почвеннических и западнических идеологических установок в их противоречивом единстве невозможно понять культурные «сверхзадачи», которые пыталось решить отечественное искусство в дореформенную эпоху и позднее, в пореформенный период.

Для русской музыки первой половины XIX в. одинаково значимыми оказались как славянофильские взгляды (стремление воплотить «русскую народную душу», русскую историю, русское народное творчество и др.), так и своеобразное западничество: в это время протекал интенсивный процесс освоения музыкального опыта, накопленного в европейской опере, инструментальной музыке и камерно-вокальных жанрах. «Русская европейскость», рожденная XVIII столетием, не исчезла, но приобрела иное,

¹ Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 243.

более глубокое и самобытное качество, поскольку музыка развивалась в условиях высокого подъема национальной культуры.

Символом расцвета русского искусства явился поэтический гений А. С. Пушкина. В его творчестве раскрылась сокровищница национального духовного опыта, богатство и красота русского языка, своеобразие мышления русского народа. Воплотив «явление русского духа» (Н. В. Гоголь), Пушкин наполнил отечественное искусство общечеловеческим содержанием, определив пути его развития в контексте мировой истории. «Всемирная отзывчивость» (Ф. М. Достоевский) художественной мысли, характерная для пушкинской эпохи, в сочетании с национальными духовными приоритетами, способствовала рождению творений разных видов и жанров, вошедших в золотой фонд русского искусства.

Отношение к западному наследию у русских мастеров в то время было весьма избирательным. Художественная интеллигенция ценила строгость и стройность классицизма, эмоциональный пафос романтизма; но все же окружающий мир все более захватывает отечественное искусство, становится главным предметом творчества. «Плетение стилей» (классицизма, романтизма, реализма) характерно для многих художников — А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и В. Г. Белинского, К. П. Брюллова и О. А. Кипренского, А. Г. Венецианова и А. А. Иванова, М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Эти мастера, по сути, полностью не принадлежат ни к одному из современных им европейских художественных течений. Они свободно ориентируются в разных стилях, решая в своем творчестве задачи, имеющие общественную значимость.

Пожалуй, никогда ранее творцы поэзии, музыки или живописи не чувствовали себя столь ответственными за нравственное состояние общества, не налагали на себя добровольное бремя служения русской национальной идее. «Учительский» характер отечественного искусства, выпестованный многовековой православной историей, выразился прежде всего в обращении к тем «вечным» темам и сюжетам, что несут свет любви, сострадания, жертвенности.

Об этом с присущей ему открытостью сказал Пушкин в известных строках:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...

В силу специфических общественных и политических условий развития России особое место в ее культуре занимает литература. Она выполняет в общественной жизни миссию не только эстетическую, но и философскую, политическую, публицистическую. Не случайно традиционная для русской музыки апелляция к слову в эту эпоху приобретает приоритетное значение. В образной силе слова музыкальное искусство находило опору для развития новых национально-характерных средств художественной выразительности.

Музыку и литературу этой эпохи связывают многие исторические параллели. В словесности можно выделить пушкинскую и гоголевскую традиции, имеющие аналогии в музыкальном искусстве. Так же, как с именем Пушкина связаны основы русской классической литературы, с творчеством Глинки связаны истоки русской музыкальной классики. Так же, как Лермонтов и Гоголь, опираясь на пушкинское наследие, раскрыли новые горизонты в развитии отечественной словесности, Даргомыжский, младший современник и ученик Глинки, продолжил процесс формирования национального музыкального стиля в светских жанрах — в опере и камерной вокальной музыке. По аналогии с историей литературы, где выдвинулись прекрасные поэты пушкинской плеяды, существенный след в русской музыке оставили даровитые современники Глинки — А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев.

Важнейшей областью, отразившей восхождение русской музыки к вершинам музыкальной классики, явились вокальные жанры, прежде всего, камерная вокальная лирика, ставшая «энциклопедией» самобытных музыкальных интонаций. О творцах камерно-вокальной музыки, современниках Глинки, пойдет речь в первой главе данной части. Далее следуют разделы, посвященный творчеству Глинки и Даргомыжского.

ГЛАВА 9

ВЫСОКИЙ СЛОГ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ

Русский классический романс — олицетворение музыкальной жизни первой половины XIX в. В его разнообразных, порой наивно-сентиментальных образах запечатлелись «движения души» современников, их возвышенные чувства и мысли, их отношение к миру и друг к другу. Прежде чем говорить о творцах камерно-вокальной лирики, необходимо представить ту атмосферу, в условиях которой родился и сформировался жанр русского романса.

Развитие музыкальной жизни того времени было обусловлено достаточно своеобразными и противоречивыми культурными реалиями. С одной стороны, к музыке в России не относились как к серьезному делу, в стране даже не было специальных музыкальных учебных заведений (консерваторий). Обучение музыке по старинке считалось любительством (дворянские дети музицировали с детства вне зависимости от природных данных), а получение профессии музыканта — уделом представителей низших слоев общества. Отечественные таланты, не имея возможности получить систематические знания, явно проигрывали заезжим иностранным гастролерам. На сценах столичных музыкальных театров царили итальянские примадонны, а частными учителями музыки были, как правило, усердные немцы, внесшие большой вклад в становление русского музыкального образования. Остается добавить, что утонченные вкусы русской аристократии и высокие гонорары влекли в Петербург и Москву не только скромных домашних педагогов, но и европейских знаменитостей. В разное время здесь концертировали блестящая польская пианистка М. Шимановская,

великие композиторы Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман. Одаренному ирландскому педагогу-пианисту Джону Фильду удалось основать в России фортепианную школу (среди его учеников — Глинка, Верстовский, Одоевский, Гурилев, Ласковский и др.).

С другой стороны, роль музыки и музицирования в жизни аристократии и широких городских слоев населения была необычайно велика. Общественная значимость музыкального искусства способствовала рождению в 20-х гг. русской музыкальной критики, у истоков которой стояли В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин. Приметой нового, XIX столетия становится расцвет концертного исполнительства: в 1802 г. в Петербурге было открыто Филармоническое общество, занимавшееся регулярной организацией концертов. В хоровом исполнительстве по-прежнему важную роль играла Придворная певческая капелла, в репертуар которой входила русская духовная музыка.

Скромное общественное положение русских музыкантов-профессионалов нередко было связано с их социальным происхождением. Среди них было немало крепостных, что, как известно, весьма затрудняло творческую реализацию одаренного человека. И все же заметным явлением музыкальной жизни стала деятельность Д. Н. Кашина (он был крепостным помещика Г. И. Бибикова) — композитора, педагога, пианиста. «Русским Гайдном» называли другого прекрасного дирижера и композитора С. А. Дегтярева (крепостного крестьянина графа Н. П. Шереметева) — создателя первой патриотической русской оратории «Минин и Пожарский».

История музыки сохранила память о даровитых русских пианистах А. Д. Жилине, И. И. Гениште, И. Ф. Ласковском, скрипаче Г. А. Рачинском, виолончелисте Мих. Ю. Виельгорском, корифеях русской оперной сцены Е. С. Сандуновой, О. А. Петрове, А. Я. Петровой-Воробьевой.

В пестром культурном контексте начала XIX в., где сплелись музыкальные шедевры западной музыки и скромные композиторские опыты предшественников Глинки, родился феномен русского бытового музицирования. Любой

городской дом той эпохи, будь то скромная квартира чиновника или пышные апартаменты знатного вельможи, был наполнен звуками вокальной и инструментальной музыки, любовь к которой питали все сословия. Музыка проникла в литературные салоны и заняла в них важное место. Известно, например, что в знаменитом салоне княгини З.А. Волконской, где собиралась московская поэтическая элита, литературные чтения чередовались с исполнением музыкальных произведений. Грибоедов и Дельвиг, Веневитинов и Огарев, Пушкин и Лермонтов, Белинский и Герцен — все они живо интересовались музыкальными новинками и влияли на формирование общественного мнения по поводу тех или иных музыкальных сочинений.

Самым распространенным жанром бытового музицирования был романс — вокальное сочинение на оригинальный поэтический текст, исполняемое с инструментальным сопровождением. Предшественниками романса были такие жанры камерной музыки, как «книжная песня», «российская песня». Однако ведущую, основополагающую роль в развитии романсовой лирики играла русская поэзия. Романс расцвел на почве романтических высказываний, запечатленных в произведениях блистательного поколения российских поэтов — В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. М. Языкова, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева и других.

В начале XIX в. под влиянием поэзии сформировалось несколько популярных разновидностей бытовой камерно-вокальной музыки. К ним, наряду с собственно романсом, можно отнести элегию, балладу, застольную песню, «русскую песню». С течением времени романс приобрел более разнообразное и глубокое содержание. Он все меньше походил на чувствительные «российские песни» конца XVIII в. Творчество Пушкина и Лермонтова дало толчок развитию новых средств музыкальной выразительности, отражающей высокий слог русской поэзии. Именно в пушкинскую эпоху в музыку вошли имена многих талантливых создателей камерно-вокальной лирики — А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, Н. А. и Н. С. Титовых,

А. П. Есаулова, М. Л. Яковлева, И. И. Геништы и, конечно же, молодого Глинки. В этот период особой любовью среди городского населения пользуется жанр элегии, где воплотились лирико-философские раздумья, тихое размышление о бренности жизни, созерцание красот окружающего Божьего мира.

Ярким явлением в вокальной музыке 20-х гг. стала баллада, отразившая романтическую устремленность русского музыкального искусства. Ее создателем считается А. Н. Верстовский, сумевший перенести на русскую почву типичные особенности этого европейского жанра (баллады «Черная шаль» на слова Пушкина, «Три песни скальда» и «Бедный певец» на слова Жуковского). Романтические образы воплотились и в таких оригинальных видах вокальной музыки, как испанские серенады, кавказские песни, итальянские баркаролы, стоящие у истоков рождения влекущего мира «русского Востока». Не случайно, например, «испанские песни» Пушкина «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья» получили многократное музыкальное «прочтение» у разных композиторов. Застольные песни были распространены в основном в офицерской среде, поэтому в их жизнерадостной музыке нередко слышна четкая маршеобразная поступь. В эпоху декабристов бытовая тематика застольных песен уступает место гражданским высказываниям, призывам к свободе и «вольности» (сочинения Пушкина, Дельвига, Языкова, положенные на музыку Глинкой, Алябьевым, Яковлевым).

Самобытным явлением камерной вокальной музыки была «русская песня». Она выросла на почве повсеместной увлеченности народным творчеством¹. У истоков «русской песни» стояли поэты А. Ф. Мерзляков, А. А. Дельвиг, Н. Г. Цыганов. В их сочинениях родились особые образы, имитирующие русский поэтический фольклор. Тем

¹ Важную роль в развитии фольклористики сыграло «Вольное общество любителей словесности», труды А.Х. Востокова и П.М. Строева. В 30-е гг. появились замечательные собрания русских народных песен, составленные выходцами из крепостного сословия И.А. Рупиным и Д.Н. Кашиным. В дальнейшем обработками народных песен увлекались А.Е. Варламов и А.Л. Гурилев.

же путем шли создатели музыки «русских песен». Не случайно многие творения А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева постепенно «утратили авторство» и стали считаться народными песнями.

Одним из наиболее одаренных композиторов — современников Глинки был **Александр Александрович Алябьев (1787–1851)**. Его наследие достаточно многогранно: музыка для драматического театра, оперы, симфонические и камерные инструментальные сочинения. Но в историю отечественной культуры Алябьев вошел прежде всего как один из создателей русского классического романса.

У композитора была необычная судьба. Сын Тобольского губернатора, дворянин, он по ложному обвинению угодил за решетку и испытал все тяготы нищенского бесправного существования в ссылке. Кстати, свою бессмертную песню «Соловей» (текст А. А. Дельвига) Алябьев создал во время тюремного заключения.



А. А. Алябьев

А. А. Алябьев. «Соловей»

40 Andante con espressione

1. Со - ло - вей мой, со - ло - вей,

Еще при жизни композитора его романсы распространились по всей России. Он обращался к разным литературным текстам, в которых ценил непосредственное выражение искренних переживаний. Сочинения Пушкина, Дельвига, Огарева, Мицкевича помогли композитору углубить бытовую песенную лирику, расширить ее гуманистическое содержание.

Мы не знаем точных дат сочинения многих романсов Алябьева — музыковедам не удалось их установить. Однако большинство ученых достаточно определенно выделяют в творческом пути композитора несколько этапов.

В молодости начинающий автор уделял большое внимание светлой элегической поэзии. В музыке 1810-х — первой половины 1820-х гг. преобладают лирические образы, навеянные стихотворениями Жуковского, Дельвига, Пушкина. Уже в ранних сочинениях определилась творческая индивидуальность композитора, его склонность к ясным, благородным, задушевым мелодиям («Не говори, любовь пройдет», «Вечерком румяну зорю», «Кольцо души-девицы», «Соловей» и др.).

С течением времени круг поэтов, привлекавших Алябьева, неуклонно расширялся. Среди авторов, тексты которых были «распеты» творцом «Соловья», встречаются как выдающиеся, так и менее известные литераторы. Порой музыка Алябьева давала первоисточнику новую жизнь, тем самым спасая от исторического забвения того или иного сочинителя.

На протяжении всего творческого пути путеводной звездой композитора в море российской поэзии были стихи Пушкина. Среди «пушкинских» романсов такие прекрасные сочинения Алябьева, как «Если жизнь тебя обманет», «Я помню чудное мгновенье», «Я вас любил», «Увы, зачем она блистает», «Я пережил свои желанья» и др.

Композитор отдал дань популярным жанрам русской бытовой лирики — «русской песне», «восточной песне». В своих «русских песнях» он нередко использует подлинные народные темы (например, в песне «Как за реченькой слободушка стоит» звучат плясовой и лирический народные напевы). В некоторых сочинениях, воплощающих образы

«русского Востока», композитор претворил свободно трактованные интонации кавказских тем («Кабардинская песня» на слова А. А. Бестужева-Марлинского, «Грузинская песня» на слова Л. А. Якубовича).

Во время сибирской ссылки и в последующие годы изгнания Алябьева волнуют романтические сюжеты, навеянные личными настроениями разочарования и безысходной тоски («Иртыш», «Зимняя дорога», «Два ворона», «Узник», «Гроб»).

А. А. Алябьев. «Зимняя дорога»

41 [p]

1. Сквозь вол-ни-сты-е ту-ма-ны про-би-ра-ет-ся лу-на,

В 40-е гг. в музыке композитора явственно ощущается влияние литературы гоголевского направления. В ряде своих сочинений он обращается к образам «маленьких людей», бесправных и задавленных судьбой, чьи страдания вызывают глубокое сочувствие. Таковы, например, песни «Деревенский сторож», «Кабак», «Изба» на слова Н. П. Огарева, где музыка воссоздает реалистические народные образы.

К вершинным достижениям Алябьева в сфере драматической вокальной музыки можно отнести романс «Нищая» (текст П. Ж. Беранже, перевод Д. Т. Ланского). Образ нищей старушки, просящей милостыню у храма, предвосхищает персонажи «нищей Руси», с огромной реалистической силой раскрытые и в русской живописи (например, в работах И. Н. Крамского), и в русской музыке (например, у М. П. Мусоргского). Повторяющиеся строки «Подайте, Христа ради, ей» призывают к состраданию и любви, придают сочинению глубокий общественный смысл.



А. Е. Варламов

Традиции бытового музицирования успешно развивались в творчестве **Александра Егоровича Варламова** (1801–1848). Его камерно-вокальное искусство искренне и правдиво отразило настроения новой для России разночинной художественной интеллигенции. Музыка композитора наполнена то страстными душевными порывами, то горестными раздумьями, сопоставимыми с образами романтической поэзии Лермонтова. Так и сегодня одним из

наиболее популярных романсов на стихи Лермонтова является варламовский «Парус».

А. Е. Варламов. «Белеет парус одинокий»

42 Allegretto

1. Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кой в ту-ма-не мо-ря го-лу-бом

Варламов был родом из семьи мелкого чиновника, отсюда его близость городской народной среде, любовь к городским народно-песенным интонациям. Им создано около двухсот романсов на самые разные тексты — от классической поэзии Лермонтова и Фета до поэтов-песенников Кольцова, Цыганова и Тимофеева. Ряд сочинений написан на собственные стихи.

Ведущим жанром вокального творчества Варламова была «русская песня». В ней композитор смог выразить

свой мелодический талант, воплотить умение сочинять темы широкого кантиленного дыхания. К лучшим произведениям композитора по праву относятся лирические песни: «Что ты рано, травушка», «Ах ты, время, времечко» и, конечно же, знаменитый «Красный сарафан».

Песня «Красный сарафан» создана на текст поэта Н. Г. Цыганова. Она раскрывает душевное состояние простой русской девушки на выданье в ее диалоге с матерью. Как известно, доверительная беседа дочери и матери нередко встречается в старинных русских свадебных обрядах. Композитор нашел простые, но убедительные средства музыкальной выразительности для этого диалога. Он использует мажорный лад в куплетах, поющих от лица дочери, и минорный лад в ответах умудренной опытом матери. В развертывании вокальной мелодии Варламов проявляет большую изобретательность. Следует также обратить внимание на ее начальную секстовую попевку, которая является «знаковой» интонацией для городской русской музыки.

А. Е. Варламов. «Красный сарафан»

43

1. Не шей ты мне, ма - туш - ка, кра - сный са - ра - фан,

Воплощение «интонационного словаря» (Б. В. Асафьев) городской песни в творчестве композитора органично и многогранно, поэтому многие его мелодии даже в XIX в. считались народными. В его музыке часто встречаются ритмы распространенных в быту танцев — вальса, полонеза, русской пляски. Большой популярностью по сей день пользуется романс композитора «На заре ты ее не буди», где удачно использован вальсообразный ритмический рисунок.

Композитор не был чужд драматической образности. В некоторых своих сочинениях он приближается к мелодике декламационного склада, отражающей интонации поэтического текста. Примером может служить романс «Воспоминание», где в первой теме традиционная распевная секстовость сочетается со скупым речитативным движением в пределах узких интервалов, передающим скорбную речь разочарованного человека.

Варламов вошел в историю русской классической музыки как композитор, «услышавший» наиболее характерные элементы народной песенности. Его романсы оказали влияние на дальнейшее развитие национального мелодизма и русской песенной кантилены, а также на рождение интонаций, правдиво передающих психологическое состояние человека.

Современник Варламова **Александр Львович Гурилев** (1803–1858) был известен как блестящий пианист и композитор. Он родился в семье крепостного дирижера Л. С. Гурилева и с юных лет обучался музыке у отца. Позднее Гурилев брал уроки у Фильда, сформировавшего из одаренного юноши пианиста-виртуоза. Получив в 1831 г. вольную, Гурилев много сочиняет, участвует в концертах,



А. Л. Гурилев

но свободная жизнь не приносит материального достатка. Композитор умер в нищете от тяжелого психического заболевания.

В творческом наследии Гурилева выделяется область вокальной лирики, окрашенной сентиментальной чувствительностью. Привлекательной стороной романсов Гурилева является их утонченное изящество, грация, отсутствие ложного романтического пафоса, проникновенный мелодизм.

Расцвет творчества композитора приходится на 40-е гг., когда он был захвачен красотой фольклорных интонаций и претворил их в своем излюбленном жанре «русской песни». Характерно, что в этот традиционный жанр Гурилев часто привносит вальсовый ритм. В некоторых сочинениях ему удается сочетать ритмику народного стиха с характерным вальсовым движением (например, в песне «Не шуми ты, рожь, спелым колосом»). Среди выразительных образцов вальсообразной лирики Гурилева — популярные «русские песни» «Вьется ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка», «Матушка-голубушка», «Колокольчик».

А. Л. Гурилев. «Домик-крошечка»

44 Allegretto

1. О - ди - нок сто - ит до - мик кро - шеч - ка,
руч - ка там дер - жит ле - еч - ку:

В романсах и романсах-монологих Гурилев не был столь оригинален. В них любители гурилевской музыки прошлого века ценили мелодичность, мягкость, элегичность. Пожалуй, наиболее популярным романсом, продолжающим жить и в наше время, стала «Разлука» на текст А. В. Кольцова. В этом сочинении можно найти черты драматизации, которые получили столь яркое развитие в творчестве Даргомыжского. Остается добавить, что стиль Глинки сложился при непосредственном влиянии той музыкальной городской среды, где царили романсы его талантливых современников.

ГЛАВА 10

ТВОРЧЕСКИЙ ГЕНИЙ М. И. ГЛИНКИ

П ерефразируя известные слова о Пушкине, Глинку можно назвать «солнцем русской музыки». Его творчество, озаренное светом духовных традиций русской культуры, определило пути развития русской музыкальной классики на протяжении всего XIX в. Силой своего гения Глинка ввел русскую музыку в контекст вершинных достижений мирового музыкального искусства. Именно ему, в отличие от композиторов XVIII в., удалось придать общезначимое, общечеловеческое содержание идее русского национального самовыражения, утвердить принципы национальной характерности и народности в отечественной музыке. Высокая образованность и широта мышления, умение выйти на уровень философского обобщения проблемы «русское — европейское», «свое — чужое» позволили Глинке органично связать достижения зарубежного музыкального искусства с русской народной песенностью, соединить, говоря его словами, «узами законного брака» русскую народную песню и фугу. Тем самым он придал сформировавшейся в XVIII столетии «русской европейскости» глубокий смысл, соответствующий идеалам XIX в.

Глинка был свидетелем великих исторических событий, в ходе которых выпестовалась идеология нового поколения русской художественной интеллигенции. Его взгляды сложились под влиянием великой победы русского народа в войне 1812 г. Композитор был «выше политики». И все же трагедия декабря 1825 г., последующая судьба восставших декабристов не могли не затронуть его сердца. Он чувствовал свое моральное право возвеличить в музыке образ

русского народа, показать его высокие духовные качества, достоинство, внутреннее богатство.

Глинка родился с даром непосредственного и удивительно чуткого восприятия русской жизни, истории и культуры. Идеалом красоты была для него народная песня. Пожалуй, самой крылатой фразой композитора стали слова (позднее записанные А. Н. Серовым): «Создает музыку народ, а мы, художники, ее только аранжируем». Вслушиваясь с детства в родные мелодии, подмечая особенности голосоведения, ладогармонической и ритмической организации народных песен, композитор обобщил их в собственном стиле, воплотил в оперном, вокальном, инструментальном жанрах. В его музыку органично вошли интонации русского бытового городского романса, и, что особенно ценно, старинной крестьянской песни. Он, подобно своему предшественнику А. Н. Радищеву, услышал в народных напевах не только приятные слуху мелодии, но воплощение внутреннего «я» нации.

Глинка как мастер сложился в период высокого расцвета русской художественной культуры, и прежде всего поэзии. Такие черты характера, как общительность, открытость, любознательность, артистизм позволили композитору легко войти в круг творческой элиты своего времени. Перед ним были открыты двери самых престижных литературно-музыкальных салонов Санкт-Петербурга. Среди людей, окружающих композитора в разное время, — А. А. Дельвиг и А. С. Грибоедов, В. А. Жуковский и А. Мицкевич, Н. В. Кукольник, К. П. Брюллов, В. Г. Белинский и Т. Г. Шевченко, а также и многие другие выдающиеся поэты, художники, музыканты, общественные деятели. Особое место в жизни композитора занимали личность и творчество А. С. Пушкина.

Каждый, кто размышляет о музыке Глинки, не минует параллели Глинка — Пушкин. Это сравнение неизбежно не только потому, что поэзия Пушкина звучит и в романсах Глинки, и в его опере «Руслан и Людмила». Оба мастера стали родоначальниками и первооткрывателями новой эпохи в развитии русской культуры. Обобщая опыт прошлого, они предопределили главное в искусстве России XIX в. — его



М. И. Глинка

возвышение до уровня глашатая основных духовных, мировоззренческих установок русской нации, его учительский и нравственно-просветительский характер.

С Пушкиным Глинку роднит удивительная способность композитора поэтизировать действительность, видеть прекрасное в повседневном, воплощать художественные образы, не противоречащие вечным законам красоты и гармонии. Как и поэзия Пушкина, музыка Глинки воплощает здоровое жизненное начало, радость

бытия, оптимистическое восприятие мира. Дополняет это родство та «всемирная отзывчивость», что в равной мере была присуща и поэту, и композитору. Глинке были близки темпераментные наигрыши Востока, изящная грация польских придворных танцев, сложнейшие мелодические линии итальянских оперных арий, страстные испанские мелодии. Вслушиваясь в звуковой мир иноязычных музыкальных культур, Глинка, словно старательный коллекционер, собирал бесценные дары музыки разных народов и преломлял их в своем стиле сквозь призму чисто русского восприятия чужих традиций — с любовью, но без излишнего пиетета. Результатом стали великолепные глинкинские польские сцены, образы «русской Испании» и «русского Востока», получившие дальнейшее плодотворное развитие в русской музыкальной классике.

Вопрос о том, к какому стилевому направлению следует отнести творчество Глинки, достаточно сложен. Универсализм музыкального мышления сказался и на стилевых ориентациях мастера. С юности Глинка поклонялся гению Моцарта и Бетховена, и в его музыке чувствуется влияние венского классицизма. Важным условием красоты он

считал «соразмерность частей для составления стройного целого». Для Глинки характерна архитектурная стройность форм, отточенность отдельных деталей композиции, строгость и ясность образов, умение лаконичными средствами достичь желаемого результата.

Вместе с тем, в соответствии с общими тенденциями развития русской художественной культуры, Глинка не миновал мощного влияния нового романтического стилевого направления. В романтической музыке своих европейских современников — Вебера, Берлиоза, Шопена — композитор оценил богатство фантазии, лирическую полноту чувств, колористические и ладогармонические находки. Правда, лирика и фантастика Глинки мало связаны с эстетическими установками западноевропейских романтиков. Композитору была чужда идея «ухода от действительности». Скорее наоборот. Романтическое мироощущение позволило Глинке, подобно Пушкину, воссоздать в музыкальных образах возвышенную лирику человеческих переживаний, героике подлинного исторического прошлого русского народа, поэзию русской сказки. Поэтому стиль Глинки, как и его великих современников Пушкина, Лермонтова, Брюллова, является синтетическим по своей сути. В нем сплелись в нераздельном единстве классицистская рациональность, романтическая пылкость и юный российский реализм, расцвет которого был еще впереди.

Музыка Глинки проникнута искренностью и горячими неподдельными чувствами. Она способна передавать многообразный спектр образов — и мудрые философские обобщения, и страстные волнения, и светлую поэтическую умиротворенность. Есть нечто общее, что отличает глинкинские сочинения: главным в его музыке является певучая мелодичность, плавная, органично развитая мелодия. Каждый голос в музыкальной ткани его сочинений поет по-своему, подчиняясь общей строгой логике развития. Это качество, которое по традиции можно назвать *распевностью*, роднит музыку Глинки с русским народно-песенным творчеством, делает ее узнаваемой и эмоционально окрашенной. Как справедливо отметил еще в прошлом веке известный музыкальный критик Г. А. Ларош, «в стиле Глинки вполне

вошли основные свойства русской песни: ее безбрежная размашистость, ее резко-величавая простота, ее первобытная грация»¹.

С вокальностью, распевностью связана в музыке Глинки поразительная свобода голосоведения при вариантно-попевочной технике мелодического развития. Композитор был неисчерпаемо изобретателен в вариантном развертывании тематизма, характер которого также «подслушал» у русской народной песни. Начиная с Глинки, вариантность как метод развития становится «знаковой» для русской музыки, наследуется композиторами «Могучей кучки», П. И. Чайковским, С. В. Рахманиновым.

Жизнь и творчество Глинки многократно описаны в литературе, составившей сегодня самостоятельную область музыковедения. Поэтому здесь мы лишь кратко укажем основные вехи его творческого пути.

Самым ценным и надежным источником сведений о композиторе являются его «Записки». В них Глинка, со свойственной ему склонностью к точности и ясности, четко обозначил основные этапы своей жизни. Первый этап — детство и юность — длился до 1830 г. Второй — период профессионального становления — с 1830 по 1835 г. Центральный период ознаменован двумя вершинами — операми «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (1836–1844). И наконец, поздний период творчества (1845–1857).

Юные годы композитора прошли в глубокой российской провинции. Он родился 20 мая 1804 г. в селе Новоспаском Смоленской губернии. Обстановка патриархального помещичьего быта благотворно повлияла на становление личности композитора. С детства его окружала ласковая, любящая семья, прекрасная русская природа, а первые музыкальные впечатления были связаны с народной крестьянской песней. Профессиональная музыка тоже рано вошла в его жизнь — в доме дяди, по традиции времени, был свой крепостной оркестр. Маленький Глинка удивлял окружающих своим упорством в овладении разными

¹ Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки // Избранные статьи. Л., 1974. Вып. 1. С. 63.

музыкальными инструментами — фортепиано, скрипкой, флейтой. «Музыка — душа моя!» — воскликнул однажды одиннадцатилетний Глинка, вложив в эти слова переполняющие его чувства любви и восторга перед чудом музыкального искусства.

Позднее, будучи учеником Благородного пансиона (учебное заведение типа лицея при педагогическом училище в Санкт-Петербурге), Глинка начинает серьезно и регулярно заниматься музыкой. Профессиональных музыкальных учебных заведений в России в ту пору еще не было (дворяне предпочитали учиться музыке частным образом), поэтому Глинка брал уроки у частных педагогов, среди которых были такие знаменитые музыканты, как Дж. Фильд, Ш. Майер. С Майером Глинку связывала теплая дружба. Этот прекрасный педагог дал Глинке добротную пианистическую школу, помог в первых композиторских опытах. Одновременно с занятиями музыкой Глинка получает прекрасное общее образование, обнаружив яркие способности к гуманитарным наукам, к литературе. Кстати, одно время личным воспитателем Глинки был близкий друг Пушкина В. К. Кюхельбекер.

Окончательно призвание Глинки как композитора определилось уже после окончания учебы. Из типичного музыканта-любителя, каких было немало в дворянской среде, он постепенно превращался в художника с четкими профессиональными ориентациями. Он уже не планирует делать карьеру в канцелярии Совета путей сообщения, где служил по окончании пансиона. Музыка властно занимает все его помыслы. К концу 20-х гг. Глинка приобретает известность как автор признанных публикой сочинений. Среди них замечательные романсы «Не искушай», «Не пой, красавица, при мне». Однако успехи в салонах не обманывают будущего мастера. Он подспудно все менее доволен собой. Поездка за границу для лечения становится поводом для осуществления мечты — усовершенствоваться в музыке.

Четыре года композитор провел вне России. Сначала Глинка посетил Италию, с прошлого века ставшую Меккой для русских музыкантов. Италия поразила Глинку своими высокими музыкальными традициями. Он был очарован

мастерством *bel canto* прославленных примадонн оперных сцен Венеции, Милана, Неаполя. Старательно изучая итальянскую вокальную школу, молодой русский маэстро находит в ней столь ценимое впоследствии качество: сочетание стройности и «отчетливости» с естественностью, живостью, чувственной наполненностью. И все же... «Я искренно не мог быть итальянцем, — неожиданно признается он. — Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски»¹. Воистину, чтобы почувствовать себя русским, надо оказаться за пределами Отечества!

После Италии путь Глинки лежал в Австрию и Германию, где он продолжал учиться, на этот раз у знаменитого берлинского теоретика, знатока контрапункта З. Дена. С его помощью Глинка усовершенствовал свою технику полифонического письма, столь необходимую для любого образованного композитора.

Путешествуя, Глинка активно сочинял. В Италии он написал прекрасное Патетическое трио, в Германии работал над увертюрой-симфонией (осталась неоконченной), в которой уже чувствуются черты будущей «Камаринской». Композитор неустанно размышлял над главной своей задачей — написать большую русскую национальную оперу, идея которой родилась у него еще в Италии. Вернувшись в Россию, он взялся за «Жизнь за царя» — сюжет этой народно-патриотической оперы был подсказан поэтом В. А. Жуковским.

Музыка оперы создавалась быстро, на одном дыхании. Порой либреттисту барону Г. Ф. Розену (по словам Глинки — «усердному литератору из немцев») приходилось подтекстовывать стихи под уже готовую музыку².

Премьера оперы состоялась 27 ноября 1836 г. Эта дата вошла в историю русской культуры как день рождения отечественной оперной классики. Идея непреклонного мужества, благородства простого человека из народа, воплощенная в опере, была близка настроениям выдающихся людей

¹ Глинка М. И. Пол. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1973. Т. 1. С. 260.

² В советское время опера (под названием «Иван Сусанин») шла с текстом поэта С. М. Городецкого.

России. Получила она и официальное признание — Николай I счел полезным ее патриотический верноподданнический пафос, старательно подчеркнутый стихами Розена. «Прекрасным началом» прозорливо назвал глинкинское творение Н. В. Гоголь. Но были и иные мнения. «Кучерская», «мужицкая» опера не нравилась многим аристократам. Отголосок полемики вокруг оперы мы найдем в знаменитом экспромте А. С. Пушкина, сочиненном после премьеры в честь Глинки:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Успех «Жизни за царя» окрылил композитора. Он задумал новую, на сей раз «пушкинскую» оперу — «Руслан и Людмила», надеясь, что либретто напишет сам Пушкин. Безвременная гибель поэта разрушила этот план. Глинка вынужден был сам тщательно разрабатывать сценарий. Либретто сочинили Н. В. Кукольник, В. Ф. Ширков и некоторые другие поэты из окружения композитора. Одновременно с оперой Глинка создает ряд произведений, вошедших в золотой фонд русской музыки: романсы на слова Пушкина, вокальный цикл «Прощание с Петербургом», первый вариант «Вальса-фантазии», музыку к трагедии Кукольника «Князь Холмский». Годы работы над «Русланом» совпали с интенсивной педагогической деятельностью Глинки. Прекрасный вокальный педагог, он воспитал многих талантливых певцов, среди которых С. С. Гулак-Артемовский, — автор классической украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

Премьера оперы «Руслан и Людмила» состоялась 27 ноября 1842 года, то есть ровно через шесть лет после постановки «Жизни за царя». «Ученая музыка» «Руслана и Людмилы» вызвала у слушателей неоднозначное отношение. Николай I, приехав на премьеру, демонстративно покинул зал до конца спектакля. Столичное светское общество восприняло это как сигнал для провала оперы, однако нашлись и ее горячие сторонники. Благодаря общественному мнению опера в первый год была показана сорок раз. Высокую

оценку опера получила в статьях В. Ф. Одоевского, поразительной новизной и смелостью ее музыки восхищались Ф. Лист и Г. Берлиоз. Однако «высочайшее» осуждение сыграло свою роль: в 1846 г. «Руслан и Людмила» сходит с петербургской сцены и ставится в Москве. Однако и здесь состоялось всего несколько спектаклей, после чего опера надолго прекратила свою сценическую жизнь.

Глинка тяжело переживал людскую зависть, пересуды, мелкие уколы прессы, неприязнь власть предержащих. В 1844 г. он отправляется в новый заграничный вояж. Вначале путь его лежал в Париж. Здесь композитору (с помощью Г. Берлиоза) удалось устроить несколько концертов, где звучала его музыка. Концерты имели огромный успех. Позднее Глинка с гордостью писал: «*Я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России*»¹.

Далее композитор направляется в Испанию, где живет более двух лет. Глинка с присущей ему любознательностью изучает культуру, жизнь, быт простого народа, записывает испанские мелодии, — то от бродячих певцов, то от мастеровых, то от погонщика мулов. Еще в Мадриде он написал свою гениальную симфоническую увертюру «Арагонская хота». Позднее, в России, мастер возвращается к испанской теме и сочиняет еще одну увертюру, известную под названием (во второй редакции) «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

Последние девять лет своей жизни Глинка живет в разных местах — то в Петербурге, то в Варшаве, то в Париже, то в Берлине. В 1848 г. он сочиняет свое знаменитое «русское скерцо» — «Камаринскую»; начинает работать над новыми крупными сочинениями — симфонией «Тарас Бульба» (по повести Н. В. Гоголя), оперой «Двумужница» (по одноименной драме А. А. Шаховского).

В последние годы жизни в окружение Глинки вошли молодые критики и музыканты, считающие себя его учени-

¹ Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1975. Т. 2А. С. 206.

ками и последователями. Среди них М. А. Балакирев, будущий руководитель кружка «Могучая кучка», А. С. Даргомыжский, работавший в то время над оперой «Русалка», музыкальный критик и композитор А. Н. Серов, критик В. В. Стасов (в 1852 г. Глинка продиктовал Серову свои «Заметки по инструментовке», в 1855 г. композитор завершил работу над «Записками»¹).

Весной 1856 г. состоялась последняя зарубежная поездка Глинки в Берлин. Здесь он вновь встречается со своим учителем З. Деном и, как и в молодости, увлеченно работает над старинной полифонией, мечтая о создании русского контрапункта. Позднее эти замыслы подхватили композиторы «серебряного века» — С. И. Танеев, С. В. Рахманинов. Умер Глинка 3 февраля 1857 г. в Берлине. 24 мая того же года гроб с телом композитора был похоронен на кладбище Александро-Невской лавры Петербурга.

Творческое наследие Глинки охватывает все основные музыкальные жанры: оперу, симфоническую музыку, фортепианные пьесы, музыку для драматического спектакля, романсы, камерные ансамбли. Центральное место в его творчестве по праву принадлежит опере.

Оперное творчество Глинки блестяще завершает предшествующий этап становления оперного искусства в России и одновременно открывает дорогу русской оперной школе XIX в. То, что лишь намечалось в музыке его предшественников и старших современников (Е. И. Фомина, С. И. Давыдова, С. А. Дегтярева, А. Н. Верстовского и др.), обрело в произведениях Глинки реальное и совершенное воплощение.

Оперы Глинки положили начало развитию в русской музыке двух жанров: исторической оперы-драмы и эпической оперы-сказки. Русская история и русский эпос, воплощенные в музыкальном театре, становятся важнейшей сферой приложения творческих сил последующих поколений русских композиторов. Глинка сделал то, что удастся сделать в истории музыки немногим: он пророчески предвосхитил

¹ Помощницей и другом Глинки на протяжении его жизни и в особенности в последние годы была его сестра Л. И. Шестакова, благодаря которой сохранилось все рукописное наследие композитора.

духовные потребности и эстетические идеалы музыкальной культуры грядущих десятилетий, открыл дорогу Даргомыжскому, композиторам «Могучей кучки», Чайковскому. После Глинки историческая опера в русской музыке трактуется как народная драма; эпическая опера, сочетающая элементы былины и сказки, становится символом самобытности музыкального искусства, отражая черты русского национального менталитета, историю и традиции народа.

Свою первую оперу «Жизнь за царя» Глинка назвал «отечественной героико-трагической оперой». Сочинение посвящено глубоко патриотической теме — герой гибнет, защищая свое Отечество. В основу сюжета положен реальный исторический факт — подвиг костромского старосты Ивана Сусанина, спасшего ценой своей жизни царя Михаила Романова и его семью от расправы польских шляхтичей (откуда и название оперы)¹.

Конфликт оперы последовательно и логично воплощен в авторском сценарии. В I акте дана экспозиция образа русского народа, во II — враждебных сил, польских захватчиков. В III действии рождается острая конфликтная ситуация (в дом крестьянского старосты Ивана Сусанина неожиданно вторгаются враги и уводят хозяина), которая разрешается во 2-й картине IV акта гибелью героя. Торжественный эпилог и знаменитый хор «Слався» завершают действие, утверждают бессмертие подвига Сусанина.

М. И. Глинка. Опера «Жизнь за царя». Хор «Слався»

45 *Allegro maestoso*

Слався, слався ты, Русь моя! Слався ты, русская наша земля!

¹ До Глинки к трагическим событиям русской истории начала XVII в. обращались многие русские авторы. С. А. Дегтярев (оратория «Минин и Пожарский»), К. А. Кавос (опера «Иван Сусанин»), К. Ф. Рылеев (дума «Иван Сусанин»), М. В. Крюковский (трагедия «Минин и Пожарский»).

Русский народ в опере является носителем высоких духовных ценностей, воплощением добра и справедливости, героизма и патриотизма. Охват русской народной жизни поражает своей глубиной и широтой. Героико-эпические монументальные сцены (например, ход интродукции) перемежаются с чисто бытовыми лирическими картинами семейного счастья героев — Сусанина, Антонида, Вани, Собинина. В соответствии с этим многообразны народно-песенные истоки оперы. Глинке удалось обобщить наиболее типичные черты самых разных песенных жанров. Сохраняя интонационную основу народных песен, он нашел новые, органичные способы их симфонического развития. Например, народный подголосочный стиль композитор объединяет с принципами классической полифонии. Не менее важными для композитора были методы вариационного и вариантного развития, пронизывающие всю музыкальную ткань «Жизни за царя».

Народные сцены, обрамляющие оперу, поражают своей ораториальной монументальностью. В них нет развитого действия. В интродукции и эпилоге Глинка сложил грандиозные гимны русскому народу, России. В основу музыки интродукции положены две темы, родственно связанные с протяжными и хороводными народными песнями. Интродукция разворачивается в форме двойных вариаций, а завершается фугой. Тем самым Глинка создает неведомый ранее европейской музыке жанр песни-фуги, основанный на народно-песенных русских традициях.

Источники ликующего финального хора, который сам композитор назвал «гимн-марш», иные. В хоре «Слався» слышна то победная поступь петровских панегирических кантов, то стилистика партесного пения XVII в., то маршевые интонации победных гимнов 1812 г. Усиливает впечатление радости и торжества инструментовка: Глинка присоединил к полному симфоническому составу два медных духовных оркестра на сцене.

С присущим Глинке чувством любви к простому человеку воплощены в музыке образы героев из народа. «Роль Сусанина вообще написать как можно проще» — так сказано в авторском плане оперы. Поэтому мастер наделил

М. И. Глинка. Опера «Жизнь за царя». Интродукция

Allegro

46 *Соло*
mf

Т. Ро - ди - на мо - я!

Б.

Хор
f

Т. Рус - ска - я зем - ля!

Б. *mf*

Сусанина вполне реальными чертами обычного русского крестьянина — отца, семьянина, хозяина. Но образ героя не утратил своего величия. По мысли Глинки, нравственные силы для подвига Сусанин черпает из кладезя русской веры, из духовных устоев жизни народа. Поэтому в партии Сусанина звучат темы, взятые из массовых сцен интродукции и эпилога. Глинка считал возможным использовать для характеристики героя две подлинные русские песни: записанную им самим от лужского извозчика мелодию (реплика «Что гадать о свадьбе!») и популярную «разбойничью песню» «Вниз по матушке по Волге».

М. И. Глинка. Опера «Жизнь за царя»

Più moderato
marcato

47

Т. Что га - дать о свадь - бе! Го - рю нет кон -

Т. - ца. За - топ - тан хлеб в по - лях, ры - да - ет мать - зем - ля.

Следует также отметить: в партии Сусанина песенность перемежается с распевным речитативом, передающим народный говор. Эти приемы распевной декламации в будущем будут широко использоваться композиторами отечественной школы.

Кульминация в развитии образа Сусанина — сцена в лесу (3-я картина IV действия). Она задумана композитором как свободная и развитая композиция, центром которой является ария «Ты взойдешь, моя заря...» и речитативный монолог Сусанина.

М. И. Глинка. Опера «Жизнь за царя». Ария Сусанина

[Adagio non tanto]
cantabile, spianato ed espressivo assai

48 *p*

Ты взойдешь, моя заря! Над миром свет прольешь.

len. len. len. len. len. len.

ppp

Арга

Композитор отходит от стандартных решений, характерных для опер его времени: он не наделяет свой персонаж героической или патетической музыкой. В партии Сусанина сохраняются живые человеческие интонации, с огромной реалистической достоверностью передающие трагические размышления героя перед смертью. В сцене звучат отголоски разных тем оперы, приобретших скорбный минорный характер. Последняя сцена — это не только развязка драмы, но и одна из ярких кульминаций оперы. Ответы Сусанина врагам полны экспрессии. Композитор искусно использует полифонические приемы развития тематизма для создания внутренней напряженности финала. Активная тема Сусанина («Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал!») сочетается с проведением «разбойничьей» песни в грозно звучащем оркестровом

сопровождении. В последних репликах героя утверждает-ся вера в Святую Русь, в победу над врагом.

Образ Сусанина дан на фоне родных для него людей — сына Вани, дочери Антонида, жениха Антонида ратника Собинина. Нравственные установки этих персонажей соотнесены с обликом главного героя. Близкими по интонационному строю являются и их музыкальные характеристики, правда, решенные более традиционно. Глинка наделяет этих героев классическими ариями-портретами, естественными в операх его времени. Более того, он не стремится скрыть свою увлеченность итальянским *bel canto*, претворив его высокий стиль на новой почве, в духе русской народной песенности. Таково, например, рондо Антонида из I действия оперы.

«Жизнь за царя» — первая русская опера без разговорных диалогов. Глинке нужно было чисто музыкальными средствами воплотить главный конфликт сюжета и выразить противодействие двух сил — русского народа и польских захватчиков. Это в полной мере удалось композитору с помощью *симфонизации*, осуществляемой на основе системы музыкально-тематических связей. Глинка контрастно сопоставляет русский песенный тематизм и темы с польскими танцевальными ритмами. Польские захватчики показаны то с помощью гордого полонеза, то несколько легкомысленной мазурки, то быстрого краковяка.

Череда танцев не является «вставкой» в оперу (что было традицией). Танцевальная стихия — это собирательный образ польской аристократии. В ходе спектакля польские темы видоизменяются, трансформируются, отражая суть происходящего на сцене. В финале от былого великолепия польских тем остаются лишь отдельные интонации, которые постепенно исчезают под «давлением» русского тематизма.

Другой вершиной оперного творчества Глинки является опера «Руслан и Людмила». Композитор назвал ее «большой волшебной оперой». Однако глинкинское сочинение мало похоже на традиционную волшебную оперу (такие зрелища, эффектные, но не слишком глубокие, были весьма распространены на оперных сценах того времени).

М. И. Глинка. Опера «Жизнь за царя».
IV действие. Тема мазурки



В «Руслане и Людмиле» Глинка не изменил себе. На основе сказки он создал произведение о победе добра над злом, любви над предательством и коварством, воплотил народную веру в торжество света над тьмой, возвеличил нравственную силу наших предков.

В основу сюжета оперы положена юношеская поэма Пушкина (закончена в 1820 г.). Как известно, прототипами пушкинских образов были герои русского эпоса и персонажи русских народных сказок. Среди них выделяются фантастические восточные образы, которые нередко связывались в русском фольклоре с врагами Древней Руси — воинственными степняками. В поэме Пушкина отразились представления о патриотизме и доблести былинных и сказочных богатырей, которые в народном сознании всегда олицетворяли образы защитников и спасителей земли русской. Этот патриотический пафос был сохранен и углублен в творении Глинки.

Идея создания оперы возникла у композитора не случайно. В те годы многие деятели русской культуры испытывали живой интерес к эпическим «преданьям старины глубокой». Среди них — собиратель-энтузиаст П. В. Киреевский, фольклорные труды которого высоко ценил Пушкин, крупнейший этнограф И. П. Сахаров, впервые введший в научный обиход само понятие «былина» (в книге «Сказания русского народа»). Воссоздание былины в музыке вполне соответствовало повышенному вниманию к русскому эпосу и легло на благодатную почву патриотических общественных настроений.

Не меняя канвы пушкинского текста, Глинка внес в него некоторые изменения. Прежде всего он снял налет

ироничности, шутливости и наделил своих героев глубокими характерами, придал им большую этическую значимость¹. Некоторые изменения связаны со спецификой оперного искусства. Так, композитор не упустил возможности полнее показать великолепие и пышность княжеского двора в древнем Киеве. И если у Пушкина описание княжеского пира занимает всего семнадцать строк, то у Глинки этот праздник превращен в грандиозную массовую сцену.

«Руслан и Людмила» — эпическая опера, поэтому конфликт в ней раскрывается не через прямое столкновение противоборствующих сил, а на основе неспешного развертывания событий, запечатленных в законченных картинах. Композиция оперы отличается уравновешенностью и стройностью пропорций. Интродукция и финал, обрамляющие оперу, представляют собой величественные фрески славянской жизни. Между ними композитор поместил контрастные волшебные акты, отображающие приключения героев в царстве Наины и Черномора. Неписанный «закон симметрии», характерный для русского фольклора, сказался в расстановке основных действующих лиц оперы. Двум злым чародеям — Наине и Черномору — противостоят два добрых вещих старца — Баян и Финн; Руслану и Людмиле «вторит» другая любящая пара — Ратмир и Горислава.

Драматургия «Руслана» воплотила феномен «эпического времени», которое, по мысли великого русского культуролога М. М. Бахтина, всегда является абсолютно замкнутым и абсолютно завершенным. Круг «эпического времени» в опере выразился в преобладании законченных сцен и отдельных замкнутых номеров. Роль сквозного действия в «Руслане и Людмиле» сравнительно невелика, и размеренное эпическое повествование не нарушается на протяжении всего спектакля.

Симфоническое развитие оперы также подчиняется законам эпоса. Композитор не сталкивает, но сопоставляет контрастные образные сферы, силы действия (положительные

¹ По свидетельству Глинки, Пушкин незадолго до смерти признался, что многое хотел бы переделать в своей юношеской поэме.

герои, несущие свет, добро, любовь) и силы противодействия (злая фантастика). Симфонизация «Руслана и Людмилы» выражена в последовательном проведении лейттем, исходный облик которых претерпевает череду «волшебных превращений». Глинка доводит до совершенства разнообразные методы симфонического развития. Вариационные и варианты преобразования музыкальных тем свидетельствуют о неисчерпаемой фантазии мастера, его поразительном умении сочетать разнообразные средства обогащения тематизма (в опере можно встретить вариации на *soprano ostinato* строгого и свободного типа, орнаментальные вариации, свободное полифоническое развитие и др.). Открытия Глинки легли в основу русского эпического симфонизма, развитого позднее в творениях Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Прокофьева и др.

Экспозицией наиболее значимых тем и одновременно концентрированным выражением основной идеи оперы является увертюра. В ней сопоставлены противоборствующие образы. Светлое и доброе начало сосредоточено в экспозиции, репризе, а также в конце коды; разработка и начало коды связаны с образами злого фантастического мира. Характер и национальная самобытность образов русских богатырей выражены в первых могучих аккордах вступления, которые сам композитор сравнивал с мощным ударом кулака.

**М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила».
Увертюра. Вступление**

50 **Presto**

ff resolutissimo

Главная партия стремительна и оптимистична, она, по выражению Глинки, «летит на всех парусах». Ее дополняет лирическая тема любви Руслана, завершающая экспозицию светлого начала оперы.

М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила».
Увертюра. Главная партия



В разработке представлена зловещая фантастика, олицетворяющая волшебную силу Черномора («аккорды оцепенения», целотонная «гамма Черномора»). Однако добро торжествует, и окончание увертюры предсказывает счастливый финал всей оперы.

В опере «Руслан и Людмила» соединились черты былины, сказки и лирической поэмы. В соответствии с этим можно выделить богатырскую (героико-эпическую), фантастическую и лирическую линии в ее драматургии. Героико-эпическая и лирическая сферы тесно связаны с образами положительных героев.

Богатырская линия открывается в интродукции песни Баяна и народными хорами. Она проходит через монолог Руслана на мертвом поле, гневную отповедь Людмилы Черномору, поединок Руслана с Черномором. Оттеняет героико-эпическую сферу образ ничтожного Фарлафа — самого комичного персонажа оперы. Лирическая линия также начинается в интродукции, развивается в каватине Людмилы, проходит через балладу Финна, монолог Руслана, сцену обольщения в замке Наины, сцену Людмилы в садах Черномора. Завершаются обе эти линии в финальном апофеозе — символе победы добра над злом.

Создавая образы положительных персонажей, Глинка использовал опыт своей предыдущей оперы. Он наделил этих героев выразительными кантитенными вокальными партиями. Образы Руслана, Людмилы, Ратмира, Гориславы, Баяна, Финна раскрываются в законченных ариях-портретах. На протяжении спектакля типичная для классицизма цельность характеров действующих лиц не меняется. Олицетворением лучших человеческих качеств,

высоко ценимых русским народом, являются в опере мужественный и любящий Руслан, нежная и верная Людмила.

В музыкальном воплощении положительных героев господствует народно-песенный тематизм. Гениальность композитора проявилась в удивительном умении воспроизвести наиболее яркие особенности русской народной песни, ее мелодику, гармонию, ритмику, не прибегая к прямому цитированию. В опере звучат интонации самых разных песенных жанров. Но особенно широко опирался композитор на древнейшие пласты музыкального фольклора — обрядовые песни, былины, причеты, что соответствовало сюжету и замыслу «Руслана и Людмилы».

Музыкальное решение интродукции основано на переосмыслении исконных истоков русского народного творчества и народной культуры. Запев Баяна «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» вводит в мир славянского ритуального действия, которое музыковед Б. В. Асафьев метко назвал «славянской литургией». Первая песня Баяна пророчествует о нелегкой судьбе героев оперы, вторая — посвящена памяти Пушкина, поэтическое творение которого вдохновило музу Глинки.

М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила».
Первая песня Баяна

[Allegro]

52 *legato assai a piena voce*

Баян *p*

Де - ла дав - но ми - нув - ших дней,

Светлым персонажам оперы противостоят «антигерои» — восточные чародеи, силы зла. Фантастическая драматургическая линия — это целый мир красочных, изысканных, необычных по звучанию музыкальных образов. В восточных сценах (в отличие от сцен славянских) композитор использует подлинные народные темы, бытующие

в разных регионах Кавказа и Ближнего Востока. Однако фольклорная точность не волновала композитора. «Восток» у Глинки — собирательное понятие, не имеющее точных географических координат. Его восприятие иноязычных музыкальных культур было скорее романтическим, нежели этнографическим. Образы волшебных стран пробудили богатейшую творческую фантазию мастера, сотворившего череду непревзойденных по красоте восточных образов, то огневых и энергичных, то исполненных упоительной восточной неги и созерцания. Из этих находок позднее выросла самая оригинальная сфера русской музыки — «русский Восток» в творчестве композиторов «Могучей кучки».

Отрицательные герои «Руслана и Людмилы» не имеют развитых вокальных партий. В их характеристиках царят инструментальные темы. Глинка не лишает «антигероев» пушкинского юмора. Пожалуй, ярче всего сочетание иронии и гротеска воплотилось в образе Черномора. Его знаменитый марш передает черты злого волшебника, одновременно грозного и забавного в своем карликовом облике. Нежно звучащие в оркестре колокольчики олицетворяют иллюзорность и недолговечность того сказочного мира, которым правит этот бородатый и немой властелин¹. Не менее выразительна партия злой волшебницы Наины. В ней преобладают короткие диссонансирующие интонации, исполняемые как бы скороговоркой.

В музыкальной критике XIX в. было модным противопоставлять две оперы Глинки, определять их ценность для дальнейшего развития русской музыки. Например, критик В. В. Стасов любил подчеркивать совершенство, глубину и красоту «Руслана и Людмилы», а А. Н. Серов считал последнюю оперу менее удачной в драматургическом отношении (полемиический пафос его размышлений нашел отражение в знаменитой статье «Руслан и русланисты»). Думается, что время давно расставило свои акценты, и сегодня очевидно, что оба творения русского гения являются вершинами музыкальной классики, вдохновившими плеяду композиторов последующих поколений.

¹ Черномор лишен вокальной партии.

Симфоническое творчество Глинки не вызывало бурных дискуссий. Оно невелико по объему, но составляет важнейший этап на пути рождения русской симфонической школы. Наследие Глинки в этой области музыкального творчества отражает процесс поиска средств выразительности, соответствующих идейному своеобразием национального русского симфонизма. Его ранние сочинения остались незавершенными. Не написал Глинка и большой циклической симфонии. Только в последние годы жизни композитор создает несколько шедевров — «Камаринскую», «Арагонскую хоту», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде». Эти сочинения составляют в его наследии особую группу симфонических увертюр, в которых были заложены основы русского классического симфонизма.

В увертюрах Глинка решил ряд новых творческих задач. В письме к своему другу Кукольникову композитор писал: «Я решился обогатить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) *концертными пьесами* для оркестра под именем *fantaisies pittoresques* (живописные фантазии. — Л. Р.) <...> Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно *докладные* знатокам и простой публике»¹. Иначе говоря, мастер мечтал о сочинении симфонической музыки, доступной для восприятия широкого слушателя.

Эстетическая позиция Глинки, соответствующая «требованиям века», вылилась в работу над жанровым программным симфонизмом, тесно связанным с народными истоками. Оркестровые увертюры созданы на основе народных песен или танцев. Программность использовалась Глинкой в обобщенном виде. Композитор не стремился к музыкальному изложению конкретных сюжетных подробностей (как, например, в «Фантастической симфонии» его французского современника Берлиоза). Картинность и художественное обобщение народной жизни — вот что

¹ Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2А. С. 209.

влекло композитора и что составило реальную программу его симфонических увертюр.

Разрабатывая план симфонической увертюры, Глинка экспериментировал с формой сочинения и никогда не повторялся. В «Камаринской» он предпочел форму двойных вариаций, в «Арагонской хоте» — сонатную структуру, в «Воспоминаниях о летней ночи в Мадриде» — концертную композицию. Самое же главное, композитору удалось сотворить сущностно новые принципы симфонического развития, получившие дальнейшее претворение в творчестве русских композиторов.

Известны слова Чайковского о русской симфонической школе: «Вся она в “Камаринской”, подобно тому, как весь дуб в желуде». И действительно, эта небольшая музыкальная картина из русской народной жизни приобрела значимость символа национального инструментального мышления.

Замысел симфонической фантазии «Камаринская» прост. Композитор услышал нечто общее в двух русских мелодиях: протяжная свадебная песня «Из-за гор, гор высоких» и плясовая «Камаринская» имеют нисходящую ступенную попевку. Эта общая попевка стала базой для развития и постепенного сближения, казалось бы, несхожих музыкальных образов.

М. И. Глинка. «Камаринская»

54 [Moderato ma energico]

mf

[Allegro moderato]

p

Подчиняясь стихии народного музыкального самовыражения, Глинка развертывает череду музыкальных превращений избранных тем, неисчерпаемые богатства которых раскрываются в каждой новой вариации. Композитор сумел подчеркнуть два основных принципа тематического развития в народной музыке: ее подголосочность (в свадебной

песне) и ее вариационную орнаментику (в плясовом наигрыше). Интересно, что мастер ни разу не использовал, казалось бы, очевидный прием соединения тем в одновременном звучании. Он лишь выявляет их общие интонации по классическому принципу производного контраста, характерному для европейской симфонической школы (в особенности для Бетховена). Остается добавить, что в «Камаринской» Глинка впервые применил оркестровые приемы, имитирующие народные инструменты, в том числе «балалаечное» пиццикато, энергично звучащее у струнных.

Новые идеи были заложены Глинкой в «испанских увертюрах». Испанский фольклор диктовал композитору особый подход к материалу, форме, оркестровке. Глинку вдохновило не поверхностное восхищение южной экзотической испанской культуры. Романтический взгляд на Испанию сочетался у композитора с вполне реальным знанием ее жизни, традиции, музыки. В «Арагонской хоте» (первоначальное название «Блестящее каприччио на тему арагонской хоты») он обратился к самой любимой и популярной среди испанцев теме. Композитор услышал мелодию хоты в исполнении испанских гитаристов и глубоко проникся ее красотой и своеобразной жизнерадостной грацией.

М. И. Глинка. «Арагонская хота»

55 Allegro

The musical score shows two systems of music. The first system starts at measure 55, marked 'Allegro' and 'p'. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Используя сонатную форму, Глинка не порывает в увертюре с методом вариационности, с мотивной разработкой темы. Большого эффекта добивается композитор в кульминации, мощно звучащей у всего состава оркестра.

Увертюра «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (или «Ночь в Мадриде») возникла как результат более глубокой работы композитора над испанским фольклором. В основу этой увертюры положены четыре подлинные испанские темы: хота, мавританский напев, две ламанчские сегидильи. Открывается сочинение небольшим вступлением, после которого темы звучат одна за другой, чередуясь по принципу контраста.

Композитор назвал свое сочинение «воспоминанием». Испанские образы воплощены в музыке увертюры как бы сквозь дымку пролетевшего времени. Они легки и прозрачны. Ночной пейзаж, любовно написанный мастером, создает ощущение случайности музыкальных картин, возникающих в сознании русского путешественника. Но, как пишет Б. А. Асафьев, «Глинка именно в этой якобы интонационной случайности находит путь к стройному и строгому композиционному *обобщению* <...> Впечатление такое: будто рассказчик вместо слов повествует песнями, столь образными, что их чередование вызывает в сознании слушателя через слуховое внимание совершенно живое, наглядное и осязаемое ощущение действительности»¹.

Особое место в симфоническом наследии Глинки занимает «Вальс-фантазия». С этого поэтического сочинения, написанного в рондообразной форме, начинается в русской музыке традиция лирического симфонизма. От него тянутся нити к симфонизации танца, к романтическим образам Чайковского. В «Вальсе-фантазии» господствуют светлые полетные темы. Глинка избегает резких контрастных настроений. Хрупкие образы вальса отличаются поразительной задушевностью и искренностью чувств. На основе поэтизации бытового жанра (что характерно для европейского музыкального романтизма) Глинка создал вдохновенную поэму о юности и любви.

¹ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л., 1978. С. 239, 244.

В течение всей своей жизни Глинка писал романсы и песни. Им создано свыше 70 вокальных сочинений (в том числе цикл «Прощание с Петербургом»). Камерно-вокальная музыка Глинки относится по преимуществу к лирической сфере. Он не порывает с устоявшимися традициями русского бытового романса, создавая на этой основе классические образцы вокальной лирики.

Образная сфера романсов Глинки разнообразна. Внутренние состояния и переживания человека, картины природы, жанровые ситуации — все это обобщается в сочинениях Глинки с присущим ему чувством меры и стремлением к строгой красоте. Подобно Пушкину, поднявшему лирическую поэзию на новый художественный уровень, Глинка придает русскому романсу черты классической глубины и стройности, отшлифовывает его форму, наполняет благородными и высокими чувствами.

Ранние романсы композитора связаны с самыми популярными жанрами начала XIX в. — сентиментальной элегией, «русской песней», балладой (типичными для творчества А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. П. Есаулова). Не меньшее влияние оказали на Глинку сочинения современных поэтов-романтиков — В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, К. Н. Батюшкова. В числе лучших романсов молодого композитора выделяется знаменитая элегия «Не искушай» (слова Е. А. Баратынского).

Молодому Глинке нравился популярный в те годы жанр «русской песни», где городская романсовая лирика смыкалась с народно-песенными образами («Ах ты, душечка, красна девица»). В 20-е гг. композитор создает свой первый «восточный романс» «Не пой, красавица, при мне» (слова А. С. Пушкина).

Впечатления от поездки в Италию отражены в романсах 30-х гг. В них композитор выразил свойственное молодости восторженное любование окружающим миром, романтически приподнятые чувства, ощущения любви и счастья («Венецианская ночь», «Желание»).

Расцвет камерно-вокальной музыки Глинки приходится на конец 30-х — 40-е гг., которые можно назвать «пушкинской порой» в творчестве композитора. Увлеченный

гениальной поэзией, он воплощает ее в романсах «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и др. Для «пушкинских» сочинений Глинки характерно полное слияние поэтического образа и его музыкального прочтения. С присущим ему даром музыкального обобщения, композитор схватывает основное настроение текста стихотворения и передает его в законченной мелодии, следуя за нюансами поэтической речи.

М. И. Глинка. Романс «Я здесь, Инезилья»

56

Я здесь, И - не - зи - лья, я здесь под ок - ном.

Свой единственный вокальный цикл «Прощание с Петербургом» (слова Н. В. Кукольника) Глинка написал в период работы над «Русланом и Людмилой». Серия из двенадцати романсов не имеет единой сюжетной линии развития. Вместе с тем в этих романсах так или иначе отразилось состояние композитора, который мечтал покинуть северную столицу под влиянием личных невзгод и «позора мелочных обид».

В поздних романсах Глинки (конец 40-х — 50-е гг.) усиливается психологическое начало и трагически-скорбные настроения («Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно»). Романсы этого времени можно отнести к драматическим монодрамам. Они созданы одновременно с лучшими вокальными сочинениями А. С. Даргомыжского, творчеству которого посвящена следующая глава учебника.

ГЛАВА 11

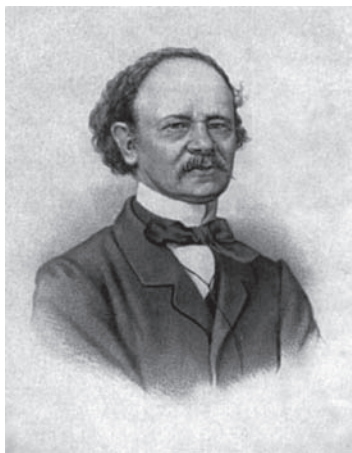
«ВЕЛИКИЙ УЧИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАВДЫ» (А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ)

*А*лександр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869) принадлежит к младшим современникам М. И. Глинки. Друг и единомышленник великого основоположника русской музыкальной классики, поклонник Пушкина, Даргомыжский внес весомый вклад в развитие национальной музыкальной культуры.

Даргомыжский был представителем нового поколения творческой интеллигенции, которая выросла из пушкинской и глинкинской эпохи. Зрелые взгляды композитора сопоставимы с идеалами гоголевского периода; его творческое кредо связано с эстетикой «натуральной школы» — этой колыбели русского критического реализма.

Со времен Белинского «натуральной школой» называют одно из ярких направлений в развитии отечественной словесности 40-х гг. XIX в.¹ Тогда под влиянием Гоголя сформировались важнейшие эстетические установки русского критического реализма. Сам термин «реализм» еще не употреблялся, но представление о естественности, «натуральности» отражения действительности в художественных образах уже вполне сложилось. В те годы начинали свой путь в искусстве многие великие русские писатели — Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, А. И. Герцен, Д. В. Григорович. При всем разли-

¹ Впервые понятие «натуральная школа» употребил Ф. В. Булгарин, причем в критическом и негативном смысле. В. Г. Белинский подхватил термин, придав ему иное, положительное значение.



А. С. Даргомыжский

чий судеб их объединяло общее стремление к правдивому воплощению социальных явлений, людских характеров. Как известно, предтечи «натуральной школы» (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) были не чужды романтизму. Новое реалистическое направление полемически отграничило искусство от романтической возвышенности. Мастера «натуральной школы» дорожили прежде всего правдой жизни и социально значимыми темами. Энциклопеди-

ей литературной мысли тех лет можно считать два сборника «Физиологии Петербурга», вышедшие в 1844–1845 гг. Обличение темных сторон российской действительности, обращение к миру «маленького человека», образам «униженных и оскорбленных» обогатили и обновили русское искусство.

Лозунги критического реализма оказались близки Даргомыжскому. Он стал первым русским музыкантом, стремившимся показать без прикрас живые человеческие характеры и окружающую повседневную действительность. Тема социального неравенства с огромной психологической убедительностью прозвучала в его опере «Русалка». Сатирические и комические персонажи романсов-монологов Даргомыжского сопоставимы с героями гоголевских произведений и полотнами П. А. Федотова, где выражена «проза быта», боль и страдания простого человека.

Даргомыжского часто сравнивают с Глинкой. И это сравнение творческих дарований обычно бывает не в пользу Даргомыжского. Он не обладал ни масштабностью Глинки, ни его склонностью к гармонии и стройности. Одаренность Даргомыжского была совершенно иного плана. Творческая сила композитора заключалась в двух прирожденных

талантах — драматурга и психолога. Первый дар определил жанровые интересы Даргомыжского, его исключительное тяготение к вокальной музыке, к театру. Второй — позволил создать музыку, воплощающую многообразную внутреннюю жизнь человека. Особое место в творчестве Даргомыжского занимают музыкальные портреты его современников. Отдавая дань гоголевской эпохе, композитор создает многоликие образы комических персонажей. Оттенки комического в его музыке разнообразны: это и злая ирония, доходящая до сарказма, и мягкий добродушный юмор. Как пишет Б. В. Асафьев, он «глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины»¹. Даргомыжский не стремился воплотить характер героя как некую целостность. Он, в отличие от Глинки, аналитически изучает человеческую личность, подмечая особенные ее качества, манеру речи и поведения.

Даргомыжского с полным основанием можно отнести к художникам переходного времени в истории русской музыки. Преодолев романтические пристрастия юности, он оказался генератором многих новаторских замыслов, реализовать которые суждено было последующей плеяде композиторов. При богатстве идей его творчество несет отпечаток неровности и стилистической пестроты. В лучших своих сочинениях композитор, следуя глинкинским заветам, опирается на вечно живой источник народной песенности. Однако интересы в сфере народной музыки у Даргомыжского иные. Бытовая тематика определила обращение к городскому фольклору; песенно-романсовые интонации, цыганская песня, водевильные мелодии оказали влияние на стиль композитора, вошли в музыкальную ткань его сочинений.

Размышляя о творчестве Даргомыжского, приходишь к выводу: самые значительные его открытия связаны с *синтезом речевых и музыкальных интонаций*. Опираясь на слово или конкретную сценическую ситуацию, он нашел

¹ Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968. С. 16.

средства реалистической выразительности через органичное сочетание русской речи и ее музыкальной интерпретации. Своеобразным манифестом композитора можно считать его крылатую фразу: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»¹. Под правдой он понимал точную передачу речевых интонаций в музыке. Отсюда вытекает особое пристрастие композитора к акцентированию выразительных деталей текста и кразного рода речитативам. Самое же главное: Даргомыжский ввел речевые, декламационные элементы в песенную мелодию.

Декламационность Даргомыжского особого рода: она тесно связана и с исконно русской распевностью, и с естественными разговорными интонациями. Этот уникальный сплав определяет своеобразие творческой манеры мастера, придает его сочинениям характер творческой лаборатории, где сформировались бесценные крупницы классического национального музыкального опыта, его речитативно-декламационная сфера. Не случайно Мусоргский назвал Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды».

Даргомыжский родился 2 февраля 1813 г. в дворянской семье, которая отличалась высокой образованностью и любовью к искусству. Домашнее музыкальное воспитание композитор получил под руководством опытных иностранных и русских педагогов. С ранних лет Даргомыжский овладел фортепиано, скрипкой, позднее брал уроки пения. Тяга к сочинению музыки проявилась также достаточно рано. Однако в юности он мало думал о профессиональном овладении композиторским мастерством. Путь Даргомыжского в большое искусство был характерным путем одаренного самоучки, приобретшего необходимые специальные знания и навыки в процессе напряженного и упорного труда.

Композитор вошел в русскую музыку в середине 20-х гг., когда Глинка находился на пороге творческой зрелости. В те годы Даргомыжский стал известен в петербургских музыкальных салонах как автор небольших фортепианных пьес и романсов, а также как хороший пианист. Ранний период творчества приходится на 30-е гг.: в 1831 г. появляется

¹ Даргомыжский А. С. Избранные письма. М., 1952. Вып. 1. С. 53.

в печати его первое изданное сочинение «Колыбельная песенка моей внучке» (написана на текст матери композитора). По свидетельству самого Даргомыжского, в 18 и 19 лет он написал множество романсов, большинство которых, вероятно, осталось не опубликовано.

Музыкальный вкус одаренного юноши долгое время определялся литературной средой, с которой много лет была связана семья композитора. Позднее склонность к классицизму и нравоучительному сентиментализму, характерная для консервативных взглядов родителей, уступила место романтической поэзии. Во второй половине 30-х гг. композитор сближается с литераторами романтического направления — В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, Н. В. Кукольником, М. Ю. Лермонтовым, бывает в музыкальном кружке В. Ф. Одоевского.

В 1835 г. произошла знаменательная встреча Даргомыжского с Глинкой. Под влиянием Глинки он начинает осознавать свое творческое предназначение, свое призвание к вокальным и сценическим жанрам музыки. Пример Глинки пробудил желание молодого композитора написать оперу. Однако, в отличие от своего предшественника, его влечет не русская проблематика, а патетика европейского романтизма. Даргомыжский «болен» романами В. Гюго, в которых выражено страстное сочувствие людям «из низов».

Первоначально композитор задумал оперу на сюжет драмы Гюго «Лукреция Борджиа». Но вскоре отказался от этой идеи и обратился к роману Гюго «Собор Парижской Богоматери». Опера, над которой Даргомыжский трудился в течение трех лет (1838–1841), получила название «Эсмеральда». Сочинение было создано под влиянием французской «большой оперы». Действие развивается то в бедном парижском предместье, то в роскошном дворянском доме, то на площадях Парижа. Эффектное сопоставление аристократического богатства и простонародной нищеты позволило композитору попробовать свои силы в передаче сильных страстей и драматических коллизий. Музыка «Эсмеральды» отличается некоторой эклектичностью. Однако именно с этого сочинения начинается формирование собственного стиля композитора.

В 40-е гг. воображением мастера целиком завладели пушкинские образы. На протяжении всей своей жизни Даргомыжский испытывал к поэзии Пушкина особое влечение. Среди «пушкинских» сочинений композитора два лучших оперных произведения «Русалка» и «Каменный гость», опера-балет «Торжество Вакха», более двадцати романсов и хоров. Самый ранний из романсов написан на текст заключительных строк стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны». В некоторых своих романсах Даргомыжский использует тексты, уже «озвученные» Глинкой, но делает это глубоко по-своему, вступая в невольное соревнование со своим знаменитым учителем (например, в романсе «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья»).

Важной вехой жизненного пути композитора стала поездка за границу, куда он отправился в 1844 г., ожидая постановки «Эсмеральды». Впечатления от Берлина, Брюсселя и Вены были яркими и разнообразными. Даргомыжский встречался с крупнейшими музыкантами (Дж. Мейербером, Ф. Галеви, Л. Обером), посещал концерты и спектакли. Воистину, великое видится на расстоянии! Подобно Глинке, Даргомыжский многое понял и переоценил во время своего первого пребывания за рубежом. Вне Родины он впервые по-настоящему почувствовал себя национальным художником, ответственным за будущее русской музыки. Начиная с 1845 г. в творчестве Даргомыжского заметен перелом: наступает творческая зрелость, приходит подлинное мастерство.

За период 1845–1855 гг. он создает более тридцати песен и романсов, вокальные ансамбли, многие из которых отмечены чертами высокой художественности. Расширяется круг поэтов и углубляется проблемность его музыки. Свойственная Даргомыжскому рефлексия побудила его обратиться к сложному миру лермонтовской лирики (романсы «И скучно, и грустно», «Мне грустно»), проникнутой ядом сомнений и горестных умозаключений. В 1855 г. была окончена опера «Русалка», замысел которой вынашивался предшествующие годы. Постепенно Даргомыжский утверждается как самобытный художник, продолживший дело Глинки, обогативший русскую музыку новыми

достижениями, отвечающими нравственным и эстетическим потребностям русской культуры.

Поздний период творчества (1855–1869) ознаменован общественным признанием композитора, по праву занявшего видное место в художественной жизни России. Даргомыжский принимает активное участие в организации Русского музыкального общества, становится председателем его Петербургского отделения. Вокруг стареющего авторитетного мастера забурлила молодая жизнь. Он сближается с юными бунтарями революционно-демократического движения — сотрудниками сатирического журнала «Искра», на тексты которых создает замечательные сатирические и драматические песни («Старый капрал», «Червяк» и др.). Возле него группируются будущие композиторы «Могучей кучки» — М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, Ц. А. Кюи, ценившие Даргомыжского, но, в духе времени, считавшие его музыку несколько старомодной.

Шестидесятые годы отмечены интенсивной творческой работой Даргомыжского в самых разных жанрах. Он начинает сочинять оперу «Полтава», но вскоре оставляет этот пушкинский сюжет. Позднее увлекается мыслью написать большую волшебно-комическую оперу «Рогдана» (тоже не закончена). Более удачны попытки сочинять оркестровую музыку, ранее его не привлекавшую. Он создает несколько «характеристических фантазий для оркестра»: «Малороссийский казачок», шутку-фантазию «Баба-Яга» (в подзаголовке указано «с Волги nach Riga»), «Чухонскую фантазию». Все эти оркестровые пьесы написаны на основе подлинных народных мелодий, так что и в области симфонической музыки Даргомыжский является преемником и наследником традиций жанрово-программного глинкаинского симфонизма.

Последним произведением маэстро для музыкальной сцены стала опера «Каменный гость», созданная на основе одноименной маленькой трагедии Пушкина. В одном из писем 1868 г. Даргомыжский признался: «*Каменный гость* обратил мое внимание еще 5 лет тому назад, когда я был совершенно здоров, и я — отшатнулся перед колоссальностью этой работы. А теперь в течение двух с половиной месяцев

написал почти 3/4 всей оперы»¹. Что имел в виду композитор, когда говорил о колоссальности замысла?

Дело в том, что в своей последней опере Даргомыжский поставил перед собой крайне сложную задачу — по возможности точно, без изменений воплотить в музыке полный пушкинский текст. Не случайно и сам композитор, и поклонники «Каменного гостя» находили это необычное декламационное сочинение в определенном смысле экспериментальным. В «Каменном госте» достигнута вершина, к которой мастер стремился всю свою жизнь. Ему удалось добиться совершенного слияния речевых интонаций с выразительным мелодизмом. Следуя внутренней логике текста, композитор использует разные типы вокального интонирования (речитативность, ариозность, кантиленное пение), позволившие чутко проникнуть в сущность пушкинских строк, раскрывающих «вечные» образы добра и зла, жизни и смерти. Внимательное, скрупулезное воплощение деталей речи действующих лиц позволило показать тончайшие нюансы в психологическом развитии характеров.

Композитор не успел завершить последнее свое детище². Позднее некоторые молодые современники патриарха русской музыки пытались повторить его эксперимент, но никто из них не принял на себя полностью «обет верности» речевым интонациям, как это делал Даргомыжский³. Для своего времени «Каменный гость» остался уникальным явлением, предвосхитившим открытия декламационного оперного театра XX в.

В творческом наследии Даргомыжского большое место занимает камерная вокальная музыка. Им написано около ста романсов и песен. В этих сочинениях как в зеркале отразились основные этапы его творческой биографии. Среди

¹ А. С. Даргомыжский: Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. Пг., 1922.

² Досочинил оперу Ц. А. Кюи, инструментовал — Н. А. Римский-Корсаков.

³ Опера «Моцарт и Сальери», в которой Н. А. Римский-Корсаков повторил замысел «Каменного гостя», осталась всего лишь эпизодом в его большом оперном наследии; опера «Женитьба», где М. П. Мусоргский попытался озвучить полный гоголевский текст, осталась незавершенной.

них немало романсов и песен, созданных в русле классической вокальной лирики глинкинского направления. Но есть и произведения, непосредственно отразившие новый этап в развитии русской музыки и предвещающие достижения «кучкистов».

Камерно-вокальная музыка Даргомыжского опирается на различные истоки. В ней слышны популярные интонации городской песенной лирики; не менее важным для композитора было адекватное интонационное воплощение многогранного мира русской поэзии, ее ритмики и мелодики. Поэтому в вокальном наследии мастера встречаются самые разные жанры, как традиционные, так и новаторские: классические романсы, «русские песни», лирические, драматические, сатирические монологи-портреты, музыкальные сценки, музыкальные рассказы, философские монологи-размышления.

Исследователи выделяют несколько периодов в вокальном творчестве Даргомыжского. Первый охватывает начало 30-х — середину 40-х гг., когда композитор еще только вынашивал и обдумывал основные позиции своего творчества. В некоторых ранних романсах Даргомыжский явно подражает своим современникам — то Алябьеву, то Глинке. Но в то же время есть среди его сочинений образцы вокальной лирики, где уже взошли всходы будущего оригинального стиля. Таковы сочинения на слова А. В. Тимофеева: баллада «Свадьба» и первая комическая песня «Каюсь, дядя, черт попутал», где обращает на себя внимание нарочито бытовая музыкальная речь героя, от лица которого ведется рассказ.

А. С. Даргомыжский.
Комическая песня «Каюсь, дядя, черт попутал»

57 [Allegro vivo]

Ка - юсь, дя - дя, черт по - пу - тал, хоть сер - дись, хоть не сер - дись!

Конец первого периода вокального творчества ознаменован ярким всплеском творческой активности мастера. Стимулом этого подъема была пушкинская поэзия, а также проникновенные стихи М. Ю. Лермонтова, Н. М. Языкова, А. А. Дельвига. В музыке композитора господствуют светлые созерцательные настроения, воплощенные в таких замечательных сочинениях, как восточные и испанские песни («Вертоград», «Оделась туманами Сьерра-Невада», «Ночной зефир») и классические романсы («Влюблен я, дева-красота», «Юноша и дева», «Я вас любил», «Шестнадцать лет»). Образный строй этих сочинений созвучен уравновешенной и гармоничной музыке Глинки.

А. С. Даргомыжский. Романс «Я вас любил»

58 Moderato assai

Я вас лю-бил, лю-бовь е-ще, быть мо-жет,

Во второй половине 40-х гг. вокальное творчество Даргомыжского обретает черты зрелости и оригинальности. Композитор увлеченно работает над музыкальным воплощением текстов Пушкина, Лермонтова, Кольцова, модной поэтессы Юлии Ждаховской. Многие лучшие его сочинения родились в непосредственной близости к опере «Русалка». Как и опера, они несут в себе черты обновленного мироощущения, повлекшего за собой обращение к внутренне конфликтным, драматическим сторонам жизни. Развитие зрелого вокального стиля продолжалось около десяти лет, в течение которых существенно расширилось и углубилось психологическое содержание романсов и песен, изменился их интонационный строй, уже не копирующий глинкинский. В творчество Даргомыжского вошли новые принципы

музыкального прочтения текста, наиболее полно воплощенные в вокальных монологах. К шедеврам данного жанра по праву относятся романсы «И скучно, и грустно», «Мне грустно», «Ты скоро меня позабудешь». Мелодический рисунок монологов отличается напевной декламационностью, точностью в передаче деталей текста, пластичным следованием за речевыми оборотами.

А. С. Даргомыжский. Романс «Мне грустно»

59 *riten.*

Мне груст - но по - то - му, что я те - бя люб - лю

Особую область его зрелого творчества составляют «русские песни», позволяющие раскрыть бытовые семейные или социальные темы («Я затеплю свечу», «Без ума, без радости», «Душечка-девица», «Лихорадушка» и др.), а также романсы, созданные под влиянием цыганской песенной культуры («Ванька-Танька», «Душечка-девица», «Я все еще его, безумная, люблю», «Не скажу никому» и др.).

Вокальные сочинения позднего периода творчества (1857–1866) отмечены чертами благородной сдержанности чувств, богатством жанров, разнообразием речевых интонаций. Особое место в наследии мастера занимают сатирические песни на слова поэтов-«искровцев»: «Старый капрал», «Червяк» (стихи П. Ж. Беранже в переводе В. С. Курочкина), «Титулярный советник» (текст П. И. Вайнберга). Обращаясь к этим текстам, Даргомыжский затронул самые болезненные общественные темы — социальное неравенство, униженное и бесправное положение «маленького человека». Отражая неприглядную правду жизни, Даргомыжский создает сочинения необычного, «пограничного» между

песней и сценическим действием жанра. В «Старом капрале», названном самим автором «драматической песней», утверждается особый стиль сцены-монолог, где царит выразительная вокальная декламация. Она ярко передает состояние героя трагической судьбы — старого наполеоновского солдата, ждущего смертной казни.

А. С. Даргомыжский.
Сатирическая песня «Старый капрал»

60 Немного скорее

В но - гу, ре - бя - та! Раз! Два! Гру - дью по - дай - ся,

Песня «Червяк» является одной из вершин сатирического наследия композитора (у В. С. Курочкина стихотворение называется «Знатный приятель»). В этой сцене-монолог достоверно изображена малопривлекательная личность чиновника, пресмыкающегося перед начальством — «его сиятельством». Исполнение песни требует от певца актерских способностей: композитор отказался от привычных итальянских терминов в нотах, заменив их сугубо театральными ремарками: «скромно», «очень скромно», «прищурив глаз» и др.

«Титулярный советник» повествует от лица автора о неудачной любви скромного чиновника. Предметом его мечты была генеральская дочь, грубо отвергнувшая «руку и сердце» бедолаги. Лаконичный текст стихотворения передан в музыке с убедительной жизненной достоверностью. Слушатель словно видит каждую деталь текста: то жесты властной генеральской дочери, то лицо робкого чиновника, признающего в своей любви, то его неровную, пьяную, как бы приплясывающую походку.

А. С. Даргомыжский.
Сатирическая песня «Титулярный советник»

61

По - шел ти - ту - ляр - ный со - вет - ник

p

Среди лирических романсов позднего периода творчества выделяется монолог «Расстались гордо мы» (слова В. С. Курочкина). Это музыкальный портрет любящей женщины, страдающей от одиночества. Композитор сдержан в передаче глубокой внутренней трагедии покинутой героини. Ее глубокие психологические переживания переданы скупыми, но очень точными интонациями. В них слышны глубокие вздохи женщины, как бы скрывающей свою страстность, свое безысходное горе.

В те годы композитор продолжал работать в области национально-характерной вокальной лирики. В некоторых сочинениях он обращается к фольклорным элементам: в «Испанском романсе» использует тему глинкинской «Арагонской хоты», в романсе «О дева-роза, я в оковах» — подлинную турецкую тему. Характерными чертами позднего вокального стиля отмечена баллада «Паладин» (слова В. А. Жуковского). Драматизм образа передан лаконичными выразительными средствами, уверенно следующей за текстом декламационной мелодией.

Итак, в песнях и романсах Даргомыжского преобладает разного рода вокальная выразительность. Фортепианная партия обычно трактуется композитором как аккомпанемент, поддерживающий и оттеняющий мелодию голоса. Исключение составляют лишь некоторые сочинения, где в фортепианное сопровождение проникают элементы театральной выразительности (например, имитация ружейного залпа в финале монолога «Старый капрал»)

и изобразительности (гул бурлящей реки в романсе «Ночной зефир»).

Первой русской оперой после «Руслана и Людмилы» назвал критик А. Н. Серов оперу «Русалка». Основу либретто, написанного самим композитором, составила неоконченная пьеса Пушкина на достаточно распространенную романтическую тему: это история крестьянской девушки, покинутой богатым князем. Поэт добавил в традиционный сюжет элемент фантастики — покончившая самоубийством девушка превращается в грозную Русалку¹.

Даргомыжского привлекли в пьесе и тема социального неравенства, и по-шекспировски сильные страсти, и столкновение глубоких оригинальных характеров. Работая над либретто, композитор старался не удаляться от первоисточника, сохранив общий план пушкинского сочинения и значительную часть текста. При этом были сделаны необходимые с точки зрения оперной логики изменения. Например, в музыке более значительное место отведено образу Княгини, фигурирующей у Пушкина лишь в одной картине.

Драматургия «Русалки» в определенной мере преемственно связана и с операми Глинки, и с традициями французской большой оперы. Но вместе с тем она не принадлежит ни к одному из предшествующих оперных типов. Композитор отступил как от классической, так и от романтической оперной формы, следуя скорее законам драматического театра и задаче правдивого воплощения пушкинских образов. «Русалка» — народно-бытовая музыкальная драма, отразившая гуманистические тенденции развития русской художественной культуры и демократические идеалы современников.

Стиль оперы не отличается единством: в ее музыке сказались как сильные, так и слабые стороны дарования композитора. Наиболее яркие страницы «Русалки» связаны с воплощением изменчивых психологических состояний героев. Замечательной находкой Даргомыжского является музыкальная характеристика цельной и страстной природы

¹ Пьеса А. С. Пушкина кончается репликой: «Откуда ты, прекрасное дитя?» Финал оперы (месть Русалки и гибель Князя) композитор придумал сам. Этот вариант завершения драмы В. Г. Белинский в свое время считал наиболее верным.

крестьянской девушки Наташи. Композитору удалось показать многообразный спектр ее внутренних переживаний в сквозном драматическом развитии. В партии героини преобладают интонации романсового склада, передающие то нежные любовные чувства, то горестные размышления и предчувствия беды, то горькую иронию и отчаяние.

А. С. Даргомыжский. Опера «Русалка». I действие

62 Наташа

Ах, про-шло то вре-мя, вре-мя зо-ло-то-е,
как ме-ня лю-бил ты серд-цем и ду-шой

По-иному задуман образ Мельника. Композитор показывает его характер в эволюции, в перерождении. В первом действии Мельник — говорливый и удачливый мужик, не скрывающий своего корыстолюбия. С развитием драмы разрушается его житейский непривлекательный облик. Во втором действии помешавшийся от горя старик обретает высоту трагического героя, воплощенного в музыке с большой реалистической силой.

Мягким лиризмом проникнута партия Княгини. Ее образ отличается цельностью и эмоциональной привлекательностью. Виновник драмы Князь воплощен в музыке более

традиционно. Благородный оттенок романтического речитатива и каватины Князя из III действия («Невольню к этим грустным берегам») не вполне соответствует «барскому» характеру себялюбца, поправшего нравственные законы.

В драматургии «Русалки» чередуются сквозные сцены с традиционными сольными, ансамблевыми и хоровыми номерами. Законченные сольные формы на время приостанавливают развитие, фиксируя то или иное психологическое состояние героев. Примером могут служить удивительные по реалистической выразительности ариозные эпизоды в партии Наташи (1-я картина I действия), оба ариозо Княгини (из II действия). Решающую роль в развитии сюжетной интриги играют ансамблевые номера. Композитор вводит дуэты и терцеты в самых ответственных ситуациях, в поворотных и кульминационных точках действия. Нередко ариозо героя переходит в ансамблевую сцену (например, терцет из I действия «Ах, прошло то время» начинается с соло Наташи).

Особое место в опере занимают хоровые эпизоды. Как известно, пушкинская пьеса, определившая содержание музыки, отличается некоторой условностью. Композитор дополняет первоисточник введением в «Русалку» хоровых эпизодов, передающих русский сельский быт (крестьянские хоры в I действии, свадебный обряд во II действии). В трактовке массовых сцен композитор был достаточно оригинален: хоровые народные песни звучат ярким контрастом по отношению к той драме, что разворачивается на сцене среди главных действующих лиц. Мелодии хоровых номеров композитор нередко сочинял сам, используя лишь народные слова. Подлинных фольклорных тем в «Русалке» немного (например, хор из I действия «Как на горе мы пиво варили», где звучит плясовой народный напев, записанный самим композитором).

Интерес представляют свадебные хоры и танцы II действия. Праздничный, радостный настрой этой музыки глупо контрастирует с финалом I акта, где гибнет Наташа. Ту же функцию выполняют танцы и хоры русалок в двух последних действиях оперы.

В опере «Русалка» нет лейтмотивов. Даргомыжский, в стремлении правдиво воплотить психологию героев, по-

шел иным путем — он использовал репризные повторы отдельных музыкальных тем, несущих в себе определенную идею-образ. В их числе темы Князя: «Видишь ли, князя невольны жен себе по сердцу брать», «Невольны к этим грустным берегам» и др.

Интонационные корни «Русалки» следует искать в песенно-романсовом языке русской музыки тех лет. Вокальные характеристики действующих лиц оперы несут в себе отпечаток городской вокальной лирики, впитавшей особенности народно-песенных интонаций. Мастерство певучего речитативного письма является наиболее сильной стороной оперы Даргомыжского, сумевшего предвосхитить пути развития музыкальной драмы в русском искусстве.

Историческая роль Даргомыжского в культуре России очень велика. Последующие поколения композиторов расширили и углубили те высокие принципы реализма и гуманизма, которые исповедовал композитор.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка. — М., 1963.
- Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. — М., 1988.
- Асафьев Б. В.* Русская музыка (XIX и начало XX в.) — Л., 1968.
- Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. — Л., 1978.
- Асафьев Б. В.* Композиторы первой половины XIX в. // Избранные труды. — М., 1955. — Т. 4.
- Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX в. — М., 1956.
- Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. — М., 1978. — Ч. 1.
- Глинка М. И.* Записки / Подг. А. С. Розанов. — М., 1988.
- Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959.
- Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX в. (1836–1856). — Л., 1969.
- Головинский Г. Л.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX вв.: Очерки. — М., 1981.
- Доброхотов Б. В.* Александр Алябьев. Творческий путь. — М., 1966.
- Доброхотов Б. В.* А. Н. Верстовский и его опера «Аскольдова могила». — М., 1963.

История русской музыки. В 10 т. — М., 1986. — Т. 4: 1800–1825; Т. 5: 1826–1850.

История русской музыки. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX в. / Авт. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева; общ. ред. А. И. Кандинского. — 4-е изд. — М., 1990.

История русской музыки в нотных образцах / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Т. 2. — М., 1969; Т. 3. — М., 1970.

Кашин Д. Н. Русские народные песни / Под ред. В. М. Беляева. — М., 1959.

Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. — Л.; М., 1958.

Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. Т. 1. — Вып. 1–2. — М., 1966, 1967.

Левашев Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917: Исторический очерк, нотогрaфия, библиография. — М., 1994.

Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Кн. 1, 2. — М., 1987, 1988.

Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство XVIII — первой половины XIX столетия. — Л., 1961.

Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. ст. и прим. Г. Б. Бернандта. — М., 1956.

Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977.

Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. — М., 1966; Т. 2. — М., 1968; Т. 3. — М., 1983.

Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. — М., 1961.

Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М., 1961.

Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. — М., 1998.

Розанов А. С. Музыкальный Павловск. — Л., 1978.

Рупин И. А. Народные русские песни / Под ред. и с предис. В. М. Беляева и с введ. ст. Т. В. Поповой. — М., 1955.

Столянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. — Л., 1989.

Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов. — М., 1977.

Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1955.

Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни Алябьева. — М., 1956.

ЧАСТЬ IV
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
ПОРЕФОРМЕННОЙ
ЭПОХИ

Исторический период 60–70-х гг. XIX в. принято называть пореформенным — в 1861 г. царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Этот этап отмечен высоким расцветом художественной культуры как цельного и самобытного явления. Именно тогда в искусстве сформировалась определенная система духовно-эстетических ценностей, которые воплотились в литературе и театре, в живописи и музыке. Художники-шестидесятники стремились преодолеть экстремизм былого идеологического противостояния «славянофилов» («почвенников») и «западников». В противовес прошлому родилась новая художественная картина мира, более глубокая и многогранная, воплощенная в творчестве И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. Н. Крамского, В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

Сближение противоборствующих позиций стало возможным на почве «хождения» русского искусства «в народ». По образному выражению П. Н. Ткачева, в салоны российской беллетристики вошел на правах главного действующего лица простой мужик — не выдуманный, не сентиментально-сусальный, а всамделишный, настоящий¹. «Хождение в народ» (термин М. А. Бакунина) стало символом самоотверженности людей, готовых пожертвовать собственной судьбой ради освобождения угнетенных слоев русского общества. На противоположных полюсах этого движения оказались дворянская либеральная идеология и революционный нигилизм. Общим же для народнического течения была идеализация «мужика», неприятие западной буржуазности и вера в «особый путь» России.

Народничество оказало мощное влияние на развитие русского искусства: укрепились и углубились эстетические

¹ Ткачев П. Н. Люди будущего и герои мещанства. М., 1986. С. 264.

принципы реализма, усилилось стремление к демократичности творчества, к его «общественной пользе». Художники этого времени обращаются к сюжетам, созвучным политическим, идеологическим, нравственным проблемам российской жизни. Среди них важное место занимают темы, обличающие социальное зло и несправедливость.

Музыкальное искусство не осталось в стороне от жгучих вопросов современности. Народнические позиции характерны для мировоззрения многих композиторов, уверовавших в мессианскую роль русского народа, в торжество его исторического духовного подвига. Музыка отразила весь спектр напряженных *нравственных исканий* русской интеллигенции тех лет, воплотила в музыкальных образах навеянные временем идеалы. Одни мастера идеализировали русскую историю, чистоту народной жизни, другие верили в самосовершенствование личности на основе законов народной этики, иные же стремились воплотить в творчестве некий прообраз народной культуры, рожденной из вечно живого источника — первозданной природы.

«Всамделишность» российской действительности, вошедшей в мир искусства, обусловила доминантную черту художественных произведений пореформенной эпохи — слияние образов народа и героя при некотором упадке интереса к индивидуальности, к психологической неповторимости личности. Образы, раскрывающие сложный микрокосм человека, родились в литературе, живописи, музыке несколько позднее, в связи с кризисом теории народничества. Остается добавить, что доктрина реализма, утвержденная как эталон творчества усилиями демократической общественности и научной критики, достаточно властно подчинила себе иные художественные течения. Так, расцветший романтизм в европейской музыке, в художественном творчестве русских мастеров оказался тесно спаянным с реалистическими установками. Переплетение реализма и романтизма было свойственно музыкальному искусству разных жанров.

Жанровое своеобразие русской музыки тесно связано с «литературоцентризмом», характерным для художественной культуры пореформенной эпохи. Порожденный

эстетикой реализма, он выразился в приоритетной роли *слова*, художественного и публицистического. Ведущим жанром музыки этого времени является опера — историческая, эпическая, лирическая, драматическая. Продолжают развиваться и другие синтетические музыкальные жанры — романс, песня. Вокальная музыка пополняет собой «музыкальную энциклопедию» русской поэзии, обогащая ее социально-обличительными и лирико-психологическими образами.

Инструментальная музыка этой эпохи также тяготеет к реалистической сюжетности, к конкретике литературного первоисточника. Это выразилось, в частности, в том особом значении, которое приобретает у русских композиторов *программная* инструментальная музыка. Она черпает сюжеты из всей мировой литературы (от традиционных пушкинских текстов до сочинений Шекспира), переосмысливая их с позиций современности.

Кульминацией в развитии инструментальной музыки стало создание русской многочастной *симфонии*, свидетельствующее о высокой зрелости отечественного симфонизма — лирико-драматического (у П. И. Чайковского), эпического (у А. П. Бородина). Получили развитие и другие виды симфонической музыки — инструментальные концерты (А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков), увертюры, фантазии, симфонические картины.

Приметой многожанрового расцвета музыки становится рождение классического русского *балета*¹, в котором драматическая сущность сюжета раскрывается симфоническими средствами.

Развитие на российской почве европейских жанров актуализировало проблему национальной характерности и самобытности музыкального искусства. Собираение и изучение народных песен, традиционное для русских композиторов, обрело в этот период глубокий эстетический смысл, совпало с подъемом отечественной фольклористики. Среди крупных исследователей фольклора пореформенной эпохи

¹ В 1876 г. П. И. Чайковский завершает балет «Лебединое озеро».

выделяется филолог А. Н. Афанасьев, знаток волшебной сказки, древних обрядов и поверий. Его труды изучали многие русские музыканты, оценившие не только их научную новизну, но и горячую влюбленность ученого в поэтическое творчество русского народа.

В музыкальной фольклористике самым заметным событием стало издание «Сборника русских народных песен, составленного Балакиревым» (1866). Это собрание, подготовленное композитором совместно с поэтом Н. Ф. Щербиной, многие годы служило образцом нового подхода к записям народных мелодий. В обработанных Балакиревым напевах сказались принципиально иные, нежели в предшествующие десятилетия способы «общения» с народными темами — стремление с помощью гармонизации выявить образную сущность каждой песни. Такая трактовка фольклорного материала была усвоена и воплощена в творчестве многих русских композиторов.

Развитие музыкальной культуры не могло не отразить две основные тенденции, сущностно значимые для русского национального менталитета. Первая из них связана с ускорением темпа *европеизации* музыкальной жизни, с радикальными сдвигами в концертной практике, исполнительстве, образовании. В 1859 г. в Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна было организовано Русское музыкальное общество (РМО). Годом позднее открывается и Московское отделение РМО, во главе которого встал Н. Г. Рубинштейн. В своей деятельности РМО руководствовалось идеей расширения круга слушателей классической и современной музыки, стремилось сделать музыкальное искусство более доступным для демократической аудитории.

С образованием РМО концертная жизнь в России приобретает регулярный характер. В среде отечественных исполнителей выдвигаются яркие дарования: пианисты и дирижеры братья А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, скрипачи Г. И. Венявский и Л. С. Ауэр, виолончелист К. Ю. Давыдов, дирижер Э. Ф. Направник, певцы Ю. Ф. Платонова, Ф. И. Стравинский, Е. А. Лавровская и др. Постепенно происходит перелом в отношении слушателей к самой форме

концерта. Рождается «концерт композитора», где главный интерес связан с исполняемой новой музыкой¹.

Общественное внимание к музыкальному искусству вызвало расцвет *музыкальной науки и критики*. В то время каждая крупная газета старалась иметь влиятельного и образованного в музыкальных вопросах сотрудника. В числе талантливых музыковедов-публицистов нового поколения — А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош. Масштабной и авторитетной фигурой в музыкальной жизни России был критик и искусствовед В. В. Стасов. Он прославился как решительный и непримиримый борец за русское национальное искусство, яростно выступая против тех, кто, по его мнению, тормозит развитие отечественной школы. В пылу полемики Стасов был явно тенденциозен, однако в эрудиции и творческой одаренности ему не откажешь. У многих русских музыкантов Стасов пользовался огромным авторитетом; он был критиком и пропагандистом сочинений молодых композиторов-«кучкистов», поддерживая их на творческом поприще.

Большие изменения произошли в русской музыкальной культуре в связи с *европеизацией музыкального образования*. В дореформенную эпоху Россия была едва ли не единственной европейской страной, где не было консерватории. Любительский характер музыкального обучения привел к тому, что возникла угроза разрыва «между устремившейся к завоеванию вершин искусства музыки композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми, по своим вкусам, слушателями среды русской демократии», — писал Б. В. Асафьев². Добавим, что не только русские слушатели, но и композиторы, исполнители, дирижеры нуждались в специальных музыкальных учебных заведениях, дающих глубокую профессиональную подготовку всем, кто способен стать музыкантом.

«Консерваторский этап» развития отечественного образования начинается со знаменитой статьи А. Г. Рубинштейна «О музыке в России», призывающей к развитию

¹ См. об этом подробнее: *Корабельникова Л.З.* Концертная жизнь // История русской музыки. В 10 т. М., 1989. Т. 6.

² *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М., 1954. Т. 3. С. 247.

профессионализма во всех видах музыкальной практики. В 1862 г. в Петербурге, в 1866 г. в Москве были открыты первые консерватории (их возглавили соответственно А. Г. Рубинштейн и Н. Г. Рубинштейн).

Вторая тенденция русской музыкальной культуры пореформенной эпохи была ближе «почвенническим» общественным взглядам. Так, центром музыкальной жизни Петербурга стал кружок музыкантов, возглавляемый М. А. Балакиревым. Он вошел в историю как *Новая русская музыкальная школа, или «Могучая кучка»*¹. Кружок составили начинающие композиторы, не получившие профессионального образования и нашедшие в М. А. Балакиреве своего главного наставника: Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. Эстетические позиции «кучкистов» сформировались на почве радикальных народнических идей, подкрепленных богатым опытом развития отечественной музыки предшествующих лет, творчеством М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Питомцы Балакирева свято верили, что национальное русское искусство произрастает из единого корня — народного творчества, и путь русского композитора связан с претворением в музыке образа народа, его истории, его нравственных идеалов.

Открытие Петербургской консерватории по европейскому образцу вызвало негативную реакцию М. А. Балакирева и главного идеолога Новой русской музыкальной школы В. В. Стасова. В противовес консерватории родилась Бесплатная музыкальная школа (инициатива М. А. Балакирева, В. В. Стасова и хорового дирижера Г. Я. Ломакина). В те годы между приверженцами профессионального образования и организаторами общедоступной Бесплатной музыкальной школы велись нескончаемые споры, получившие отражение в прессе². Сегодня очевидно, сколь важную

¹ Название «Могучая кучка» родилось из следующих слов В. В. Стасова в одной из его статей: «...Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

² Благодаря критическим выступлениям В. В. Стасова в отечественную историю прочно вошло две антинимии: Академия художеств — «передвижники», консерватория — «кучкисты».

роль сыграли консерватории в подготовке отечественных музыкантов высокого уровня. Очевидно и другое: просветительская и педагогическая деятельность Бесплатной музыкальной школы, где обучались любители музыки, оказала воздействие на становление теории и практики массового музыкального воспитания, развитых в отечественной музыкальной педагогике XX в.

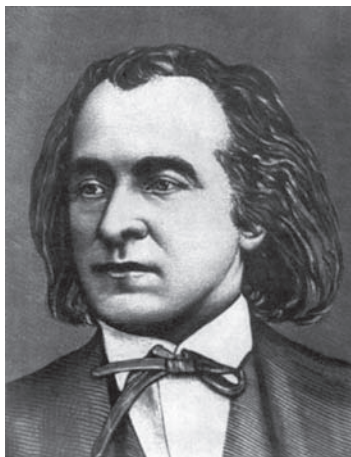
Главы настоящей части учебника посвящены творческим портретам композиторов, чей вклад в развитие классического музыкального искусства России был различен. В первой главе будут рассмотрены сочинения, созданные мастерами, оставившими глубокий след в музыкальном просвещении пореформенной эпохи. Последующие главы монографически освещают наследие гениальных русских творцов — А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

ГЛАВА 12

ЭНТУЗИАСТЫ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ (А. Н. СЕРОВ, А. Г. РУБИНШТЕЙН, М. А. БАЛАКИРЕВ, Ц. А. КЮИ)

Система взглядов и вся направленность деятельности русской интеллигенции 60–70-х гг. XIX в. вполне соответствуют понятию «просвещение». Действительно, просветительское движение этого времени было реальным вкладом образованных людей в дело развития национальной культуры, науки, образования. Формы этой работы были разными: открытие всевозможных курсов, кружков, мастерских, воскресных школ, бесплатных библиотек, чтение лекций на безвозмездной основе, организация общедоступных художественных выставок и концертов. На пестром полотне культурной жизни ярко выделяются имена композиторов, сыгравших важнейшую роль в становлении отечественного исполнительства, музыкального образования, музыкальной науки и публицистики. Среди них А. Н. Серов, блистательный критик и известный оперный композитор, А. Г. Рубинштейн, пианист-виртуоз, дирижер, композитор, основоположник русского профессионального музыкального образования, М. А. Балакирев, пианист, композитор, оригинально мыслящий педагог, Ц. А. Кюи, один из композиторов-«кучкистов», известный критик и ученый. Обратимся к их творческим биографиям.

Александр Николаевич Серов (1820–1871) происходил из семьи высокообразованного государственного служащего. Он родился 11 января 1820 г. в Петербурге. Будущий



А. Н. Серов

музыкант получил прекрасное общее образование, свободно владел несколькими иностранными языками, знал искусство. Путь к музыке одаренного юноши был далеко не прост. По решению родителей Серов окончил Первую петербургскую гимназию, Училище правоведения, затем служил в одном из департаментов Сената.

Юридическая карьера не привлекала молодого правоведа. Увлечение музыкой было сильнее всех семейных традиций, а встреча и дружба

со Стасовым, знакомство с Глинкой предрешили его судьбу. Не имея специального образования, Серов решил посвятить себя музыке. На протяжении всей жизни он занимался самообразованием и упорно шел к поставленной цели. Порукой этому были высокий интеллект и дар аналитика-музыковеда.

Во второй половине 50-х гг. начинается расцвет критической деятельности Серова. Постепенно, шаг за шагом складывались его научные взгляды на русскую народную песню, отраженные позднее в капитальном труде «Русская народная песня как предмет науки». В 1858 г. Серов опубликовал статью, посвященную опере «Руслан и Людмила», которая положила начало длительному спору «русланистов» и «антирусланистов» в русской печати. В статье (и в последующих публикациях) критик утверждал, что «Руслан и Людмила» — произведение сценически неудачное, «несмотря на всю гениальность музыкального размаха»¹. Главным оппонентом Серова был В. В. Стасов. Затянувшаяся полемика имела свои положительные стороны: имя гениального

¹ Серов А. Н. «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки // Статьи о музыке. М., 1987. Вып. 3. С. 321.

Глинки не сходило со страниц газет, и к достоинствам его музыки было привлечено внимание самых широких кругов российских слушателей.

На протяжении своей творческой жизни Серов написал немало прекрасных статей о творчестве Моцарта и Листа, Вагнера и Берлиоза, Россини и Мейербера. Благодаря тонкому аналитическому складу ума, Серов сумел найти точные методы анализа музыки Бетховена, в частности, его великой Девятой симфонии и увертюры «Леонора», Глинки («Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя»»), Даргомыжского («Русалка»).

Серов был зрелым музыкантом и широко известным критиком, когда в 1863 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге была поставлена его опера «Юдифь». Через два года состоялась премьера оперы «Рогнеда». Последняя, не вполне законченная опера «Вражья сила» появилась на сцене уже после смерти композитора. Эти три сочинения составляют главное творческое наследие Серова.

Сюжет оперы «Юдифь» был заимствован из одноименной пьесы итальянского драматурга П. Джакометти и основан на библейском предании о героическом подвиге женщины из Иудеи, проникшей во вражеский стан ассирийского полководца Олоферна и отрубившей ему голову. Легендарный образ Юдифи не раз привлекал внимание мастеров искусства (достаточно вспомнить полотна Рембрандта, Пуссена), но в русской интерпретации он явился впервые.

Опера Серова имела большой успех. Она была признана первой русской оперой после многолетнего «молчания» композиторов (начиная с 1856 г. после премьеры «Русалки» Даргомыжского). Идея оперы, прославляющей героическое самопожертвование во имя высших интересов народа, была весьма актуальной для русского общества. «Юдифь» продолжила линию патриотических опер, начало которым было положено «Жизнью за царя» Глинки. Влияние Глинки чувствуется в сопоставлении двух контрастных образных сфер¹. Представители народа благочестивой древней

¹ В предисловии к печатному либретто Серов объявил себя сторонником Вагнера. Однако в музыке вагнерианство почти не сказалось.

А. Н. Серов. Опера «Юдифь»
I действие. Хор «Наши муки, наши скорби»

63 Allegro

На - ши му - ки, на - ши скор - би час от ча - су эле - е

Иудеи обрисованы музыкой ораториального склада, полной напряженного драматизма и одновременно величия.

Характеристика ассирийского лагеря иная. Для обрисовки варварских полчищ композитор использовал восточные интонации, придав им традиционный для русской музыки двуединый характер: варварские, необузданные мужские темы сочетаются с чувственными, изнеженно-пресыщенными интонациями женских хоров и танцев.

Два действующих лица оперы — Юдифь и Олоферн — получают достаточно развитую музыкальную характеристику. Другие герои оперы «слиты» с массовыми сценами, выразительную рельефность которых оценили многие современники. В целом же опера получилась неровной, наряду с выразительными эпизодами в музыке немало «общих мест» и неоправданных длиннот.

«Рогнеда» — опера на русский исторический сюжет. Она была поставлена в 1865 г. и имела не менее шумный успех, чем «Юдифь». Правда, были высказаны и критические суждения. Дело в том, что сюжет оперы, в котором соединились разноплановые исторические события (легенда о Рогнеде и Крещение Руси) был весьма далек от русской современности и от интересов шестидесятников. Музыка оперы принадлежит романтическому направлению. В ней сопоставлены

образы языческой и христианской Руси, поэтому композитор вполне оправданно использует народно-песенный материал, заимствованный из городского фольклора.

Последняя опера Серова возникла на основе пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Исследователи полагают, что либретто оперы тоже было написано в основном Островским, хотя известно, что сотрудничество композитора и драматурга было прервано из-за разногласий: Серов дал опере название «Вражья сила» и снял с сюжета морализирующую окраску, составляющую суть сочинения Островского. Вместо реалистического бытового сюжета музыкальное воплощение получила достаточно романтическая история с ярко выраженным образом «вражьей силы» — демонического начала.

Серов старался придать своей опере народный колорит. Песня, состоящая из куплетов, является главным средством характеристики действующих лиц, и фактически заменяет арию (например, песни Даши, Груни, Еремки). Основание для подобного подхода дал сам текст пьесы Островского, содержащий ряд народно-песенных вставок. Песенность пронизывает массовые сцены оперы. Композитор использует как подлинные народные темы, так и мелодии собственного сочинения, имитирующие фольклорные интонации.

Пожалуй, самой оригинальной находкой Серова стала сцена масленичного гулянья (из IV действия). Здесь композитору удалось воплотить образ бурлящей веселящейся толпы. Сцена передает «звуковой образ» старой Москвы с ее народными песнями, выкриками торговцев, наигрышами балаганчиков, закличками фокусников. Роль рефрена среди пестрых музыкальных тем играет песня «Уж я скок на ледок». Серов нашел выразительные гармонические средства, передающие гул городской площади. От его оперы тянутся нити к народным гуляньям на Масленой неделе в балете И. Ф. Стравинского «Петрушка».

1 февраля 1871 г. внезапная смерть оборвала жизнь Серова в расцвете кипучей деятельности и творческих сил. Наследие Серова как композитора нельзя соотносить с музыкой великих его современников: он не поднялся до уровня их высокого мастерства. Однако, развивая в операх

А. Н. Серов. Опера «Вражья сила»
Сцена масленичного гулянья из IV действия

Moderato

64 Парни (Тенора)

Уж я скок

Пряничник

Ко-му пря-ни-ков ме-до-вых, ко-му па-точ-ных де-ше-вых!

Бабы

- те - ла!

«Все

ве - ре - те-ноч-ко вер-те - ла!

ff

и отстаивая в публицистике серьезное и глубокое отношение к искусству, Серов внес значительный вклад в развитие великих традиций отечественной музыкальной культуры и музыкального просвещения.

Выдающийся пианист, композитор, дирижер, педагог, активный общественный деятель — таков был **Антон Григорьевич Рубинштейн** (1829–1894), занявший особое место в музыкальной жизни России. Он был музыкантом-просветителем во всех сферах своей многогранной деятельности. Его просветительские позиции тесно связаны с идеологией европеизации русской культуры — музыкальной науки, исполнительства, образования. Многим современникам эти взгляды были чужды, поэтому музыкально-организаторская деятельность Рубинштейна (РМО, консерватория) вызывала у его противников резко отрицательное отношение. Однако авторитет Рубинштейна как музыканта-профессионала был необычайно велик, а его дела дали

добрые всходы в истории русского музыкального просвещения.

Родился А. Г. Рубинштейн 16 ноября 1829 г. в селе Выхватинцы (граница Бессарабии). В детстве будущий композитор считался вундеркиндом. В двенадцать лет он вместе со своим педагогом по фортепиано А. И. Виллуаном отправляется в концертную поездку по городам Европы. Его игрой восхищаются Шопен и Лист, Мендельсон и Мейербер. Несколько позднее, оказавшись в Берлине, молодой виртуоз начинает



А. Г. Рубинштейн

брать уроки полифонии у З. Дена (с которым ранее занимался М. И. Глинка). Своей блестящей карьерой Рубинштейн обязан самому себе. На протяжении всей жизни он сохранял трудолюбие и независимость характера, чувство особой артистической гордости.

Активная деятельность Рубинштейна в России начинается в 50-х гг. Известность приходит к нему благодаря прежде всего необыкновенному пианистическому дару. Восторженная оценка его как гениального исполнителя никем не оспаривалась. Пожалуй, ни один другой русский музыкант тех лет не был столь известен в самых разных общественных кругах в России и за рубежом. Его портреты писали В. Г. Перов, И. Е. Репин, И. Н. Крамской и М. А. Врубель. Многие рецензенты его концертов сравнивали Рубинштейна с Листом, подчеркивая неординарность и яркость его исполнительского стиля.

Творческое наследие Рубинштейна поражает своими масштабами. Он был одним из самых плодовитых авторов и сумел охватить все музыкальные жанры. Композитор написал тринадцать опер, пять опер-ораторий, балет, шесть симфоний, другую симфоническую музыку, более двухсот

сочинений для фортепиано, романсы и др. При огромной продуктивности, музыка его не была равноценной. Лучшие произведения Рубинштейна созданы в русле романтизма. Его индивидуальный почерк сложился под влиянием Шумана и Мендельсона и вместе с тем претворяет интонации русской городской вокальной лирики. Особое место в музыке Рубинштейна занимает сфера «русского Востока», входящая к соответствующим образам Глинки.

«Европейскость» природы музыкального мышления композитора часто вызывала раздражение его критиков. Так, Ц. А. Кюи писал: «Рубинштейн, хотя живет в России и пишет иногда оперы на русские сюжеты, и по содержанию, и по форме своих сочинений должен быть отнесен к западным, но никак не к русским композиторам»¹. Безусловно, по складу своей артистической натуры Рубинштейн был достаточно далек от тех мастеров, что отражали в своей музыке судьбы и чаяния русского народа. Вместе с тем очевидно, что и сугубо «западным» композитором Рубинштейна назвать нельзя. Его роль в развитии русской музыки определяется как раз «пограничным» характером средств музыкальной выразительности, где западные романтические традиции сплелись с русским вокальным мелосом городского происхождения.

Лучшие страницы музыкального наследия Рубинштейна принадлежат жанру лирической оперы. Среди них выделяется опера «Демон». Как известно, лирическая опера по своей сути не предполагает воплощения всей глубины идейного содержания литературного первоисточника. И все же Рубинштейн попытался сохранить общефилософский пласт поэмы Лермонтова. Об этом свидетельствует Пролог и Апофеоз оперы, где действуют духовные силы, и Ангел спорит с Демоном. Однако не философские глубины оценили в сочинении Рубинштейна слушатели. Опера стала популярной на долгие годы благодаря вдохновенным лирическим образам и выразительному тематизму. В «Демоне» ярко воплотилась «романсовая струя» дарования композитора, придавшая сочинению открытую эмоциональность и задушевность.

¹ Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 247.

В центре оперы два образа — Демон и Тамара. Демон Рубинштейна мало похож на всемогущего духа ада. Композитор придает ему «печоринские» черты страдающего эгоиста, одинокого в своем безразличии к судьбам других людей. Музыкальный образ Демона формируется из череды великолепных по своим лирическим достоинствам ариозо: «Дитя, в объятиях твоих», «Не плачь, дитя», «На воздушном океане», «Я тот, которому внимала», «Меня добру и небесам».

А. Г. Рубинштейн. Опера «Демон». Ариозо Демона

Moderato assai

Демон

65 [У изголовья Тамары]

На воз-душ-ном о-ке-а-не без ру-ля и без вет-рил

Образ Тамары менее развит. Внутреннее тревожное состояние героини убедительно передано в романсе «Ночь тепла, ночь тиха», где композитор нашел интонационно-точное воплощение неотвязного вопроса: «Кто б он был?». Впрочем, отдельные законченные номера не имеют в опере самодовлеющего значения. Ее драматургия более сходна с сочинениями сквозного развития, и ариозо являются лишь частью непрерывно развивающихся сцен.

Создавая оперу, Рубинштейн придавал особое внимание этнографической точности восточных сцен. Восточный колорит передан в музыке достаточно убедительно: известно, что композитор, работая над «Демоном», обращался к сборнику подлинных грузинских народных песен и включил их в свою партитуру. Например, в пленительном женском хоре «Ходим мы к Арагве светлой» звучит изящная грузинская

городская песня. Ариозо Синодала «Обернувшись соколом», родственное по интонациям вышеназванному хору, также содержит грузинский напев. В знаменитом хоре «Ноченька» (в средней части) и в лезгинке композитор талантливо имитирует вокальные и танцевальные темы музыки народов Кавказа.

А. Г. Рубинштейн. Опера «Демон». Хор «Ноченька»

66 *Andante*

Тенора *mp*

Но - чень - ка тем - на - я, ско - ро прой - дет о - на,

Басы *mp*

p

В области фортепианной музыки заслуги Рубинштейна трудно переоценить. Он был первым русским композитором, воплотившим в фортепианном творчестве глубокие художественные идеи и придавшим ему содержание, сопоставимое по значимости с симфонической и оперной музыкой. Пианист-виртуоз, Рубинштейн чаще всего писал, ориентируясь на собственные технические возможности. В его фортепианной музыке сплелись два мироощущения: собственно художника и интерпретатора-пианиста. Лучшим его сочинением является Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, в музыке которого предвосхищаются будущие лирические образы фортепианных концертов Чайковского и Рахманинова.

Камерно-вокальное наследие Рубинштейна отражает интересы автора к широкому кругу поэтов, как русских, так и зарубежных. При жизни его романсы были очень

популярны и с удовольствием исполнялись самыми известными певцами. В вокальной музыке Рубинштейна убедительно воплотились русско-европейские музыкальные связи. В ней можно найти приметы немецкой вокальной лирики и одновременно певучую мелодичность русского романса. Лучшим вокальным циклом композитора по праву считаются «Персидские песни», созданные на основе текстов азербайджанского поэта Мирзы Шафи (1854). Образному строю романсов свойственны светлый покой и лирическая умиротворенность. «Восточность» музыке придают характерные для Рубинштейна мелодические и ритмические «зерна», имитирующие тематизм песен Кавказа. Наибольшей известностью пользовалась песня «Клубится волною», замечательно трактованная позднее гениальным Ф. И. Шаляпиным. Смерть Рубинштейна наступила внезапно 8 ноября 1894 г.

Наследие **Милия Алексеевича Балакирева** (1837–1910), как и музыка Рубинштейна, нуждается в оценке с позиций исторической перспективы. Многие из того, что он создал, со временем утратило художественную ценность. Сам композитор также недолго оставался на российском «музыкальном Олимпе». Однако все, что удалось сделать этому одаренному человеку, имело большое собственно историческое значение.

Как яркая личность, Балакирев обладал уникальной способностью зажигать и увлекать других людей. Для членов кружка «Могучая кучка» он был одновременно и строгим учителем, и воспитателем, заботившимся об интеллектуальном развитии и формировании вкуса своих питомцев. «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. <...> 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. Цена



М. А. Балакирев

малейший признак таланта вдругом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично...», — писал позднее о своем наставнике Н. А. Римский-Корсаков¹.

Своих музыкально-эстетических убеждений Балакирев никогда не менял. Он был страстным поклонником Глинки и не менее страстно ненавидел всех, причастных к «консерваториям». В за-

падной музыке он отвергал Вагнера, которого считал виновником упадка современной музыки. Что касается мировоззренческих взглядов, то здесь Балакирев прошел сложную эволюцию от нигилизма к духовности, от атеизма к религиозности. С этой стороной глубоко личных переживаний композитора связаны созданные им православные песнопения «Херувимская», «Достойно есть» и др.

Балакирев родился в Нижнем Новгороде 21 декабря 1836 г. На Волге прошли первые шестнадцать лет его жизни. Музыкальное дарование мальчика обнаружилось рано, однако бедность не позволила ему иметь постоянных учителей. Занятия на фортепиано — любимом инструменте Балакирева — носили эпизодический характер, и фактически все свои знания (как музыкальные, так и общие) он приобрел в процессе упорного самообразования.

В наибольшей мере талант Балакирева как артиста и педагога раскрылся в 60-е гг. Известность в Петербурге принесли его блестящие выступления в качестве пианиста и дирижера. Много времени и сил отдает Балакирев

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 29–30.

музыкально-просветительской деятельности, будучи руководителем Бесплатной музыкальной школы. В течение двух сезонов он занимает почетную должность постоянно-го дирижера симфонических концертов РМО, а в 1867 г. осуществляет в Праге грандиозный замысел — постановку оперы Глинки «Руслан и Людмила». К 60-м гг. относятся лучшие произведения композитора, а также замыслы наиболее крупных его работ, реализованные гораздо позднее.

Неудачи конца 60-х — начала 70-х гг. (материальные затруднения, разногласия с учениками-«кучкистами», кризис концертной деятельности Бесплатной музыкальной школы, отстранение от должности дирижера РМО) сломили «боевой дух» самолюбивого и обидчивого композитора и заставили многое переоценить в чисто личном плане. На долгое время он полностью уходит от концертной практики, ведет замкнутую религиозную жизнь, недоступную для вмешательства даже самых близких друзей. К светской музыкально-исполнительской работе он возвращается лишь в конце 70-х гг. С 1883 г. в течение десяти лет Балакирев возглавляет Придворную певческую капеллу, существенно улучшив подготовку ее учеников. Рубеж веков мало что изменил в его положении: новых музыкальных течений композитор не принял, оставаясь навсегда апологетом традиций шестидесятничества.

Среди «кучкистов» Балакирев выделяется своей приверженностью к симфонической, а не оперной музыке. Образцом, которому он подражал в творчестве, была «Камаринская» Глинки, где Балакирев почерпнул идеи программного жанрового симфонизма. Ему были близки взгляды Глинки и на иноязычные музыкальные культуры, воплощенные в «испанских увертюрах». Следуя им, Балакирев отдал дань образам «русского Востока» и претворению кавказских народных напевов, с которыми он познакомился во время своих поездок на Кавказ в 60-х гг.

Первое симфоническое сочинение Балакирев написал под непосредственным влиянием Глинки — тот передал начинающему композитору мелодию, на основе которой была создана Увертюра на тему испанского марша. Влияние глинкинского симфонизма явственно сказывается

и в другом сочинении — Увертюре на темы трех русских песен. Здесь использованы любимые в русском народе песни «Во поле береза стояла» и «Во пиру была», а также былинный напев «Что не белая береза к земле клонится». В отличие от «Камаринской», балакиревское произведение написано в сонатной форме, однако вариационность занимает в нем весьма важное место. Как пишет Ю. В. Келдыш, «увертюру можно себе представить как живую сценку народного гулянья и плясок среди типичного русского пейзажа, нарисованную мягкими акварельными красками»¹.

Увертюра на темы трех русских песен, впервые исполненная в 1858 г., имела большой успех. Окрыленный Балакирев пробует свои силы в совершенно иной, более сложной сфере симфонической музыки — по совету В. В. Стасова он сочиняет увертюру и четыре антракта к трагедии Шекспира «Король Лир» (для постановки в Александринском театре). Наиболее яркое впечатление оставляет увертюра, где композитору удалось лаконично воплотить основную идею шекспировской трагедии, передать ее гуманистический пафос. Она написана в сонатной форме. Главная партия — тема Лира, получившая затем монотематическое развитие. Ее трансформация передает внутреннее состояние героя — то могущественного, то разгневанного, то сломленного судьбой. Побочная партия связана с обликом любящей дочери короля — Корделии. В разработке интонации главной и побочной тем соединяются, что соответствует смыслу пьесы. Завершается сочинение кодой — сценой смерти короля, где главная тема звучит возвышенно и светло.

Увертюра к трагедии «Король Лир» является примером воплощения в русской музыке принципов обобщенного программного симфонизма, получившего дальнейшее развитие в творчестве Чайковского. Позднее в одном из своих лучших произведений — симфонической поэме «Тамара» — Балакирев соединяет черты литературной программности и глинкаевского жанрового симфонизма.

Замысел поэмы родился под впечатлением стихотворения Лермонтова еще в 60-х гг. Однако завершил композитор

¹ История русской музыки. В 10 т. М., 1994. Т. 7. С. 136–137.

свое сочинение спустя двадцать лет. Музыка симфонической поэмы насыщена поэтичными и яркими образами, навеянными кавказскими впечатлениями Балакирева. Он не прибегает к прямому цитированию русских мелодий, но удивительно точно «копирует» их интонационно-ритмические особенности. «Тамара» написана в форме сонатного *allegro*. Во вступлении с почти зрительной достоверностью переданы начальные лермонтовские строки:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

В центральном разделе композитор использовал наброски своего раннего сочинения под названием «Лезгинка». Здесь противопоставлены темы главной партии — мужской темпераментной пляски — и побочной партии, олицетворяющей женское лирическое начало.

М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара».
Главная партия

67 *Allegro moderato, ma agitato*

The image shows a musical score for the main theme of 'Tamar' by M. A. Balakirev. The score is in G minor, 12/8 time, and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef, marked with 'mf'.

В «Тамаре» Балакиреву удалось воплотить наиболее сильные стороны своего дарования: умение услышать музыку Востока и воплотить красочный кавказский мир в живописных музыкальных образах.

М. А. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара».
Побочная партия

68 *Meno mosso*

The musical score is for a piano accompaniment. It is in 12/8 time and D major. The tempo is marked 'Meno mosso'. The score starts at measure 68. The right hand begins with a whole note chord (D4, F#4, A4) and then has a melodic line starting in measure 70. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic and becoming piano-piano (pp) in measure 70. There are slurs over the melodic line in the right hand.

Особое место в творчестве Балакирева занимает симфоническая картина «1000 лет»¹ («Русь»), завершенная в 1864 г. Ее создание совпало с работой над уже упомянутым сборником русских народных песен. В предисловии к партитуре композитор писал: «В основание сочинения взяты мною три темы, которыми я желал бы охарактеризовать три элемента нашей истории: язычество, московский уклад и удельно-вечевой элемент, переродившийся в казачество. Борьба их, выраженная в симфоническом развитии, и сделалась содержанием инструментальной драмы...». Правда, борьба, о которой пишет Балакирев, в музыке не получила отражения. Композитор избрал для своего сочинения свободную форму, в которой преобладает картинность без какого-либо драматического конфликта.

В симфонической картине использованы три русские песни, олицетворяющие «три элемента нашей истории». Языческий период характеризуется свадебной песней «Не было ветру». Песня «Подойду, подойду под Иван-город» воплощает «московский уклад». Напев «Катенька веселая» передает образ казацкой вольницы.

Критика 60-х гг. довольно прохладно отнеслась к этому произведению. Действительно, Балакиреву не удалось соединить в симфоническое целое пестрые и разнохарактерные эпизоды «картины». Тем не менее «Русь» остается любопытным памятником времени, когда музыканты пытались освоить и воплотить в творчестве сложные проблемы русской истории, особенности русского национального характера.

¹ Произведение было посвящено 1000-летию русского государства, отмечавшемуся в 1862 г.

М. А. Балакирев. Симфоническая картина «1000 лет».
I тема «Не было ветру»

69 (a) *Larghetto*

V-le, V-c, C-b.

p

Detailed description: This musical score is for the first theme, 'There was no wind'. It is marked 'Larghetto' and consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature, containing a whole rest. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a piano (*p*) dynamic. The music is a rhythmic pattern of eighth notes, primarily moving in a descending direction.

II тема «Пойду, пойду под Иван-город»

69 (б) *Allegro moderato*

Cl.

p

Fag.

Detailed description: This musical score is for the second theme, 'I will go, I will go under Ivan-gorod'. It is marked 'Allegro moderato' and consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, featuring a Clarinet (Cl.) part with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a Bassoon (Fag.) part with a piano (*p*) dynamic. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

III тема «Катенька веселая»

69 (в) *Allegro moderato*

pp Flati

p

Detailed description: This musical score is for the third theme, 'Katynka is merry'. It is marked 'Allegro moderato' and consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 2/4 time signature, featuring a Flute (Flati) part with a pianissimo (*pp*) dynamic. The bottom staff is a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a piano (*p*) dynamic. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Фортепианное творчество Балакирева охватывает разные жанры. Им написаны фортепианные транскрипции, соната, концерт, пьесы-миниаютры. Наибольшую популярность приобрела виртуозная восточная фантазия «Исламей»¹. Она была создана в 1869 г. и посвящена Н. Г. Рубинштейну, который стал ее первым интерпретатором. Позднее фантазию полюбил Ф. Лист, ее исполняли его ученики и многие другие прослав-

¹ «Исламей» написан в сонатной форме с элементами вариационного развития.

ленные пианисты Европы. Звучит фантазия и сегодня, привлекая слушателей своей яркой ориентальной музыкой.

«Исламей» — название кабардинской народной пляски. Ее выразительная темпераментная мелодия была записана Балакиревым на Кавказе. Характер темы связан с зажигательными кавказскими мужскими танцами.

М. А. Балакирев. «Исламей»



Вторая тема (побочная партия) напоминает нежный женский танец; в ее основе — тоже подлинная народная мелодия.

Романсы занимают значительное место в творчестве Балакирева. Самые лучшие из них созданы на тексты А. В. Кольцова и М. Ю. Лермонтова. В ранний период творчества композитор обращался к разным жанрам и темам. «Песня разбойника» (слова А. В. Кольцова) близка традиционным «русским песням», «Обойми, поцелуй» (слова того же поэта) относится к бытовой романсовой лирике.

Одним из прекрасных образцов вокального творчества Балакирева является «Песня Селима» на слова М. Ю. Лермонтова (из поэмы «Измаил-бей»). В ней говорится о деве, напутствующей своего возлюбленного перед походом на войну. Романс имеет трехчастную форму. В крайних частях звучат слова автора, в средней — обращение девушки. Средства выразительности, к которым прибегает композитор, просты и убедительны. Они передают мужественный образ Кавказа — «края свободы», воспетого в строках Лермонтова.

Шедевром романсового творчества композитора, восторженно принятого «кучкистами», является «Песня золотой рыбки» (слова взяты из поэмы Лермонтова «Мцыри»). Музыка романса создана в 1860 г. Поэтичная и глубокая, она предвосхищает фантастические образы подводного мира, воспетого позднее Римским-Корсаковым.

Творческий облик **Цезаря Антоновича Кюи** (1835–1918) необычайно сложен. Специалист в области фортификации, инженер-генерал, он вошел в историю русской музыки как композитор-«кучкист» и как известный музыкальный критик. Кюи был не всегда последователен в своих творческих установках; противоречивым оказался и его путь как публициста. Не обладая яркой одаренностью, он упорно отстаивал все новое и оригинальное в искусстве. Вместе с тем в его музыке порой ощущается честолюбивое стремление быть непохожим на других, желание выделиться абсолютной новизной. В результате высокие творческие цели, которые ставил перед собой Кюи, в большей степени остались нереализованными, а его место в истории русской музыки — скромным, имеющим более историческое, нежели художественное значение.



Ц. А. Кюи

Сын француза (бывшего тамбур-мажора наполеоновской армии) и литовки, Ц. А. Кюи родился 6 января 1835 г. в Вильнюсе. Музыкой способный ребенок начал заниматься с десяти лет, однако ему была уготована иная карьера, путь к которой лежал через Военно-инженерную академию. Решающую роль в формировании музыкальных взглядов Кюи сыграло знакомство с Балакиревым, Стасовым, Даргомыжским. В конце 50-х гг. он дебютировал в концерте РМО, где под управлением А. Г. Рубинштейна было исполнено его Скерцо.

В начале 60-х гг. Кюи становится активным членом Балакиревского кружка, начинает сотрудничать в разных газетах как музыкальный критик. Печатался он от имени Новой русской музыкальной школы, пропагандируя идеи «кучкизма» и рекламируя музыку своих гениальных

друзей — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Статьи Кюи этого времени отличаются полемичностью, вниманием к самым острым вопросам музыкальной жизни.

Его творчество 60–70-х гг. также было весьма насыщенным. Кюи интенсивно работает над музыкой разных жанров. Его влекут вокальные, оркестровые, фортепианные замыслы. В числе крупных сочинений — опера «Вильям Ратклиф». Главным творческим достижением Кюи в 70-е гг. является опера «Анджело». В последующие два десятилетия рождаются оперы «Сарацин» и «Флибустьер», большое количество романсов.

На рубеже веков Кюи был одним из самых известных людей России. Он умел сочетать общественную деятельность с научной, творческой, педагогической. В области военной инженерии он считался одним из ведущих ученых. Близость к членам императорской семьи и столичной аристократии наложила отпечаток на его интересы. Постепенно из окружения композитора уходят старые друзья. Он не приемлет и композиторов нового поколения, в том числе С. В. Рахманинова. Все это способствует закату музыкально-критической деятельности композитора. Однако творчество он не оставляет до конца своих дней. В XX в. стареющий мастер создает три одноактные оперы «Пир во время чумы», «Мадемуазель Фифи» и «Матео Фальконе», большую оперу «Капитанская дочка», четыре детские оперы-сказки «Снежный богатырь», «Красная шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок», а также хоровые, фортепианные, вокальные сочинения, струнные квартеты.

Два года трудился Кюи над завершением оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (как некогда вместе с Н. А. Римским-Корсаковым упорно работал над завершением оперы «Каменный гость» А. С. Даргомыжского). Он пережил всех своих друзей и был свидетелем Октябрьского переворота 1917 г. Умер Кюи 13 марта 1918 г.

По складу своего дарования, происхождению и религии¹ Кюи был больше связан с западноевропейским романтиз-

¹ Ц. А. Кюи был католиком, первые пятнадцать лет своей жизни провел вне России.

мом, нежели с русской музыкальной традицией. Из отечественных композиторов он был ближе всего к Даргомыжскому, оценив в музыке патриарха правдивую и точную музыкальную декламацию. Ведущее значение в его творческом наследии занимает вокальная музыка — опера и романс. В оперном творчестве композитор обращался в основном к иностранным авторам, делая исключение лишь для Пушкина, на тексты которого написал три оперы.

В пору творческого расцвета Кюи создал оперу «Вильям Ратклиф» — первое сочинение, увидевшее свет ramпы (поставлена в 1869 г. в Мариинском театре). Большинство зрителей и критика не поняли и не приняли оперу. Им был абсолютно чужд сюжет, почерпнутый из юношеской трагедии Г. Гейне и рассказывающий мрачную историю, произошедшую в Шотландии XVII в. В опере происходят кошмарные события — убийства, явление призраков, и царят роковые страсти, доводящие до сумасшествия. В центре событий — Вильям Ратклиф, судьба которого раскрывается в музыке динамично и выразительно. Образы других героев также достаточно индивидуальны: каждое действующее лицо наделено характерными интонациями вокально-речевого склада. Композитору удается достичь в опере непрерывного симфонического развития, введя систему лейтмотивов.

Отдельные интересные находки Кюи в области сквозной музыкальной драматургии получили горячее одобрение в среде друзей-«кучкистов» и позднее сыграли определенную роль в развитии русской классической оперы.

В неравноценном по своим художественным достоинствам творчестве Кюи выделяются камерно-вокальные сочинения. Здесь проявились лучшие стороны его таланта: бережное отношение к поэтическому тексту, внимание к деталям, психологизм и тонкий интеллектуализм. Ему удавалась интерпретация возвышенного строя мыслей философской и лирической поэзии, он умел, чутко «реагируя» на нюансы стиха, создавать правдивые образы-настроения, соответствующие жизненным ощущениям и ситуациям. Кюи написал более 400 романсов на тексты русских и зарубежных поэтов. Он отдавал предпочтение М. Ю. Лермонтову,

А. Н. Майкову, А. К. Толстому, Н. А. Некрасову. Несколько прекрасных сочинений композитор создал на тексты А. С. Пушкина («Царскосельская статуя», «Сожженное письмо»).

Ц. А. Кюи. Романс «Царскосельская статуя»

71 *Andantino*

p
Ур - ну с во -

Andantino
pp

- дой у - ро - нив, об у - тес е - ё де - ва раз - би - ла

ГЛАВА 13

ВЕРШИНЫ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЭПОСА (А. П. БОРОДИН)

В плеяде композиторов-классиков пореформенной эпохи **Александр Порфирьевич Бородин** (1833–1887) выделяется своей уникальностью. Он вошел в историю русской культуры как великий музыкант и выдающийся исследователь в области органической химии. Кроме того, он был наделен блестящими литературными способностями, даром педагога и просветителя. Раздвоение главных интересов между искусством и наукой было, по всей видимости, сутью его натуры, неповторимость которой заставляет вспомнить титанов Возрождения и деятелей русской культуры XVIII в., прежде всего М. В. Ломоносова. Порой кажется, что Бородин прожил «две жизни», каждая из которых имела свою кульминацию.

Окружение Бородина составляли две противоположные по стремлениям, но в чем-то схожие группировки людей, не признающие подобной многогранности. Композитор с присущим ему чувством мягкого юмора разделял своих друзей на «музикусов» и «химикусов». В число «музикусов» попали В. В. Стасов, сестра Глинки Л. И. Шестакова, композиторы Балакиревского кружка. Все они искренне полагали, что наука мешает Бородину в творчестве. «Химикусы» же считали музыкальные пристрастия своего талантливого коллеги чем-то вроде неуместного хобби. Учитывая, что в их число входил глава русской химической школы Н. Н. Зинин, можно догадаться, сколь непросто складывались человеческие отношения Бородина с его многочисленными



А. П. Бородин

соратниками. «Судя по всему, Бородин понимал истинную величину своего композиторского таланта и вполне ощущал крайнюю — можно сказать даже — общественно важную необходимость в гораздо большей степени посвятить себя музыкальному творчеству. Однако поворачивать свою судьбу круто он не хотел и не имел морального права. А постепенно изменить соотношение научной и музыкальной деятельности в пользу последней представлялось в его условиях едва

ли не выше человеческих возможностей. В своей жизни, при всей мощи его натуры, Бородин не принадлежал себе и сознавал это с присущей ему объективностью», — считает музыковед Е. М. Левашев¹.

Музыкальное наследие Бородина невелико по объему. Если не считать ранних композиторских опытов, то им написаны две симфонии и симфоническая картина «В Средней Азии», около шестнадцати романсов, два струнных квартета, «Маленькая сюита» для фортепиано, а также опера «Князь Игорь», так и не завершенная. Однако все, что им создано, несет в себе тот знак самобытности, которым в искусстве отмечены только гении.

Круг тем музыки Бородина простирается от «богатырских» образов до тонкой интимной лирики. Но все же ключевыми для постижения его музыки являются понятия «русский народ» и «русская история». В художественном мышлении композитора сплелись чуть отстраненный научный взгляд на историческое прошлое с глубоким пониманием героического русского национального характера.

¹ Левашев Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки. В 10 т. М., 1994. Т. 7. С. 291.

Сущность стиля Бородина определяется категорией «музыкальный эпос». Музыковеды не случайно сравнивают композитора с певцом-сказителем Киевской Руси Баяном. Так же, как в древнерусских былинах, в его музыке воплощается мысль о богатырской мощи русского народа. С эпическим сказителем композитора роднит поразительное умение неторопливо и подробно осветить «дела давно минувших дней», рассказать о событиях прошлого объективно и вместе с тем ярко художественно.

Художественный анализ русской истории в соответствии с эстетикой «кучкизма» не был для Бородина самоцелью. Обращаясь к образам русских воинов — реальных защитников родины (в опере «Князь Игорь») или к легендарным былинным образам, он стремился ответить на жгучие вопросы современности, связанные с поисками «русской идеи» и путей развития России. Композитору был присущ оптимистический взгляд на историю. В событиях и образах древности он находил подтверждение собственным выводам о высокой нравственной силе народа, его великом прошлом и будущем.

«Растекаться мыслию по древу», подобно древнему Баяну, Бородину позволили эпические музыкальные приемы и средства. К ним следует отнести в первую очередь характерную образную бесконфликтность, умение чередовать законченные музыкальные картины, не теряя ощущения целостной формы. Развивая исходный тематизм, композитор мог искусно и неторопливо трансформировать его «зерна», преобразовывать первоначальные интонации, широко используя возможности различных повторов, характерных для эпического мышления. Поэтому в художественном мире, созданном Бородиным, доминирует настроение эпического сказа, повествующего о «вечном» и раскрывающего основную тему сочинения с повествовательной медлительностью.

Непосредственным предшественником Бородина в создании русского музыкально эпоса был М. И. Глинка. Бородин не скрывал того влияния, что оказал на его стиль великий мастер. Двух корифеев русской классики роднит стремление к уравновешенности, гармоничной завершенности формы, закругленности песенной мелодики, ясному

выражению главной музыкальной мысли. Общими были и этические установки творчества — воплотить образ русского народа в его патриотическом и героическом величии.

Следуя традициям Глинки, Бородин не прошел мимо влекущих красот «русского Востока». Однако его ориентальные интересы лежали в иной «географической» плоскости. Он впервые в русской музыке раскрыл богатство музыкальной культуры Средней Азии (образ половцев-степняков в «Князе Игоре», симфоническая картина «В Средней Азии»). Отношение к иноязычным музыкальным традициям соответствовала у композитора общим эстетическим принципам «Могучей кучки». «Восток» и «Русь» для Бородина суть два полюса, извечно противостоящие и непрерывно взаимодействующие, оттеняющие значимость друг друга в ходе мировой истории. Поэтому, воссоздавая колорит восточных народных песен и инструментальных наигрышей, композитор умело сопоставлял ориентальный материал с русским музыкальным эпосом, то соединяя, то разъединяя «свое» и «чужое».

А. П. Бородин родился 11 ноября 1833 г. в Петербурге. Он был незаконнорожденным сыном князя Л. С. Гедианова и простой дочери солдата. Имя свое композитор получил от дворового человека князей Гедиановых Порфирия Бородина. Детские годы прошли в доме матери в обстановке любви и благополучия. Мальчик получил хорошее общее образование, учился играть на фортепиано, флейте, самостоятельно освоил виолончель. Страсть к композиции проявилась рано, впрочем химией Бородин начал увлекаться также с малолетства.

В 50-е гг. будущий композитор усердно занимался наукой в Медико-хирургической академии в Петербурге; еще студентом он начал работать в лаборатории знаменитого Н. Н. Зинина. При этом он не бросал творчество — то сочинял фуги, то увлекался созданием песен в народном духе, то писал камерную музыку. По окончании Академии (1856) Бородин приступил к исследованиям в области органической химии, которым посвятил всю свою «первую», научную жизнь¹.

¹ После защиты в 1858 г. докторской диссертации Бородин провел три года в научной командировке за границей. Вернувшись домой, он был избран профессором Медико-хирургической академии (1864).

Но уже с 60-х гг. начинается его «вторая», творческая жизнь, не менее интенсивная и удачная. Однажды в 1862 г. в доме врача С. П. Боткина Бородина познакомили с М. А. Балакиревым. Эта встреча предрешила многое: Балакирев ввел известного химика в свой кружок, указал на самые «выигрышные» стороны его дарования, подсказал идею Первой симфонии. Бородин писал музыку исключительно быстро и, на первый взгляд, легко. Через несколько недель он показал своему учителю готовую первую часть симфонии. Затем научная и педагогическая «текучка» отвлекли композитора: сочинение симфонии растянулось на долгие пять лет. Ее исполнение, осуществленное Балакиревым, состоялось лишь в 1869 г. и прошло с большим успехом. В этом первом симфоническом произведении Бородину удалось достичь почти невозможного — сформировать основы собственного зрелого стиля. В сочинении определились эпико-повествовательные черты его симфонизма и основные сферы творчества — от национально-характерных богатырских образов до картин иноязычного Востока.

Успех Первой симфонии окрылил Бородина. Он берется сочинять сразу два крупных произведения — Вторую («Богатырскую») симфонию и оперу «Князь Игорь», сюжет которой был подсказан В. В. Стасовым. Однако научные интересы «первой» жизни не отпускали композитора. В 70-е гг. ему удалось добиться важных результатов в научных исследованиях, сотрудничая с Д. И. Менделеевым и А. М. Бутлеровым. Много сил отдал композитор организации первых в России Женских врачебных курсов и изданию популярного журнала «Знание». Одновременно он продолжал преподавать в Академии, где в 1874 г. стал заведующим кафедрой химии. Повседневная деятельность не позволяла месяцами прикасаться к нотной бумаге.

Вторая симфония была закончена в 1876 г. В конце 70-х и начале 80-х гг. Бородин создал Первый и Второй квартеты, симфоническую картину «В Средней Азии», романсы, продолжил работу над «Князем Игорем». Однако в 80-е гг. жизненная активность Бородина падает: сказывается многолетний груз усталости.

Он не успел завершить свою гениальную оперу, которую закончили его друзья — Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов. Осталась незавершенной и Третья симфония. Умер Бородин внезапно на масленичном маскараде 15 февраля 1887 г. от разрыва сердца.

Самым известным произведением композитора вплоть до нашего времени по праву остается опера «Князь Игорь». (До «Князя Игоря» он планировал создать оперу «Василиса Никулишна», написал оперу-фарс «Богатыри», сделал эскизы к опере «Царская невеста» и написал финал для оперы-балета «Млада».) В основу «Князя Игоря» положен памятник русской литературы XII в. «Слово о полку Игореве». Композитору была чрезвычайно близка идея патриотизма, высказанная безвестным средневековым сказителем. Певучий эпос «Слова ...» тоже как нельзя более соответствовал творческой индивидуальности Бородина.

Приступая к работе, композитор отнесся к сюжету с серьезностью ученого. Он старательно изучал летописи, исторические исследования и даже посетил окрестности Путивля. Не менее тщательно он проработал существовавшие в то время печатные переводы «Слова ...» — А. Мусина-Пушкина, А. Палицына, Л. Мея, А. Майкова и др. Ни один из переводов не устроил композитора, и он взялся за сочинение либретто к опере сам. Это неизбежно затягивало работу, однако давало Бородину прекрасную возможность повторить путь древних слагателей былин, создававших текст и музыку одновременно.

Как известно, в самом тексте «Слова ...» сошлись элементы двух религиозных воззрений — уходящего языческого (обращения к силам природы) и нового, христианского (взывание к единому Богу). Это «двуязычие» Бородин сохранил и в опере, причем не только в тексте, но и в ее интонационном строе. Не цитируя древних обрядовых песен, он широко использует все жанры фольклора, бытовавшие в XII в.: былинку, плясовые и задравные песни, плачи-причитания и др. Образы героического плана, характеризующие мужество народа, композитор передает лаконичными суровыми средствами, родственными унисонному знаменному пению в древнерусских православных храмах.

Использует он и выразительные колокольные звоны: благовест, погребальный звон, набат.

Картины, воплощенные в опере, достаточно традиционны для эпического сказа: сборы на войну, зловещее затмение солнца, роковая битва, позорный плен, счастливое спасение Игоря с помощью людей и природных сил. Однако Бородину удалось «оживить» стародавние события, придать им современное звучание, выразить весь многогранный спектр человеческих чувств, страстей, поступков через контрастное сопоставление драматических, лирических, юмористических образов.

Персонажи древнерусского мира в опере жизненно убедительны и самобытны. Композитор как бы изучает поведение своих героев в разных реальных ситуациях: в часы величия и ликования, в дни скорби и мучений. В этих многогранных состояниях композитор избрал и возвеличил извечную человеческую мудрость об очищении героической души через ее страдание. С этой целью он существенно изменил центральный образ князя Игоря, который известен по летописям как честолюбивый и недальновидный политик. Бородин придал ему черты благородного положительного героя, действующего только в интересах защиты родной земли. В оперу введены народные сцены, которых нет в «Слове ...». Это продиктовано интересами жанра и эстетическими взглядами композитора — достойного ученика М. А. Балакирева.

Опера состоит из четырех действий с Прологом, в котором происходит завязка сюжетной интриги. Пролог отличается архитектурной стройностью и завершенностью. Он написан в трехчастной форме: первый раздел включает вступление и хор «Слава», второй — обращение Игоря к народу, эпизод затмения солнца и прощание с женами, третий — повторяет первый раздел с изменениями.

Следуя глинкинским заветам, Бородин открывает оперу большой хоровой сценой, воплощающей мощь русского народа. В центре сцены — хор «Слава». По своему значению этот хор близок знаменитому «Славься» М. И. Глинки (совпадает даже до-мажорная тональность). Однако в музыке Бородина явно акцентируется архаика, колорит древности.

В ней использована пентатоника, плагальные обороты, старинные трихордовые попевки (ход на секунду и терцию).

**А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь».
Пролог. Хор «Слава»**

Allegro moderato e maestoso

72

Солн - цу крас - но - му сла - ва! Сла - ва!

Сцену затмения композитор решает совершенно иными средствами. Необычность, фантастичность явления переданы в музыке причудливой последовательностью аккордов, рождающих ощущение нереальности, таинственности происходящего, зловещий смысл которого пока что скрыт от объятых ужасом людей.

Первая картина первого действия контрастна Прологу: здесь царит пьяное пиршество у князя Галицкого. Среди действующих лиц выделяются юмористические персонажи — Скула и Ерощка. Они избежали ратной участи и теперь развлекают своего покровителя скоморошьями наигрышами на гудке. Бородин стремился передать в оркестре тембр этого старинного народного инструмента, поручив сопровождение «жужжащим» альтам. Характеристика Галицкого дана в разудалой песне-портрете, воплощающей образ «князя-босяка» (В. В. Стасов).

Кульминация картины — «Княжая песня», которую поют гудошники, поддерживаемые хором. По своим жанровым признакам песня является величальной, однако композитор придает ей комический эффект, вызывающий ассоциации с традициями скоморошьяго «смехового мира» Древней Руси.

Драматическая линия оперы получает развитие во второй картине первого действия. Ее кульминация наступает в финале, в тревожном зловещем хоре бояр «Мужайся, княгиня» и решительном заключительном хоровом эпизоде,

звучащем на фоне набатного колокола. Эта сцена — сцена внезапного набега половцев — сопоставима с лучшими страницами древнерусской литературы времен монголо-татарского ига, повествующими о неисчислимых бедах и страданиях простого народа, его героизме и стойкости.

А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь».
I действие. Хор бояр

Andantino
73 *p*

Му - жай - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е

ве - сти те - бе мы не - сем, кня - ги - ня,

Второе действие оперы переносит слушателей в иной мир: здесь разворачиваются картины половецкого стана. Половецкий Восток композитор «исследует» не менее подробно и точно, чем Древнюю Русь. Как и в «русских актах», Бородин не цитирует подлинных народных мелодий, а передает иноязычный колорит в обобщенном виде, через характерные интонации и ритмы. Образ половцев в опере дан в двух плоскостях. Во втором действии музыка погружает нас в мир пленительной восточной роскоши и неги, где все дышит чувственностью и не лишено своеобразного

благородства (особенно образ хана Кончака). В третьем действии¹ композитор как бы освобождает слушателей от «восточного прельщения», обнажая неумолимо жестокий образ захватчиков-степняков (таковы вторая ария Кончака и половецкий марш).

Как ученый Бородин не мог пройти мимо известного исторического факта: русские воевали с половцами и одновременно дружили с ними. Временный союз, как правило, скреплялся браками между русскими князьями и половецкими красавицами, дочерьми ханов. Бородин знал, что прелестная Кончаковна и Владимир Игоревич, представленные в опере как лирическая пара, в реальной истории были прабабкой и прадедом Александра Невского. Так что любовные сцены в «Князе Игоре» являются не столько обязательной оперной атрибутикой, сколько точным взглядом на древнерусскую жизнь.

Пожалуй, самая популярная музыка оперы сосредоточена именно во втором акте: это ария Игоря, ария Кончака и половецкие пляски. Ария Игоря написана в трехчастной форме с речитативным вступлением и заключением. Знаменитая тема «О дайте, дайте мне свободу», звучащая в энергичном маршевом ритме, сменяется трагическими возгласами отчаявшегося человека («Погибло все») в середине первой части. Во втором разделе арии переданы возвышенные лирические чувства героя. Мелодия становится более певучей и светлой, родственной народно-песенным интонациям. В третьем разделе Игорь из светлых любовных грез вновь возвращается к своему горестному душевному состоянию. Тема «свободы» звучит в репризе более страстно и убедительно, что предвосхищает дальнейший ход событий — побег князя из плена.

В арии Кончака воплощен неординарный образ друга-врага. Его великодушие скрывает умного и хитрого восточного деспота, льстивость речей которого противопоставлена русскому прямотишию. О мужестве и воинственности Кончака напоминают в арии фразы, имитирующие ритм бешеной скачки. Гордость и могущество хана подчеркивается

¹ При постановке оперы оно обычно пропускается.

в величавых интонациях, дополненных упругими триолями малого барабана.

А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь».
II действие. Ария Кончака

74 *Andantino*

О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не пленник мой,

Половецкие пляски всегда вызывают смешанное чувство. Возникает недоумение: почему музыка непревзойденной силы, составляющая, по сути, кульминацию оперы, отдана половчанам? Думается, что вряд ли мы найдем исчерпывающий ответ на этот вопрос: ведь композитор не успел написать всю музыку оперы. Ясно одно: сцена, где Кончак и Игорь вместе наблюдают за буйным всплеском экстатической энергии, является гораздо большим, нежели иллюстрацией роскошного быта ханского двора. Бородин дал полную волю своим эмоциям и неумной творческой фантазии, когда создавал эту прекрасную вакханалию танца, завораживающую магию которого, казалось бы, трудно преодолеть. Чарующий танец Востока, впервые открытый Глинкой в «Руслане и Людмиле», олицетворяет феномен «губительной красоты» того чувственного земного бытия, которое притягивает и одновременно отталкивает христианскую душу. Состояние Игоря во время этого пиршества композитор не комментирует. Однако, если вспомнить русские сказки, восточное чародейство не может победить русского богатыря. Это подтверждается и финалом оперы.

В четвертом (а в реальной сценической жизни — третьем) действии звучит поразительный по глубине и самобытности «Плач Ярославны». Музыка этой арии точно воплощает

содержание текста, целиком взятого из литературного первоисточника. Композитор использует интонации старинных причетов в сочетании с оборотами лирических народных песен. Ария состоит из нескольких разделов, перемежающихся с рефреном «Ах! Плачу я, горько плачу я». Дополняет «Плач» замечательный Хор поселян, в котором обобщены особенности русского протяжного многоголосия.

А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь».
IV действие. Плач Ярославны

Moderato assai

75

Ах! пла - чу я,

pp

imitando la voce

Композитор не успел написать заключительную арию Игоря в последнем действии. Завершается опера финальным хором радостного плясового характера, олицетворяющим победу справедливости и добра.

Самым выдающимся симфоническим сочинением Бородин является Вторая симфония («Богатырская»). Симфония создавалась параллельно с «Князем Игорем» (1869–1876), и их образы тесно взаимосвязаны. Свое название «Богатырская» симфония получила с легкой руки В. В. Стасова, М. П. Мусоргский же называл ее «героической славянской».

Симфонию с ее удивительной конкретностью музыкальных образов можно отнести к сочинениям со скрытой программой. Относительно содержания предполагаемой программы у музыковедов нет единого мнения. Известны слова В. В. Стасова, утверждавшего: «Сам Бородин мне рассказывал, что в *adagio* [*Andante*] он желал нарисовать фигуру “Баяна”, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира, при звуке гусель, при

ликовании великой народной толпы»¹. Однако Б. В. Асафьев усомнился в правдивости этих слов: его смутила слишком большая степень конкретности программы. Музыковед предлагал не принимать ее за догму и рассматривать симфонию в более широком содержательном контексте. Думается, что прав современный исследователь, полагая, что «бородинская музыка воссоздает прежде всего образ исполинской силы, когда в чередовании разнохарактерных тем — напряженно-могучих или прихотливо-нежных, предельно лаконичных или намеренно растянутых — сталкиваются, перекрещиваются и проникают друг в друга миры Руси и Востока»².

Симфония состоит из четырех частей. Первая часть (си минор) — сонатное *allegro*, трактованное композитором в эпическом плане. Главная партия, не являясь лейтмотивом, дает «зачин» развитию всей музыки. Основная интонация, крепкая, мощная, словом, богатырская, постепенно трансформируется, набирает силу, разрастается новыми попевками и вновь возвращается к первоначальному облику. Подобная повторность, как известно, является характерной чертой эпического сказа разных народов. Бородину удалось переосмыслить родовую черту эпоса в средство музыкальной выразительности, причем национально окрашенное. Почвенность главной темы рождает самые разные, порой неожиданные музыкальные ассоциации — от старинных былинных напевов до бурлацкой песни «Эй, ухнем».

А. П. Бородин. Вторая симфония («Богатырская»).
Главная партия



¹ Стасов В. В. Александр Порфирьевич Бородин // Избранные сочинения. Т. 3. М., 1952.

² Левашев Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки. Т. 7. С. 308.

Отсутствие конфликта в первой части (что характерно для эпического симфонизма) заменяется принципом взаимодополняемости главной и побочной партий. Побочная тема (ре мажор) — светлая и женственная.

**А. П. Бородин. Вторая симфония.
Побочная партия**

[Animato assai]
77 Poco meno mosso

В сочетании двух названных тем возникает как бы «парный образ», напоминающий соотношение богатырского и лирического начал в опере «Князь Игорь». Завершает экспозицию проведение главной партии в тональности ре мажор.

Разработка построена по принципу чередования образов-картин. В репризе композитор усиливает и углубляет внутреннюю сущность двух ведущих тем: главная партия становится еще более могучей, побочная — нежнее, мягче, тоньше.

Вторая часть симфонии — Скерцо, написанное в трехчастной форме. Крайние разделы можно рассматривать как сонатную форму без разработки. Именно здесь композитор вводит в симфонию «восточную линию». Она представлена в трио, где музыка словно замирает в медитативном чудесном экстазе. В мелодии акцентируется плавность, повторность, в гармонии рождаются прямые восточные обороты.

А. П. Бородин. Вторая симфония. II часть

78 Allegretto

Третья часть — *Andante*, — пожалуй, ближе всего «программе Стасова». Здесь действительно звучат «золотые струны» Баяна, рассказывающего о ратных подвигах русских богатырей. Эта часть написана также в сонатной форме, где главная и побочная партия не контрастируют, а скорее дополняют друг друга.

Andante без перерыва вливается в финал, где композитор вновь использовал сонатную форму. Финал — образ веселящейся, пирующей Руси, лик «смехового мира» древнерусской культуры. В стремительном движении сменяют друг друга разнообразные плясовые попевки. В конце ритм ускоряется, превращаясь в вихрь, уносящийся куда-то за пределы реальности, в историческое прошлое.

Особая, внутренне необычайно насыщенная область выражения музыкального гения Бородина — его камерно-вокальное творчество. Композитор написал всего шестнадцать романсов, четыре из которых относятся к раннему периоду. Большинство лучших произведений создано в 1867–1868 гг. Тогда родились романсы и песни «Спящая княжна», «Фальшивая нота», «Отравой полны мои песни», «Морская царевна», «Песня темного леса». Шедевр вокальной лирики — «Для берегов отчизны дальней» — создан в 1881 г.

Несмотря на то что количество написанных сочинений невелико, композитору удалось охватить многие вокальные жанры, бытующие в то время. Более того, образы романсов воплощают основные сферы и роды художественной выразительности — эпос, лирику, драму и комедию.

Среди эпических романсов выделяется «Спящая княжна», написанная композитором на собственный текст. В нем выведены традиционные для народных сказок персонажи — спящая красавица и богатырь-освободитель, побеждающий злые чары. Но сказка эта аллегорична: в центральном персонаже угадывается образ России, ждущей пробуждения.

Написан романс в форме рондо. В первой теме-рефрене изображена спящая княжна. В музыке воссоздано настроение вечного покоя, застылости, тишины. Ритмический рисунок рождает ощущение плавного покачивания колыбели. Органный пункт и «нависающие» над ним секунды

в аккомпанементе усиливают образ заколдованного, зачарованного пространства, полного всякой нечисти.

Эта тема почти не меняется при всех своих повторениях. И лишь в кульминации песни композитор неожиданно «изменяет» сказочности. В фантастический мир господства диссонансов, со словами «и княжну освободит», вдруг врывается лучом света яркое до-мажорное трезвучие. Но кульминация, явившись неожиданно, столь же быстро тает. В последних тактах вновь возвращается образ роковой оцепенелости и застылости: «И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья».

К эпическим романсам относится и «Песня темного леса», где обрисован богатырский образ. Стихи сочинены самим композитором в духе старинного былинного сказа. Песня близка героическим страницам «Князя Игоря» и древнерусскому музыкальному эпосу. Отдельные фразы этого сочинения ассоциируются с историческим и разбойничьим фольклором («На расправу шла волюшка, города брала силушка»). Музыкальный образ песни, мощный и масштабный, воплощает скрытую грозную силу, подспудно таящуюся в русском народе.

Романс «Море» (слова А. П. Бородина), посвященный В. В. Стасову, друзья композитора считали лучшим среди его вокальных сочинений. Романс привлекает своим необычно напряженным драматизмом, рисуя картину противостояния мужественного пловца и слепой стихии. Внутреннее членение романса условно: композитор динамизирует форму, придает ей сквозное развитие.

Картина водной стихии, погубившей юношу, воплощена и в романсе «Морская царевна». Правда, смерть юноши наступает не от реальной опасности, а от волшебных чар. В романсе два эпизода: призыв морской царевны и картина моря, поглотившего юную жизнь. Композитор сознательно подчеркнул сказочность, нереальность ситуации, тем самым следуя глинканской традиции воплощения «злой фантастики».

Элегия «Для берегов отчизны дальней» (слова А. С. Пушкина) была написана под впечатлением смерти М. П. Мусоргского. Философский смысл романса многозначен.

Здесь и размышления о краткости жизни, о тленности всего сущего, и надежда на предстоящую встречу за пределом земного бытия: «исчез и поцелуй свиданья, но жду его: он за тобой...». Романс написан в трехчастной форме. В первой части настроение безысходной печали подчеркивается строгой мелодикой и мерной поступью тяжелых аккордов сопровождения. Вторая часть — более светлая, это воспоминание о былом счастье. Реприза усиливает образ мужественной скорби, мелодия становится порывистой, словно сдерживаемые рыдания.

А. П. Бородин. Романс «Для берегов отчизны дальней»

79 *Andantino con moto*

p

Для бе-ре-гов от-чиз-ны даль-ной ты по-ки-

p lugubre, sempre pesante il basso e marcato

Среди юмористических вокальных зарисовок наибольшей популярностью пользуется романс «Спесь» (слова А. К. Толстого). Эта жанрово-бытовая сценка полна юмора. Она заставляет вспомнить комические персонажи «Князя Игоря», декламационные сатирические монологи А. С. Даргомыжского и песни М. П. Мусоргского.

В камерно-инструментальном наследии Бородина выделяется прекрасный чарующий своей лирической образностью Второй квартет (ре мажор). Он написан в 1880–1881 гг. и посвящен жене композитора — Е. С. Бородиной. Многообразные чувства, переданные в музыке, относятся к кругу достаточно субъективных переживаний мастера. В квартете заметно влияние лирико-психологического симфонизма, что выражается в цельности драматической концепции сочинения. Внутренние лирические состояния воплощаются в разнохарактерных по природе, но

подчеркнуто родственных интонациях, среди которых и городской романс, и бытовой танец, и неожиданные пряные «восточные» обороты, и реминисценции *bel canto*.

Многогранное искусство Бородина, его музыкальный эпос выросли на почве многовековых духовных традиций русской культуры. Композитор воплотил нравственные заветы предков, переосмыслив их в духе времени силой своего выдающегося таланта и научного интеллекта.

ГЛАВА 14

«К НОВЫМ БЕРЕГАМ» (М. П. МУСОРГСКИЙ)

Непризнанным гением русской музыкальной классики XIX в. можно назвать Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881). Поразительно, но его музыка, выразившая наиболее полно и глубоко общественные настроения пореформенной эпохи, не нашла отклика в сердцах современников. У этого исторического парадокса есть причины. Прежде всего, при жизни композитора большая часть его сочинений оставалась неизвестной широкой публике. Самое же главное: Мусоргский сотворил в звуках особый, непохожий на традиционный художественный мир, новаторскую суть которого не сумели понять и принять даже самые искушенные друзья-«кучкисты». То, что было прозрением в будущее, воспринималось как проявление музыкальной малограмотности самоучки, не желающего считаться с академическими нормами красоты.

Взаимоотношение Мусоргского со своими современниками нельзя свести к банальному конфликту «моцарта» и «сальери»: композитору никто не завидовал. Чаще всего его считали неудачником, не сумевшим до конца реализовать в творчестве свой Божий дар. После смерти Мусоргского Н. А. Римский-Корсаков, редактировавший все крупные его сочинения, пытался исправить «корявости» стиля «Мусорянина»: жесткость гармоний, необычность тональных сдвигов, шероховатость формы. Он же на склоне лет утверждал, что Мусоргский «втоптал в грязь» лучшие стороны своего таланта, свою лирическую одаренность. В течение XX в. музыку русского гения трактуют совершенно иначе. В ней видят «кассандровское начало», предсказание



М. П. Мусоргский

развития новых средств музыкальной выразительности. Композиторы разных школ и направлений (К. Дебюсси и М. Равель, С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов и А. Г. Шнитке) почерпнули у Мусоргского идеи, отвечающие собственным творческим позициям. Эта сокровищница не оскудела и сегодня.

Человеческий облик и внутренний микрокосм Мусоргского отличались сложностью, противоречивостью, неординарностью. Он был

поразительно независим и оригинален в своих суждениях. Его взгляды вобрали самые разные, порой противоположные общественные идеи. Сам композитор признавался, что его «мозговую деятельность» вдохновили Д. В. Григорович, К. Д. Кавелин, И. С. Тургенев, Т. Г. Шевченко и др. Не принадлежа ни к одному из политических лагерей, композитор свободно ориентировался в многогранной общественной жизни пореформенной эпохи. Однако не только современность сформировала его мировоззрение.

Девизом творчества Мусоргского считается его изречение: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача». Историческое мышление композитора было уникальным. В его творческом сознании сплелись в единое целое исторический опыт народа и его современное бытие. Прошлое рассматривалось беспристрастным взглядом аналитика, в настоящем все подвергалось сомнению. Своеобразный «суд» исторического пути России вершился от имени народа, с которым композитор мечтал породниться. Он писал: «... Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального

типа, пока не всю Русию исколоторили чугулки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа!»¹.

Под словом «народ» композитор подразумевал прежде всего крестьянство. Он сознательно перечеркнул свое полудворянское происхождение² и, подобно многим разночинцам, идентифицировал себя с человеком из русской крестьянской общины. Он оценивал окружающую действительность сквозь призму *морали и духовных установок многовековой народной культуры* великой крестьянской страны. Стремление «жить по совести», сочувствие к бедности, воинственное неприятие социальной несправедливости — все это было «второй натурой» композитора, стержнем его мировосприятия. Именно поэтому он отверг традиционные установки музыкальной эстетики, создав небывалую ранее музыкальную образность. Поэтому же столь необычен его литературный язык, вобравший крестьянские «черноземные» слова и выражения.

Мусоргский явился в музыкальное искусство, чтобы, по его словам, «сказать людям новое слово дружбы и любви». Сказать прямо, честно, открыто. Правдивое слово в художественном творчестве он ценил более всего, и это сказалось в стиле его сочинений. Композитор искренне сокрушался, что современная ему музыка не стала столь же социально значимым явлением, как живопись и особенно литература. Сам он мучительно искал реалистические средства музыкальной образности, способные охватить всю правду жизни: «*Жизнь*, где бы ни сказалась, *правда*, как бы ни была солоня <...> вот моя закуска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться»³.

Реализм Мусоргского, как и Некрасова, Перова, Репина, Льва Толстого, с полным основанием может быть дополнен эпитетом «критический». Его оппозиционные настроения, неприятие многих социальных явлений, естественное для шестидесятника желание коренным образом изменить Россию воплотились в галерее социально-обличительных му-

¹ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 1. М., 1971. С. 148.

² Отец Мусоргского, Петр Алексеевич, был сыном дворянина и крепостной крестьянки.

³ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 1. С. 197.

зыкальных образов, поражающих смелостью и чуткостью реалистического обобщения. Как художник он не мог изображать «одну красоту» и не раз обращался к изнанке жизни, к ее уродливым проявлениям. В их числе образ «пьяной Руси», разгульной, бессмысленной или, наоборот, стонущей и подавленной, ищущей забвения в вине.

Но есть у реализма Мусоргского иная глубинная психологическая сущность. Масштабной личности мастера было тесно в рамках современных ему установок критического утилитаризма, призывающего создавать художественные произведения на злобу дня. Музыка композитора открывает правду жизни в ее вечном, общечеловеческом значении. Мусоргский не миновал вопросов высшей цели и смысла Бытия: он возводил музыку до уровня философского анализа проблем добра и зла, рождения и смерти, преступления и наказания. С этой точки зрения сочинения Мусоргского сопоставимы с трагедиями Шекспира, поэзией Пушкина, романами Достоевского.

«Экстракт русской музыки» — так определил общий строй сочинений Мусоргского И. Я. Репин. Самобытность, национальная характерность его творений не требуют специальных доказательств. Гораздо важнее разобраться, каковы истоки и компоненты данного «экстракта».

От своих горячо почитаемых предшественников — Глинки и Даргомыжского — Мусоргский унаследовал главные составляющие своего вокального стиля: *декламационность*, основанную на точном «прочтении» интонаций слова, и *песенность*, почерпнутую из глубин русского фольклора. Мусоргский глубоко познал и прочувствовал особенности русского народного пения в многообразии его жанров. Более всего его привлекала старинная крестьянская песня, служившая для композитора мощным источником познания души народа.

Не прошел Мусоргский мимо православной храмовой музыки — знаменного распева, суровый образ которого олицетворяет высокую духовность, мужество, благородство. Знал композитор и околоцерковную религиозную музыку, в частности духовные стихи, распространенные в народной среде в период позднего Средневековья.

Кроме национальных компонентов, музыкальный стиль Мусоргского интегрирует разнообразные европейские традиции. В их числе — творчество Берлиоза, Листа, Шумана, других западных романтиков, к музыке которых в Балакиревском кружке относились с большой любовью. Все эти генетически различные истоки переплавлены в единое неповторимое музыкальное целое, имя которому — стиль Мусоргского.

В своих жанровых ориентациях композитор был очень избирателен. Обладая ярко выраженным литературным даром, он тяготел к сочинениям синтетического плана. Самые сильные стороны его дарования воплотились в вокальных жанрах — опере, песне. Инструментальные сочинения композитора немногочисленны. Все они созданы в русле программной музыки (наиболее известные произведения — «Ночь на Лысой горе» для симфонического оркестра и «Картинки с выставки» для фортепиано).

Мусоргский родился 9 марта 1839 г. в сельце Карево Торопецкого уезда Псковской губернии в имении родителей. Он был четвертым сыном в семье коллежского секретаря. Первой учительницей музыки Мусоргского была мать, занятия с которой продвигались весьма успешно. Однако родители уготовили своему сыну военную карьеру. Тринадцати лет Модест был определен в петербургскую Школу гвардейских подпрапорщиков, окончив которую он получил назначение офицером в гвардейский Преображенский полк (1856).

Своеобразный быт российского офицерства — обязательная муштра, ночные попойки, пренебрежение к интеллектуальному труду — был изначально чужд Мусоргскому. Выживанию в военной среде помогало безотказное таперство на всех пирушках. Вскоре судьба будущего композитора повернулась по-иному: он познакомился с Даргомыжским, Кюи, Балакиревым.

Осенью 1857 г. Мусоргский начал брать у Балакирева платные уроки композиции. Вскоре они подружились, и Мусоргский стал членом Балакиревского кружка. Он относился к своему учителю с пылким обожанием, видел в Балакиреве высшего арбитра в вопросах музыкального искусства.

От него же усвоил и некоторые жизненные позиции, характерные для «кучкистов» в 60-е гг.: ненависть к «профессории», «Тупинштейну»¹, «немецкой консерватории», великой княгине Елене Павловне, активно «руководившей» в то время развитием российской музыкальной культуры. Дружба с Балакиревым дала трещину в 1867 г. Поводом послужила отрицательная оценка Балакиревым симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе», которую Мусоргский показал своему учителю в надежде, что тот исполнит ее в концертах РМО. Однако разногласия начались раньше: безапелляционный, авторитарный Балакирев не понял, что его прилежный ученик очень быстро вырос в большого художника, идущего к вершинам мастерства своим путем.

В мае 1858 г. композитор уходит из армии. Решение смелое, если учесть, что его материальное положение всегда было неважным. Однако он мало задумывался о хлебе насущном, целиком поглощенный творческими планами. Прожить трудом музыканта было все же невозможно, и Мусоргский обрек себя на многолетнюю чиновничью службу, всегда его тяготившую.

Десятилетний этап (1858–1868) можно считать периодом формирования зрелого стиля композитора. Он активно занимается с Балакиревым, много читает, сочиняет большое количество камерно-вокальной музыки — романсы, песни разных жанров. Почти три года Мусоргский работает над оперой «Саламбо» по роману Г. Флобера. Опера была написана в отрывках, которые позднее вошли в партитуру «Бориса Годунова».

В конце 60-х гг. «кучкисты» становятся постоянными гостями в доме стареющего Даргомыжского. Они с энтузиазмом следили за осуществлением идеи, положенной в основу оперы «Каменный гость» (опера создавалась на неизменный текст пушкинской «маленькой трагедии»). По примеру Даргомыжского Мусоргский также решил на эксперимент, причем более смелый — написать оперу «Женитьба», не меняя прозаического текста Н. В. Гоголя. Работая над воплощением колоритной разговорной речи

¹ Имеется в виду А. Г. Рубинштейн.

гоголевских персонажей, он приобрел ценнейший опыт в области декламационной музыкальной выразительности. Однако ограниченность подобного метода вскоре стала для него очевидной. Написав первый акт оперы, Мусоргский охладел к ее сочинению.

В творческом процессе Мусоргского сопровождали всплески неумемной энергии с последующими значительными паузами, вызванными, вероятно, хроническим нервным заболеванием, безденежьем, неустроенностью личной жизни и мучающим его чувством одиночества. С 1863 по 1865 г. композитор провел в одной из «коммун», возникших под влиянием популярного романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Путь Мусоргского к вершинам творчества был тернист не только вследствие внешних обстоятельств. Видимая мягкость характера и интеллигентные манеры общения скрывали яркую, мощную, своенравную натуру, которая, судя по всему, находилась в постоянной дисгармонии с окружающим миром, поглощенная вечным решением колоссальных «сверхзадач». Мусоргский долго и мучительно обдумывал в теоретическом, а порой и в философском плане каждую музыкальную идею, прежде чем зафиксировать ее в нотах. Воплощал же обдуманное очень быстро. Так, по поводу создания фантазии «Ночь на Лысой горе» композитор писал: «...так и кипело что-то во мне, просто не знал, что со мной творится, т. е. знал, да этого не нужно знать, а то зазнаешься»¹.

Период 1868–1874 гг. вошел в творческую биографию Мусоргского как время «борьбы» за «Бориса Годунова». Писать оперу композитор начал в сентябре 1868 г. по совету историка и пушкиниста В. В. Никольского. Работа шла быстро. 15 декабря 1869 г. были завершены и клавирауцуг, и партитура. В этой первой (или предварительной) редакции было семь картин. Представив рукопись в комитет Мариинского театра, Мусоргский надеялся, что оперу примут для постановки. Однако получил отрицательный ответ, аргументированный отсутствием в музыке развитой женской

¹ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 1. С. 89.

партии. Отказ его не обескуражил. Он с энтузиазмом берется за доработку оперы и создает новую, вторую ее редакцию из девяти картин (1872), в которую, в частности, вводит сцену под Кромами и польский акт, отсутствовавшие ранее. Но и в этом виде опера не была принята. Начались цензурные и организационные мытарства композитора. Благодаря усилиям певцов Мариинки — Ю. Ф. Платоновой, О. А. Петрова и других — удалось включить три сцены из оперы в бенефис Ю. Ф. Платоновой. Премьера всей оперы состоялась лишь 27 января 1874 г.

Едва окончив первую редакцию «Бориса», Мусоргский стал усердно изучать труды по истории русского раскола XVII в. А завершив вторую редакцию, он начинает все-речь обдумывать «Хованщину», сформулировав в письме к В. В. Стасову свое видение русской истории и свою цель: «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырять чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII в. Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась* и *дыхоть* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: “*куда прет?*” Сказники неведущих и смятенных: *сила!* А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему *дыхоть*. Прошедшее в настоящем — вот моя задача. “*Ушли вперед!*” — врешь, “*там же!*” Бумага, книга ушла — мы *там же*. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*»¹.

Занятый работой над операми, композитор уделял меньше времени песенному творчеству. На рубеже 60–70-х гг. он написал вокальные циклы «Раек» и «Детская». В паузах

¹ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Кн. 1. С. 132.

сочинения «Хованщины», в 70-е гг., были созданы два песенных цикла на тексты А. А. Голенищева-Кутузова «Без солнца», «Песни и пляски смерти» и баллада «Забытый» на стихи того же автора, которые относятся к вершинам русской камерно-вокальной музыки.

Последние годы жизни Мусоргского были отягощены болезнью и горькой обидой на современников. Его музыка звучала редко. «Борис Годунов» после оглушительного успеха премьеры стал предметом язвительных нападок прессы. Один за другим уходят из жизни близкие люди — художник В. А. Гартман, певец О. А. Петров, Н. П. Опочина, на квартире у которой композитор жил три года. Выйдя в отставку, Мусоргский постоянно нуждался в деньгах. Но творческий потенциал его не иссяк. В перерыве работы над «Хованщиной» он создает одно из самых совершенных своих творений — фортепианную сюиту «Картинки с выставки». И неожиданно приступает к сочинению светлой лирико-комической оперы «Сорочинская ярмарка» (по Н. В. Гоголю).

В феврале 1881 г. у Мусоргского случился удар. Его поместили в Николаевский военный госпиталь, где И. Я. Репин написал свой знаменитый портрет умирающего гения. Скончался Мусоргский 16 марта 1881 г. После его смерти оперу «Хованщина» закончил и довел до премьеры Н. А. Римский-Корсаков. Он же сделал редакцию «Бориса Годунова», по которой опера в основном и ставилась в XX в.¹ «Сорочинскую ярмарку» в разное время пытались завершить Ц. А. Кюи, А. А. Лядов и В. Я. Шебалин.

Оперное творчество Мусоргского вошло в «золотой фонд» мировой оперной классики. «Не декларируя оперной реформы, композитор, в сущности, произвел реформу, не уступающую вагнеровской, а для России — и более перспективную», — пишет М. Д. Сабина². Мусоргский является создателем реалистической народной музыкальной драмы, где в качестве равноправных героев выступа-

¹ В 1963 г. были изданы оркестровые редакции «Бориса Годунова» и «Хованщины», осуществленные Д. Д. Шостаковичем.

² Сабина М. Д. М. П. Мусоргский // История русской музыки. В 10 т. М., 1994. Т. 7. С. 256.

ют народ и личность¹. Вживаясь в русскую историю с ее православными соборными традициями, Мусоргский пришел к выводу: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеею». «Народ-личность» он умел показать уверенно и многогранно, в разных исторических и житейских ситуациях. Не менее глубокие преобразования совершил Мусоргский в трактовке образов отдельных персонажей музыкальной драмы. Ему удалось воссоздать психологический мир своих героев, показать различные стороны характеров в их развитии и в реальных исторических условиях. Одновременно композитор выступает как великий мыслитель, сумевший понять и воплотить в музыке многообразные противоречия жизни, проявленные в сопряжении трагического и комического, возвысить оперу до уровня великих достижений мировой литературы.

В качестве оперных сюжетов Мусоргский избирал переломные моменты российской истории, шаг за шагом приближаясь к своему времени: Смутное время, начало XVII в. («Борис Годунов»), петровская эпоха, рубеж XVII–XVIII вв. («Хованщина»). Задумал он и третью музыкальную драму — «Пугачевщина» (правление Екатерины II, вторая половина XVIII в.), написать которую не успел. Оперные либретто он создавал сам.

В опере «Борис Годунов» русская история воплотилась сквозь призму бессмертных строк трагедии А. С. Пушкина. Работая над либретто, композитор позволил себе сделать некоторые существенные изменения. Как известно, в сочинении Пушкина большое место занимает развитие боярской интриги. Мусоргский, отбросив кремлевские козни, высветил главную идею — несовместимость нравственных позиций русского народа и преступной царской власти. Народ у Мусоргского — главное действующее лицо истории, народ-творец, народ-судья. В финале трагедии у Пушкина «народ безмолвствует», Мусоргский же в сцене под Кромами развернул в опере картину народного бунта. Подобный поворот сюжета как нельзя более

¹ Впервые сам термин «народная музыкальная драма» композитор ввел в опере «Хованщина».

соответствовал народническим настроениям пореформенной эпохи.

В трех драматургических точках оперы образ народа выведен на первый план. В этих сценах композитор воплотил не только поведение, но и внутреннее психологическое состояние разнохарактерной людской массы. В Прологе оперы есть народ, униженно молящий Бориса принять трон и корону, заведомо равнодушный к делам власть предержащих («Митюх, а Митюх, чево орем? Вона! Почем я знаю!»). Есть народ, стонущий от голода: «Хлеба! Хлеба!» (сцена у собора Василия Блаженного). И есть безжалостная толпа в сцене крестьянского бунта под Кромами.

Воплощая образ народа, композитор осуществил новаторское преобразование массовой сцены. В ней он впервые применял хоровой речитатив, исполняемый отдельными персонажами или группами действующих лиц, выделенных из народной массы. Реалистичность хоровых сцен «Бориса Годунова» достигает той грани, что пролегает между живой действительностью и художественным творчеством.

Яркую самобытность музыке, характеризующей в опере быт народа, придают фольклорные истоки. Композитор свободно ориентируется в разных народно-песенных жанрах. Порой он использует лишь текст песни, создавая для него свою мелодию (например, песня Шинкарки). Но чаще переосмысливает народные темы, включает их в музыку, характер которой существенно отличается от первоисточника (например, свадебная песня «Звонили звоны» преобразуется в исполняемую отрывочными фразами песню «Как едет ён» пьяного беглого монаха Варлаама).

Жизненная достоверность «народа-личности» достигается в опере дифференциацией людской массы, конкретизацией персонажей, представляющих разнообразные социальные слои охваченной Смутным временем Руси. Мусоргский точно воспроизводит интонации крестьянского народного говора. Использует он и традиционный для русской музыки прием «обобщения через жанр», воплощая характер героя с помощью народной песни. Такова, например, песня Варлаама «Как во городе было во Казани».

М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов».
I действие. Песня Варлаама

Allegro giusto e con forza

80 *f*

Как во го-ро-де бы-ло во ка-за-ни,

mf

Герои Мусоргского, включенные в водоворот драматических исторических событий, живут на сцене полнокровной жизнью, меняются, преображаются. Бывшие «смирненные» монахи Варлаам и Мисаил в сцене под Кромами становятся подстрекателями народного бунта. В ответ на их песню «Солнце, луна померкнули» (на мотив былины сказителя Т. Г. Рябинина «Жил Святослав девяносто лет») звучит знаменитый хор «Расходилась, разгулялась», воплощающий ярость стихийного крестьянского восстания.

Следуя правде истории, композитор вывел на сцену не только Русь бунтующую, но и Русь молящуюся. Это песнопение монахов в сцене в келье, хор калик переходящих в начальной картине, хор схимы в сцене агонии умирающего Бориса. Однако полнее всего религиозный мир выражен в образах Пимена и Юродивого.

М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов».
I действие. Сцена в келье. Тема Пимена

81 **Andante tranquillo**

p m. d.

m. g.

В сцене в келье «монах трудолюбивый» Пимен выносит от лица народа приговор царю-убийце Борису. Характер летописца, призванного по древнерусской традиции бесстрастно описывать происходящие события, воплощен в монологе «Еще одно, последнее сказанье», предворяемом небольшим, но выразительным оркестровым вступлением.

Речь образованного и много пережившего Пимена полна внутреннего благородства и поразительного спокойствия, идущего от мудрого отношения к мирской суете. Центральная мысль монолога — высокая роль монаха-летописца в русской истории — передана в кульминации «Да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу».

Особое место среди персонажей из народа занимает Юродивый. Он впервые появляется в сцене у собора Василия Блаженного. Юродство в Древней Руси — явление привычное, повсеместно распространенное. Среди нищих-юродивых встречались больные и безумные люди, живущие подаями. В народе они считались «божьими людьми» и признавались за праведников, которым ведомо прошлое и настоящее. Именно таким убогим, но чистым душою человеком показан Юродивый в опере. Открыто высказывая народное мнение о преступлении Бориса, он нравственно возвышается над царской властью: «Нельзя молиться за царя-ирода, Богородица не велит».

Первоначальной музыкальной характеристикой Юродивого является по-детски бессмысленная песенка, родственная по интонациям духовным стихам. Ее фоном служит «стонущая» попевка, восходящая к образу народных плачей-причитаний.

**М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». IV действие.
Сцена у Василия Блаженного. Тема Юродивого**

82 Andantino

p

В диалоге Юродивого с царем Борисом контрастно сопоставлен образ скорбного величия с отголосками «дурацкой» песенки. Опера завершается плачем Юродивого: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие»; в нем он предрекает испытания, которые выпадут на долю русского народа.

Враг Бориса, Гришка Отрепьев (он же Лжедмитрий Первый) впервые предстает в сцене в келье. Его внутренний облик прямо противопоставлен умиротворенности Пимена. Жаждающему славы и приключений Григорию тесно в стенах монастыря. Он не внемлет совету старца «смирять себя молитвой и постом». В его партии преобладают взволнованные, порывистые интонации с характерным пунктирным ритмом. Тема Лжедмитрия, рожденная как бы в воспаленном сознании молодого монаха, становится в дальнейшем одним из главных лейтмотивов оперы. В эпизодах с Борисом она звучит как тема возмездия, напоминающая о страшном злодеянии. В других сценах она прочно связана с образом «воскресшего» царевича.

Наиболее развернутую характеристику Лжедмитрий получает в польском акте (III действие). Польские сцены контрастируют с остальным «русским» материалом оперы. В них царит романтически-приподнятая любовная образность. Следуя примеру Глинки, Мусоргский умело использует выразительный ритм польских танцев (например, мазурки в монологе Марины Мнишек). Подлинным шедевром является вдохновенная Сцена у фонтана с пленительной кантиленой в партии Марины Мнишек, убедительным лирико-психологическим воплощением образа влюбленного Лжедмитрия, звукоизобразительными эффектами в оркестре.

На фоне разнохарактерных образов оперы возвышается трагическая фигура преступного царя Бориса. В его партии преобладают средства музыкальной выразительности, несущие отпечаток общеевропейских интонаций, характерных для благородных оперных героев. Муки совести Бориса воплощены в музыке с поразительной психологической точностью. Интересно, что в опере, как и в пушкинской трагедии, отсутствует само убийство. Загубленный младенец существует лишь в иллюзорном, полубезумном сознании Бориса и в рассказах окружающих его людей. В этом

контексте Борис предстает не только как злодей, но и как жертва рокового стечения обстоятельств, гибнущая недюжинная натура.

Экспозиция образа Бориса дана в монологе второй картины Пролога после ликующего величального хора «Слава». Тягостные раздумья коронованного царя («Скорбит душа!») резко меняют ситуацию праздничного веселья. Его скупая речь проникновенно передает душевную угнетенность человека, нарушившего заповеди Божии. Монолог выдержан в речитативной манере. Открывающие его слова отсутствуют в пушкинском оригинале и написаны самим композитором, подчеркнувшим неординарность личности царя.

М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов».
Пролог, 2-я картина. Первый монолог Бориса

83 (Moderato) *Meno mosso*

Скор.бит ду. ша! Ка. кой-то страх не.воль. ный

Характер Бориса получает развитие во II действии. В сцене с детьми он предстает как любящий отец, озабоченный судьбой наследника престола. Трагическая линия образа продолжена в монологе «Достиг я высшей власти». В начальных фразах переданы горестные размышления царя о своем неудавшемся правлении и о личных потерях его семьи («Как буря, смерть уносит жениха»). Сквозной темой монолога служит скорбная и одновременно торжественная мелодия, словно подтверждающая смирение Бориса перед Богом, его подчиненность высшему приговору «грозного Судьи».

Постепенно музыка становится все тревожней. В ней появляются хроматические ходы на фоне мрачно гудящего

органный пункт. Рождается тема галлюцинаций Бориса, олицетворяющая страх перед кровавым призраком, преследующим его бессонными ночами. Замыкает монолог царя возглас, более похожий на стон смертельно раненой души.

Тема галлюцинаций получает развитие в одной из самых впечатляющих сцен оперы, отсутствующей у А. С. Пушкина. Это сцена с курантами, завершающая диалог Бориса с хитрым царедворцем Василием Шуйским (позднее — одним из русских царей в период Смутного времени). Мусоргский драматургически точно рассчитал и воплотил в музыке эффект действия льстивых речей Шуйского — могущественного врага, владеющего страшной тайной убийства царевича. С показной набожностью боярин рассказывает о посещении угличского собора, где лежал мертвый Дмитрий. Его речь потрясает Бориса. Игра курантов, переданная однообразным механическим ритмом, еще больше усугубляет болезненное состояние царя, близкого к безумию.

Вторая и последняя встреча Бориса с народом происходит на Красной площади у собора Василия Блаженного (IV действие). Между голодными, измученными людьми и Борисом, погруженным в свой скорбный внутренний мир, разверзлась пропасть непонимания и ненависти. Затем действие перемещается в Грановитую палату Кремля, где заседает боярская дума. Появляется Борис, охваченный безумным приступом галлюцинаций. Неспешный рассказ Пимена, уверовавшего в святость мученика-младенца, убитого в Угличе, ускоряет развязку драмы. Перед кончиной Бориса звучит его последний, третий монолог на фоне колокольного звона и погребального песнопения монахов. В конце сцены в музыке наступает просветление, символизирующее освобождение души человека от смертных мук на земле.

Опера «Хованщина» — это не только собрание редких по красоте и смелости музыкальных открытий, но и художественный мир, полный загадочной многозначности. В опере показана с величайшей откровенностью Русь и русский народ в эпоху «разброда и шатаний». На сцене действуют различные социальные силы — стрельцы со своим предводителем князем Иваном Хованским, приближенные царевны

Софьи Голицын и Шакловитый, старообрядцы-черноризцы во главе с Досифеем. Особое место в драме занимает раскольница Марфа — персонаж, не имеющий исторического прототипа. У всех этих героев трагическая судьба — в финальных сценах оперы они находят смерть.

Среди действующих лиц «Хованщины» невозможно выделить положительного героя в традиционном значении. В этом — одна из загадок оперы, в этом же и ее великая историческая правда. Большинство персонажей охвачены одним всепоглощающим чувством — ненавистью друг к другу (исключение составляют лишь глубоко верующие старообрядцы, но даже Досифей, их одухотворенный вероучитель, не выделен в главное действующее лицо).

Думается, что положительный герой в «Хованщине» все же есть, но он выведен за пределы собственно музыкальной драмы. Этот герой — сам автор. Именно он поведал людям свое видение трагической русской истории, выразил отношение к извечному борению на просторах Руси добра и зла, соединив, как и было задумано, прошлое и настоящее. «Мостиком», проложенным автором из истории в современность, служит вступление — «Рассвет на Москве-реке». Вступление — не просто пейзажная зарисовка. В нем композитор сказал свое слово, предворяющее оперное действие, с большой любовью и нежностью нарисовал обобщенный символ Родины. Он верил в ее высокую духовную миссию и противопоставил идеальный образ Святой Руси жестокой реальности, отраженной в опере.

События «Хованщины» происходят в начале петровской эпохи, когда страной, ввиду малолетства коронованных царей Петра и Ивана, правила царевна Софья. Политическими распрями и раздором в то время были охвачены все социальные слои общества — церковь (противостояние никонианцев и старообрядцев), правящая верхушка (борьба за царский трон), стрельцы, посадские люди, простые крестьяне. Разбойные нападения и грабежи, заговоры и боярские интриги составляли повседневную картину жизни Руси конца XVII в. Создавая либретто, Мусоргский сознательно изменил кое в чем ход событий, объединив под названием «хованщина» два стрелецких бунта, произошедшие

в разные годы. Почти все основные персонажи оперы имеют реальные исторические прототипы.

Жанр оперы тоже необычен. Последовательное, скрупулезно-точное воплощение событий напоминает историческую хронику. Накал страстей в противостоянии враждующих сил — драму. Грандиозность масштабов действия — историческую эпопею. Неспешность рассказа, «авторский голос» за сценой — эпическую оперу. Вокальная природа стиля, «распевность» музыки, доверительность интонаций — лирическую оперу. Многожанровые признаки «Хованщины» отражают специфику музыкального мышления «позднего» Мусоргского, открывают дорогу оперным исканиям XX в.

Главное действующее лицо музыкальной драмы — народ, представленный тремя основными группами: московские стрельцы, раскольники-старообрядцы и пришлый люд (посадские люди, крестьяне).

Собирательный портрет «стрелецкого гнезда» дан в I действии в хорах «Гой вы, люди ратные», славословии князю Ивану Хованскому («Слава лебедю») и др. Музыка народно-песенного характера передает бесшабашный нрав стрельцов, их безнаказанность и одновременно детскую доверчивость по отношению к «бате» — своему предводителю.

На протяжении оперы образ стрелецкого люда существенно меняется. В III действии их разгульная сила выплескивается наружу, и наступает переломная ситуация, выраженная в появлении новых, скорбных интонаций (хоры «Ах, не было печали», «Батя, батя», «Господи, не дай врагам в обиду»). Развитие интриги стрелецкого бунта завершается трагически — казнью стрельцов (IV действие). Эту сцену не раз сравнивали с полотном «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова. В ее основу Мусоргский положил три темы: измененную тему стрельцов из I действия, плач стрелецких жен и петровский преображенский марш. В конце сцены казни звенящая металлом тема петровцев полностью вытесняет стрелецкие интонации — более в опере они не звучат.

Раскольники — та историческая сила, которой композитор искренне сочувствует. Он наделил их интонациями, изолированными от общего народно-песенного фона,

включив архаичный одноголосный знаменный распев (раскольничьи песнопения) в контекст многоголосного языка оперы.

М. П. Мусоргский. Опера «Хованщина».
III действие. Хор раскольников

Andantino poco sostenuto

84 Раскольники

Тен. *mf* По - сра - ми - хом, по - сра - ми - хом пре - ре -

Басы *mf*

[Archi] *p*

Жизнь раскольников в опере кончается актом саможжения (V действие). В их среде выделяются волевые, неординарные личности — Досифей и Марфа, — чье мировоззрение и личная судьба толкают людей на отчаянный поступок, не совместимый с православными взглядами.

Вождь старообрядцев Досифей (его прототипом является древнерусский писатель-раскольник протопоп Аввакум) — мудр, благороден, бескорыстен. В его партии преобладает распевный речитатив. Марфа — суровая молодая раскольница и одновременно страстно влюбленная женщина (предмет ее увлечения — безвольный красавец князь Андрей Хованский). Душевные переживания Марфы получили воплощение в исключительных по красоте и выразительности мелодиях, близких к интонациям русской народной песни. Подчеркивая почвенность глубокой природы Марфы, Мусоргский наделил ее прекрасной песней «Исходила младешенька», написанной в простой куплетной форме. С помощью подлинной народной мелодии, получающей

разнообразное оркестровое освещение в «глин-кинских» вариациях, в музыке раскрывается глубина страданий героини, ее любовные муки.

М. П. Мусоргский. Опера «Хованщина».
III действие. Песня Марфы

Andantino non troppo, cantabile

85 Марфа

Ис-хо-ди-ла мла-де-шень-ка все лу-га и бо-ло-та,

Ярко представлен необычный образ раскольницы в Сцене гаданья князю Голицыну, где Марфа изображает колдунью-вещунью. В партии Марфы на протяжении всей оперы сохраняются распевность, плавность, горделивость интонаций, реалистично раскрывающих ее богатый внутренний мир.

В музыке «Хованщины» рельефно вылеплены все действующие лица. Среди них — боярин Шакловитый, доносом которого начинается развитие конфликта в опере. Его ария «Спит стрелецкое гнездо» (в III действии), исполненная благородных чувств, не раз ставила в тупик исследователей: слишком быстро превратился циничный политикан в радетеля народа. Думается, что права музыковед Р. К. Ширинян, отнесшая арию к «слову автора», вложенному в уста одного из персонажей оперы¹.

Характерной музыкой, воплощающей грубость, упрямство и туповатость, обрисован глава стрелецкого движения князь Иван Хованский. Линия развития этого персонажа повторяет эволюцию образа стрельцов. При своем

¹ См. об этом: Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.

первом появлении Хованский одержим манией величия. Звучит его самодовольно-упрямый лейтмотив, источником которого служит стрелецкий хор «Гой вы, люди ратные». В IV акте, когда стрельцы шествуют на казнь, о печальной участи поверженного властителя напоминает его измененный лейтмотив.

Общей чертой стилистики «Хованщины» является ее удивительная *распевность*. Певучие песенные интонации пронизывают всю ткань оперы, проникают в декламационные обороты. Песенное начало стало для Мусоргского средством воплощения человеческого «я» огромного числа действующих лиц оперы. Надежной опорой в развитии песенности служили разнообразные жанры национальной русской музыки — от старинного унисонного храмового пения до городских и крестьянских народных мелодий.

Камерно-вокальное творчество Мусоргского составляет одну из важнейших частей его наследия. Оно охватывает разные жанры: лирический романс, монолог-портрет, монолог-сценка, баллада, «автопортрет», когда повествование ведется от первого лица и др. Вокальные сочинения служили для композитора той творческой лабораторией, где откристаллизовались самобытные стороны его таланта, сложился индивидуальный стиль. В них композитору удалось найти средства неповторимого *синтеза песенных и речевых интонаций*: его речитативные темы впитали мелодическое начало, песенные же мелодии вобрали элементы речевой выразительности.

В 60-е гг. Мусоргский сочинил серию вокальных «народных картинок», словно списанных с реального русского быта. В них он использовал стихи Н. А. Некрасова, Т. Г. Шевченко, А. Н. Островского, некоторые тексты написал сам. В «картинках» чувствуется влияние эстетики критического реализма и творчества А. С. Даргомыжского.

Первое сочинение этой серии — «Калистрат». Стихотворение Н. А. Некрасова, положенное в основу песни, рисует тяжелую участь крестьянина-бедняка. Мусоргский воплотил этот образ с помощью жанра колыбельной, к которому не раз прибегал и позднее. Мелодика «Калистрата» близка сфере старинной протяжной крестьянской песенности.

Песня написана в свободной форме монологического высказывания. Композитору удалось мастерски передать ироничность смысла поэтического текста, показать в музыке вопиющее несоответствие между словами о счастливой жизни и реальным бедственным положением героя.

В «Колыбельной Еремюшки» раскрывается та же тема (слова Н. А. Некрасова). Здесь звучит грустный напев, обращенный к крестьянскому сыну, рожденному в нищете. Колыбельная открывается попевкой «Бай-бай», которая становится основой выразительной мелодии. Попевка звучит, настойчиво повторяясь, на протяжении всей колыбельной, усиливая ее скорбное и безысходное настроение.

Одной из самых ярких, пронзительных по силе воздействия «картинок» является «Сиротка» (слова М. П. Мусоргского). Образ несчастного, промерзшего ребенка, просящего подаяние, передан в словах и музыке с огромной убедительностью:

Барин мой миленький,
Барин мой добренький!
С голоду смерть страшна,
С холоду стынет кровь.
Барин мой добренький,
Сжался над беденьким,
Сжался над горьким сироточкой...

«Светик Саввишна» рисует трагический образ юридивого, который пытается объясниться в любви понравившейся ему молодой женщине. Текст песни Мусоргский написал сам под влиянием бытовой сценки, невольным свидетелем которой он был. Музыку отличает правдивость вокальной декламации, передающей сбивчивую речь взволнованного больного человека. Оstinато в аккомпанементе подчеркивает психологическую напряженность момента, достоверно и убедительно воплощенного в музыке.

Ряд вокальных сочинений 60-х гг. относится к сатирико-юмористической сфере. Монолог-сценка «Семинарист» (слова М. П. Мусоргского) полон добродушного юмора. В нем композитор сопоставляет монотонную тему, изображающую скучную зубрежку латинских слов молодым семинаристом, и разудалую мелодию, воплощающую образ

физически здорового, крепкого русского парня. В ту же группу сатирических сочинений входят памфлеты-пародии «Классик» (в нем высмеивается один из строгих профессоров консерватории) и «Раек» (он включает серию вокальных зарисовок-пародий).

Песни и песенные циклы последнего периода творчества принадлежат к иной, драматической сфере. Среди них выделяется подлинный шедевр вокальной музыки — цикл «Песни и пляски смерти» (слова А. А. Голенищева-Кутузова).

В цикле четыре части, в каждой из которых живет и торжествует главное действующее лицо — Смерть. Смерть является людям в разных личинах. В «Колыбельной» она обманывает мать и похищает у нее больного ребенка. В «Серенаде» предстает в образе рыцаря, манящего к себе умирающую девушку. В «Трепаке» пляшет с подгулявшим мужичком, заманивая его в морозный лес. В «Полководце» поет победную песню, издевательски обещая убитым долгожданный отдых.

Для каждого образа Смерти композитор подобрал соответствующий жанр — колыбельную, серенаду, пляску и марш. Однако жанровость песен чисто внешняя. Это лишь оболочка, которую использует Смерть для издевки над человеком, для утверждения своего безраздельного господства над миром. В этом смысле произведение Мусоргского оказывается в ряду традиций европейской культуры, где со времен Средневековья практиковалось изображение Смерти (в живописи, театре, мистериях, карнавальных шествиях и др.).

Непосредственно перед циклом «Песни и пляски смерти» композитор написал балладу «Забытый» (слова А. А. Голенищева-Кутузова). Стихотворение, а затем и музыка были созданы под впечатлением одноименного полотна художника-баталиста В. В. Верещагина. На картине изображен убитый солдат, оставленный на опустевшем поле после битвы. В тексте этот сюжет получил дальнейшее развитие (рассказ о молодой жене солдата, баюкающей младенца в родном селе). Поэтому композитор имел прекрасную возможность сопоставлять в балладе контрастные образы. Общий строй баллады проникнут суровой простотой и сдерживаемой скорбью.

М. П. Мусоргский. Баллада «Забывтый»

86 *A la marcia sostenuto ma non troppo* *cresc.*

Он смерть на_шел в кра_ю чу_жом, в кра_ю чу_жом, в бо_ю с врагом, но

sf *p pesante*

Фортепианный цикл «Картинки с выставки» — одно из самых популярных сочинений русской музыки. Здесь композитор проявил себя как мастер программной миниатюры и одновременно как создатель крупной инструментальной формы, которую можно считать свободно трактованной сюитой. Каждая пьеса цикла является своеобразным музыкальным аналогом изобразительного образа, почерпнутого Мусоргским у художника В. А. Гартмана. Объединяющим началом для вереницы разнообразных музыкальных картинок служит эпизодически звучащая лейттема под названием «Прогулка». По свидетельству В. В. Стасова, в «Прогулке» композитор изобразил самого себя во время посещения выставки Гартмана.

М. П. Мусоргский. «Картинки с выставки». Прогулка

87 *Allegro giusto nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*

f

Десять пьес сюиты чередуются по принципу контрастного сопоставления. Например, неуклюжая мелодия пьесы «Гном» сменяется темой печальной и вдохновенной,

повествующей о далеком прошлом («Старый замок»). Веселое легкое скерцо «Тюильри», изображающее беготню детей по знаменитому парку Парижа, переходит в сцену польской крестьянской жизни: по дороге еле тащится огромная повозка, запряженная волами («Быдло»). Последняя пьеса цикла называется «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве». Мощная и радостная тема финала, представляющая собой трансформацию лейттемы, заставляет вспомнить былинных богатырей «Руслана и Людмилы».

Программность сюиты обусловила обращение Мусоргского к колористическим приемам звукописи. Композитор существенно расширяет и обогащает образы фортепианной музыки, вводит в нее самобытные народно-песенные интонации, ярко реалистическую изобразительность.

Творчество Мусоргского имеет огромное значение в отечественной и мировой культуре. Художник-гуманист сумел возвыситься над иллюзиями своего века и создать произведения, несущие вечные идеалы Добра и Правды.

ГЛАВА 15

ПОЭТИЗАЦИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ (Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ)

*М*ворческое наследие Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908) составляет одну из драгоценных страниц русской музыкальной культуры. Большое количество сочинений, редкая многоохватность жанров, высокие художественные достоинства музыки — все это является отражением неустанного титанического труда нравственного и светлого человека, на протяжении нескольких десятилетий возглавлявшего петербургскую композиторскую школу. Точную и емкую характеристику уникальной личности Римского-Корсакова — композитора, дирижера, педагога, общественного деятеля — дал Б. В. Асафьев. Он писал: «Ни один из русских музыкантов... не раскрывает перед нами в течение своей жизни столь яркой картины сознательного отношения к искусству как к жизненной задаче и вытекающего отсюда нравственного требования подвига, долга и учительства. Три разветвления нравственного целеполагания (подвиг, долг и учительство) могут стать живым претворением и быть осуществленными лишь при наличии в сознании личности двух основных требований к себе, к своей воле и мысли: строгой дисциплины (т. е. жизненного поведения, не допускающего случайных отклонений от раз навсегда намеченного пути) и непрестанного труда, как в смысле духовного самоусовершенствования, развития своих дарований, так и в смысле добывания и укрепления чисто технической сноровки, чтобы стать опытным мастером в своем ремесле и свободно распоряжаться данным материалом. Римский-Корсаков

строго и стройно строил свою жизнь. Творчество было для него долгом, ибо дарованный ему талант он должен был развить и выработать *законы* своего творчества, отмечая в нем все случайное и незрелое. Он добился этого»¹.

Жизненный путь композитора был долгим — от пореформенных лет до периода между двумя русскими революциями, от эпохи «Могучей кучки» до «серебряного века». Его творчество постоянно обогащалось, и в этой эволюции можно выделить три этапа: ранний (до конца 70-х гг.), зрелый (80-е — середина 90-х гг.) и поздний (конец 1890-х — 1900-е гг.). Однако «кучкистская» юношеская закваска — основа петербургской школы — никогда не утрачивалась композитором. Римский-Корсаков говорил: «Мне кажется, я, да и все мы, суть деятеля конца XIX в. и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия»². Он оставался верен идеалам шестидесятничества, сохранив до конца своих дней высокое чувство моральной ответственности перед слушателями, умение воспринимать действительность с мужественным оптимизмом, человеческую доброту и понимание чужих бед и, самое главное, горячее стремление воплотить в музыке удивительный по своей духовной красоте образ русского народа.

Подобно многим шестидесятникам, Римский-Корсаков был подлинным подвижником на ниве музыкального просвещения. Его общественная деятельность, ассоциирующаяся со служением людям, поражает многогранностью и широтой. Композитор руководил Бесплатной музыкальной школой (в то время, когда М. А. Балакирев покинул ее), участвовал в осуществлении программ Русских симфонических концертов, инспектировал оркестры Морского ведомства, постоянно выступал как дирижер, пропагандируя русскую музыку, преподавал в Петербургской консерватории и в Придворной певческой капелле, писал учебники, мемуары, статьи. Несмотря на огромную занятость, он

¹ Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 147.

² Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. М., 1946. С. 124. Учитывая дату этой публикации, можно предположить, что композитор пользовался в свое время несколько иной терминологией.



Н. А. Римский-Корсаков

считал своим долгом редактировать и дописывать неоконченные сочинения своих соратников («Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского и др.). Все это осуществлялось параллельно с интенсивной творческой работой, результат которой — 15 опер, 10 симфонических произведений крупных жанров, инструментальная музыка, кантаты и хоры, 79 романсов, духовные сочинения.

Мировоззрение Римского-Корсакова было цельным и глубоко гуманным. Оно сложилось под влиянием многовековых народных представлений о Боге, Вселенной, природе, человеке в их органичной нераздельности. Народную мудрость композитор постигал сквозь призму русского фольклора — песен, сказок, обрядов. Народное творчество воспринималось Римским-Корсаковым как художественная и нравственная ценность. Он поэтизировал бытовую и обрядовую русскую народную жизнь, воплощал ее в возвышенных и прекрасных образах, утверждая в музыке вечно живые символы торжества добра над злом. В творческом сознании Римского-Корсакова произошло свободное переосмысление исторического духовного наследия русского народа, в котором он, в отличие от Мусоргского, выделял не столько социальное, сколько вечное. В его музыке отразились древние пантеистические верования, преклонение перед природной «разумной» целесообразностью и «вечной женственностью» (образы Панночки, Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебеди и др.). На основе народного опыта воспринял композитор и христианские православные идеи в их чистоте, созерцательности и исповедальности («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»).

В сочинениях Римского-Корсакова действуют прекрасные, умные, порой наивные герои, не знающие злобы, корысти, зависти — хрупкая Снегурочка («Снегурочка»), мужественный и талантливый Садко («Садко»), нежная Марфа («Царская невеста»), гениальный Моцарт («Моцарт и Сальери»). Они олицетворяют лучшие качества души и сердца человека, его бесконечные творческие возможности, художественную одаренность, стойкость, верность в любви. Композитор всегда стремился передать естественные, живые чувства своих персонажей и причислял себя к когорте реалистов. Однако очевидно и другое: Римский-Корсаков испытал мощное влияние романтизма. Об этом говорит его страстная увлеченность волшебной сказкой, былинной, легендой, где речь идет о далеких неизведанных странах. В его музыке воплощен былинный Новгород и сказочная Тьмутаракань, волшебное царство берендеев и легендарный древний Китеж, картины «Тысячи и одной ночи» и подводное царство. Типичным для художника-романтика является воссозданное Римским-Корсаковым *двоемирие*, в основе которого лежит контраст реального и фантастического, людского и «нелюди». Это сопоставление не является конфликтным. Волшебный мир и реальный быт в музыке композитора тесно взаимосвязаны, сказочные образы — достоверны. Соединяя стихийно-фантастическое и людское, он рисует стройную картину бытия и воспекает истинные приоритеты народной жизни в гармонии духовного, природного и человеческого.

В сочинениях Римского-Корсакова ярко выражены устойчивые стилевые черты. К ним относится эпическое начало — воплощение музыкального замысла в форме неспешного рассказа, повествовательность музыки. Эпичность наложила отпечаток на драматургию опер композитора, нашла отражение в музыкальных картинах и пейзажах леса, моря, утренней зари, звездного ночного неба. Созданию музыкальных картин способствовал образно-ассоциативный дар композитора, его умение «видеть» цветовой спектр тональностей и аккордов («цветной слух»), склонность к звукоизобразительным эффектам и звукописи. Колористическая фантазия композитора пробуждалась и под влиянием

фантастических образов, запечатленных в его музыке с помощью особых гармонических звучностей и сложных звуко-рядов, что заставляет вспомнить о традициях М. И. Глинки.

Источником самобытности стиля Римского-Корсакова является народная песенная традиция — прежде всего, старинный обрядовый крестьянский фольклор и древнерусское знаменное пение. Народно-песенный язык стал интонационной основой его музыки, способствовал становлению всех средств музыкальной выразительности — мелодики, ритма, тембра, формообразования. Композитор не раз использовал подлинные народные мелодии в точном или близком к первоисточнику виде — календарные, протяжные, хороводные, плясовые песни, былины, скоморошины, духовные стихи. В то же время он сочинял собственные темы «в народном духе», ориентируясь на устойчивые модели тех или иных фольклорных жанров. Древнерусская знаменная интонация получила обобщение в его духовной музыке и в оперном творчестве.

Сочинениям Римского-Корсакова присуща удивительная стройность и теоретическая осмысленность. Композитор всегда был склонен к научной деятельности. Он скрупулезно анализировал собственные творческие задачи, что нашло отражение в уникальной работе автобиографического характера — «Летописи моей музыкальной жизни». Порукой интеллектуального роста композитора была повседневная педагогическая деятельность. Им созданы фундаментальные труды «Основы оркестровки», «Учебник гармонии», не утратившие значения и сегодня. Среди учеников Римского-Корсакова выделяются имена А. К. Глазунова, А. К. Лядова, А. С. Аренского, И. Ф. Стравинского.

Н. А. Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 г. в городе Тихвине Новгородской губернии. Дворянский род Римских-Корсаковых был старинным. Его предки дали России отважных военных и путешественников; этой традиции последовал старший брат композитора — Воин Андреевич, который был военным моряком. Жизнь в уездной провинции текла тихо и размеренно. Облик родного города запечатлелся в сознании одаренного ребенка своей первозданной стариной, живописностью природы, древними храмами и глубоко

почитаемой на Руси чудотворной иконой Тихвинской Божьей Матери. Семья Римских-Корсаковых была религиозной, высоко нравственной и очень счастливой. Будущий композитор с детства полюбил музыку, но более всего его пленяла мысль стать моряком. В 1856 г. мальчика отвезли в Петербург и определили в Морской корпус, где он учился шесть лет и был выпущен в звании гардемарина.

В Петербурге Римский-Корсаков впервые окупился в мир большого искусства. Он посещал оперные спектакли, концерты, много музицировал. В 1859 г. он начинает заниматься с образованным пианистом Ф. А. Канилле, распознавшим в молодом моряке большой композиторский талант. Канилле побудил Римского-Корсакова к сочинению нескольких фортепианных пьес и симфонии; он же в 1861 г. свел его с М. А. Балакиревым. Целеустремленный максимализм Балакиревского кружка произвел на Римского-Корсакова сильное впечатление. Он стал младшим и самым любимым учеником Балакирева. Общение с Балакиревым и Стасовым существенно изменило его взгляды на творчество, способствовало осознанию роли глинкавских традиций в отечественной музыке. Впоследствии именно ему было уготовано завершить развитие «кучкизма» (и в своем творчестве, и в неустанной пропаганде наследия Бородина, Мусоргского, Балакирева). Однако профессиональным композитором Римский-Корсаков стал не сразу: в октябре 1862 г. на клипере «Алмаз» он отправляется в длительное кругосветное путешествие. Вернувшись в Петербург, он получает офицерский чин и назначение на береговую службу. С этого времени вся его жизнь целиком отдана музыке.

Композиторский дебют Римского-Корсакова состоялся в декабре 1865 г., когда в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева была исполнена его Первая симфония. Вскоре совсем еще молодой автор напишет инструментальные произведения, по праву вошедшие в «золотой фонд» русской музыки. Это симфоническая картина «Садко» и «восточная» симфония-сюита «Антар». Оба сочинения программны. Исходя из литературного сюжета, композитор придал им оригинальную картинность, где чередуются жанровые и звукописные эпизоды.

Ранний период творчества Римского-Корсакова венчает его первая опера «Псковитянка». Сюжет оперы был подсказан Балакиревым и Мусоргским, которые вместе со Стасовым помогли молодому автору в составлении либретто. Завершение работы над оперой приходится на конец 1871 г., когда Римский-Корсаков тесно сошелся с Мусоргским, сочинявшим в то время вторую редакцию «Бориса Годунова». Их дружба и творческое общение определили многие черты «Псковитянки», принадлежащей, как и «Борис Годунов», к жанру народной музыкальной драмы.

Премьера «Псковитянки» состоялась в 1873 г. Опера имела большой успех. Студенческая «галерка» с большим энтузиазмом приняла песню вольницы и распевала ее повсюду. Одновременно в жизни композитора произошло еще одно счастливое событие — он женился на замечательной, музыкально одаренной женщине Н. Н. Пургольд, которая стала его верным другом и помощником.

В 1871 г. 26-летний Римский-Корсаков получил предложение стать профессором Петербургской консерватории. Композитор согласился. Он сумел преодолеть предубеждения юности против профессиональной системы музыкального образования, характерное для членов Балакиревского кружка. Приход в консерваторию явился важным шагом на пути к самосовершенствованию: уже опытный автор, он начинает упорно работать над развитием композиторской техники, изучает контрапункт, без усталости выполняет полифонические упражнения, не гнушаясь обращаться за помощью к другим преподавателям консерватории и к П. И. Чайковскому. К концу 70-х гг. период учебы был завершен созданием опер «Майская ночь» и «Снегурочка». Римский-Корсаков писал: «Кончая “Снегурочку”, я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»¹.

В 80-е гг. композитор работает в основном в области симфонической музыки. Им были созданы такие шедевры, как «Испанское каприччио» и «Шехеразада». В жизни ком-

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 183.

позитора происходят важные перемены, обновляется круг общения — он входит в Беляевский кружок.

Возникновению этого творческого содружества предшествовали знаменитые «пятницы», когда в доме мецената и музыканта-любителя М. П. Беляева собирались его друзья для совместного квартетного музицирования. Здесь бывали А. К. Глазунов, А. К. Лядов, А. П. Бородин. Постепенно круг посетителей «пятниц» расширился. Римский-Корсаков и другие видные музыканты помогли придать меценатской деятельности богатого лесопромышленника новое, более профессиональное направление: было основано музыкальное издательство, учреждена премия имени М. И. Глинки за лучшее сочинение русской музыки, организованы Русские симфонические концерты и Вечера камерной музыки. Во главе всей этой работы стоял Римский-Корсаков.

Интенсивная творческая, общественная, преподавательская, редакторская деятельность не могли не отразиться на его здоровье. Сильное переутомление, смерть Бородина и окончательный распад «Могучей кучки» привели к расстройству нервной системы композитора: на протяжении трех лет он не мог сочинять. «Оживил» мастера Московский Большой театр своей прекрасной постановкой «Снегурочки». Выход из кризиса ознаменовался созданием оперы «Ночь перед Рождеством» (1894). С этого времени и до конца жизни Римского-Корсакова не покидает творческое вдохновение. Сочиняет он в основном в оперном и камерно-вокальном жанрах.

Свидетельством необычайной плодовитости зрелого мастера во второй половине 90-х гг. являются рожденные один за другим оперные шедевры: «Садко» (1895–1896), «Моцарт и Сальери» (1897), «Царская невеста» (1898). Стимулом к созданию оперных спектаклей стали творческие контакты композитора с коллективом московской частной оперы мецената С. И. Мамонтова. На сцене этого театра гениальный Шаляпин покорила слушателей своим исполнением партий Ивана Грозного, Сальери, Варяжского гостя. Непревзойденной Морской царевной, Снегурочкой, Царевной-Лебедью считалась знаменитая певица Н. И. Забела-Врубель.

В 1890–1900-е гг. мир вокруг композитора стремительно менялся. В русской художественной культуре начинается интенсивная «смена координат», связанная с наступлением «серебряного века», с рождением новых, достаточно разных стилевых направлений, объединенных понятием «модерн». Римский-Корсаков не мог не чувствовать этих перемен. Он отмечал в одном из писем: «многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования «Могучей кучки», и следа нет. Много вещей у нас на глазах состарилась и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-нибудь может быть таковым»¹.

В начале XX в. в стиле Римского-Корсакова также намечаются черты нового. Прежде всего мастер отказывается от характерной для «кучкистов» трактовки русской темы. Его больше не влекут социально заостренные исторические сюжеты. В русской традиции он выделяет элементы «вечной красоты» и неподвластные времени законы «жизни человеческого духа и природы». Поздний стиль композитора нашел воплощение в четырех последних операх: «Сказке о царе Салтане» (1900), «Кощее Бессмертном» (1902), «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904) и «Золотом петушке» (1907).

Революция 1905 г. определенным образом повлияла на жизнь Римского-Корсакова. Поддерживая требования бастующих студентов-музыкантов, композитор неоднократно выступал на заседаниях Художественного совета, опубликовал в газете «Русь» открытое письмо с предложением «дать консерватории полную самостоятельность». В ответ дирекция РМО по решению великого князя Константина Константиновича уволила его из консерватории. Это нелепое решение вызвало бурю негодования музыкальной общественности. В знак солидарности ряд профессоров (в том числе А. К. Глазунов и А. К. Лядов) покинули

¹ *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М., 1937. С. 109.

Петербургскую консерваторию. В марте 1905 г. силами студентов была поставлена опера «Кашей Бессмертный», премьера которой вылилась в чествование автора и открытую политическую манифестацию. Однако вскоре революционный кризис миновал. Консерватория обрела нового директора, которым был избран А. К. Глазунов, пригласивший Римского-Корсакова вернуться к преподаванию. Политическим деятелем композитор никогда не был. Он довольно трезво оценивал романтические порывы революционно настроенной молодежи. Его смущали буйство массовых демонстраций, отсутствие общественного согласия, пролитая кровь. В это время композитор мало сочиняет «в силу неподходящего настроения и чувства утомления»¹. Он много размышляет о будущем русской музыки и пишет в одном из писем: «искусство ютилось около Церкви, богатства, деспотизма, интриг и тщеславия. Будет ли оно ютиться около свободы, равенства и братства, к которому мы стремимся? А стремимся мы к нему худо: убийства, грабежи, обман, вражда... Ничего не выходит, а если оно и приобретено, то за слишком высокую цену»².

Твердо отвергнув ореол политического мученика³, Римский-Корсаков приступил к сочинению своей последней оперы «Золотой петушок». За год до смерти он с грандиозным успехом выступил в качестве дирижера в Русских исторических концертах, организованных в Париже С. П. Дягилевым. Умер композитор 8 июня 1908 г. в своей усадьбе в Любенске, до последнего дня сохраняя удивительную работоспособность и ясный ум.

Оперное творчество является главной частью наследия композитора. Его первая опера «Псковитянка» написана

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 302.

² *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1982. Т. 8Б. С. 177–181.

³ Композитор писал: «Такое раздутое преувеличение моих заслуг и якобы необычайного моего гражданского мужества можно объяснить лишь возбуждением всего русского общества, которому хотелось в форме обращения ко мне выразить во всеуслышание накопившееся негодование против правительственного режима. Я был козлом отпущения». (*Летопись моей музыкальной жизни.* С. 297).

на сюжет одноименной пьесы известного поэта Л. А. Мея¹. В ней рассказано о борьбе псковичей под предводительством Михайлы Тучи с царем Иваном Грозным, задумавшим подчинить псковскую вольницу Москве. В соответствии с эстетическими установками «Могучей кучки» и с жанром народной музыкальной драмы в «Псковитянке» большое место занимают массовые сцены. Наиболее динамичной из них является красочная картина псковского вече, где в пылу жарких споров решался вопрос: бороться с Москвой или покориться? Создавая собирательный образ вольницы, композитор использовал ряд «знаковых» приемов, воссоздающих историческую обстановку XVI в.: тревожные набатные звонны, эмоционально насыщенные народные хоры. Драматический эффект сцены вече усиливается оригинально решенной кульминацией. В ней звучит а caprell'ный хор с сольным запевом «Осудари псковичи», тема которого заимствована из сборника русских народных песен М. А. Балакирева.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Псковитянка».
I действие. Сцена вече. Хор «Осудари псковичи»

Allegro risoluto
М. Туча

88 *f*

О - су - да - ри пско-ви - чи, со-би - рай-тесь на дво - ры.

Б. В. Асафьев назвал «Псковитянку» оперой-летописью, подчеркнув ее величавую эпичность, фресковость. Вместе с тем композитору вполне удалось воплотить лирико-драматическую линию сюжета, раскрыть характер и индивидуальность главных героев. Так, партия псковитянки Ольги, раздираемой противоречивыми чувствами любви к Туче и тягой к царю Ивану (который оказывается ее отцом), отличается богатством выразительных мелодий народно-песенного склада. В облике Ивана Грозного подчеркивается величавая уверенность в себе. Его лейтмотив интонационно близок архаичным знаменным распевам.

¹ Опера «Псковитянка» ныне ставится в третьей авторской редакции (1891–1894).

«Майская ночь» была закончена в конце 1878 г. Либретто по повести Н. В. Гоголя Римский-Корсаков написал сам. Сюжет с его смешением сочных картин народной жизни и фантастических образов чрезвычайно увлек композитора. По жанру опера получилась лирической, с развитыми сказочными и комедийными сценами. В ней композитор впервые нащупал свой излюбленный принцип «двоемирия» — раздвоения реальности на бытовую действительность и потустороннюю «нежить». Эти миры встречаются в полную таинственной мистической силы майскую ночь. В опере явственно сказалось влияние романтизма: Римский-Корсаков поэтизирует атмосферу сельского быта и народные образы. Но особенно сильны романтические краски в фантастических эпизодах и пейзажных зарисовках.

Среди действующих лиц «Майской ночи» можно выделить три разнохарактерные группы: лирические герои (среди них певец Левко, силою своего искусства пробудивший ночные волшебные образы), фантастические и комедийные персонажи. В будущем они станут традиционными для опер композитора. Подлинным открытием Римского-Корсакова является образ русалки Панночки, истаивающей в свете наступающего утра. Ей противопоставлена героиня из реального мира — дочка сотника Ганна. Такая «парность» женских характеров также станет типичной для последующих сочинений композитора.

Оперу «Снегурочка» композитор считал едва ли не самым лучшим своим сочинением. Основная часть музыки была написаны очень быстро, в течение летних месяцев 1880 г., в состоянии высокого творческого вдохновения. Композитор искренне влюбился в героев сказки А. Н. Островского, близкой ему по народному духу и пантеистическому мировосприятию. Премьера оперы состоялась в январе 1882 г. и прошла с большим успехом.

Время создания «Снегурочки» было особо значимым не только для композитора, но и для всей русской художественной культуры. В этот период художник В. М. Васнецов заканчивает свои полотна на древнерусские и сказочные темы («Витязь на распутье», «Аленушка»). Другие

молодые живописцы (М. А. Врубель, М. В. Нестеров) также пытливно вглядываются в древнерусское наследие, стараясь воссоздать старинные элементы национального художественного мышления. «Снегурочка» оказалась в русле этих исканий. Римский-Корсаков открыл неисчерпаемые возможности оперы-мифа, воплотившей древнее народное мировоззрение в новой художественной форме.

В основу оперы положена цельная, глубоко продуманная композитором философская концепция, отразившая идею первостепенной значимости и благотворности для человека естественных законов жизни. Эпиграфом к «Снегурочке» могли бы стать слова мифического царя Берендея: «Полна чудес могучая природа!». Композитор прославляет идеальную сказочную страну, где народ-земледелец исповедует высокую нравственность и живет в полной гармонии с окружающей естественной средой.

Художественный мир «Снегурочки» рождается через постижение красоты всего сущего на основе старинных языческих народных верований. «Двоемирие» в опере (нерушимый уклад царства берендеев и фантастические образы вечной природы) — контрастные, но не враждебные сферы, олицетворяющие единство Мироздания. Многие образы оперы несут символический смысл. Например, Весна, Мороз олицетворяют круговорот времен года, Ярило — творческое животворящее начало, пастух Лель — вдохновенное народное искусство, царь Берендей, хранитель устоев — мудрый образ правления.

Вместе с тем концепция оперы не ограничена древним мифологическим мышлением. Хрупкий образ Снегурочки, гибнущей при столкновении с безначальными законами родового порядка, несет в себе индивидуальную неповторимость, характерную для культуры христианского времени.

По жанру «Снегурочку» можно отнести к сказочно-эпической и одновременно к лирической опере. В ее драматургии сплелось несколько линий. Главная из них отражает освященную бычаем жизнь берендеев. Многочисленные бытовые и обрядовые эпизоды образуют самостоятельное эпическое действие, незримыми нитями связанное с образом божества Ярилы-Солнца, властвующего над людьми.

Вплощая старинные обряды поклонения Солнцу, Римский-Корсаков широко использует подлинные народные тексты и мелодии. Примером может служить сцена проводов Масленицы (Пролог) — яркой и сочной картины веселого народного праздника. В ней звучат три календарные песни: «Каледа-маледа», «А мы Масленицу дожидаем», «Далалынь, далалынь». Чередование красочных народно-песенных эпизодов объединено многократно проведенным припевом «Ой, честная Масленица, ой!».

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка».
Пролог. Проводы Масленицы

[Allegro]

89

Сопрано Ой! Ой!

Альты

Тенора

Басы Ой, честная Масленица! Ой!

В свадебной сцене из I действия композитор воспроизводит выкуп невесты. Основным музыкальным материалом сцены служат две подлинные свадебные песни — «Как за речкою да за быстрою» и «Как не пава свет по двору ходит».

В музыкальной характеристике берендеев большое развитие получил древний славянский фольклор. Композитор использовал самые архаичные его пласты — календарно-обрядовые песни, былины, заклички. В финале оперы воссоздан облик ритуального языческого гимна (одиннадцатидольный хор «Свет и сила, бог Ярило»). Славянскую окрашенность музыке придают ладовая переменность, неквадратная метроритмика, поступенность мелодики, использование диатонических ладов, архаичные квартовые гармонии.

Среди персонажей из среды берендеев выделяется пастьух Лель. В его образе Римский-Корсаков прославляет неиссякаемые творческие силы народа. Одновременно Лель

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка».
IV действие. Хор «Свет и сила, Бог Ярило»

90 *Maestoso a piacere*

Свет и си - ла, бог Я.ри.ло, крас - но.е солн.це на.ше, нет те.бя в ми.ре кра - ше!

является воплощением солнечного Ярилина начала, дарящего людям силу любви. Этот герой охарактеризован тремя прекрасными песнями — протяжной «Земляничка-ягодка» и хороводными «Как по лесу лес шумит» и «Туча со громом сговаривалась»; оркестровое сопровождение песен имитирует тембры народных инструментов.

Лирическое начало оперы связано прежде всего с историей любви главной героини «весенней сказки» — Снегурочки. Экспозиция ее необычного образа дана в Прологе. Полуреальный-полуфантастический персонаж, рожденный союзом тепла (Весны) и холода (Мороза), подобно героиням многих сказок, стремится стать человеком. Основой ее музыкальной характеристики служат две темы. Первая из них («С подружками по ягоду ходить»), рисует холодновато-грациозные черты прекрасного лесного существа.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка».
Пролог. Ария Снегурочки

91 *Allegretto capriccioso* *poco rit.*

С по - друж.ка.ми по я.го.ду хо.дить, на о.клик их ве.се.лый от.зы.вать.ся

pp

Но затем в партии Снегурочки возникает теплая кантиленная мелодия, воплощающая ее влечение к людям, предчувствие душевного преображения и любви (ария «Слышала я, слышала»).

Кульминацией развития образа Снегурочки является сцена таяния (финал оперы). Ее ариозо принадлежит к лучшим лирическим страницам корсаковской музыки. Исчезновение героини под лучами грозного Ярилы-Солнца начинается со слов: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг!», когда в музыке возвращаются интонации Ариетты из Пролога. Пробудившееся в Снегурочке чувство любви воплощается в мелодии широкого дыхания, полной глубокого истинно человеческого чувства.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка».
IV действие. Сцена таяния

92 *Larghetto*

Но что со мной?

pp

Особые, «иноязычные» по отношению к славянскому колориту средства музыкальной выразительности использует композитор в характеристиках сказочной «нелюди», в фантастических сценах. Здесь преобладают инструментально-колористические приемы и сложные гармонические комплексы. Например, Леший обрисован тритоновыми интонациями, светляки — альтерированными доминантовыми созвучиями. В числе гармонических открытий композитора — система увеличенных ладов, развитая в его поздних сочинениях.

Большинство действующих лиц оперы (волшебные персонажи, Лель, царь Берендей, Купава, отчасти Мизгирь) охарактеризованы в музыке с помощью устойчивых тематических образований. Сам композитор подразделил весь музыкальный материал оперы на три вида. К первому он относит собственно лейтмотивы (например, Мороза, Весны,

Ярилы). Ко второму — темы-«воспоминания», которые повторяются на протяжении оперы. К третьему виду — мотивы, которые служат для характеристики конкретной ситуации (например, мелодии Леля). Кроме того, в музыке оперы широко применяются лейтгармонии и лейттембры (например, флейта у Снегурочки, валторна у Весны, кларнет у Леля). Многочисленные инструментальные эпизоды «Снегурочки» имеют ярко выраженный программный и картинный характер. Среди них Вступление к опере, рисующее зимний пейзаж, Прилет птиц и Весны-Красны, оркестровая прелюдия к I акту, вводящая в атмосферу жизни берендеев, Антракт к IV акту (блуждание Мизгиря в волшебном лесу), «Шествие царя Берендея». Эти эпизоды непосредственно связаны с действием, имеющим сквозное развитие.

Опера-былина «Садко» была создана спустя почти тридцать лет после симфонической картины на этот же сюжет, и в ней Римский-Корсаков использовал тематический материал своего раннего сочинения. Работая над либретто¹ оперы, композитор изучил многочисленные варианты новгородских былин, соединив в сценарии легенду о чудесных странствиях Садко с событиями, произошедшими в Новгороде. Образ морской царевны Волховы был взят из народной сказки «Василиса Премудрая и Морской царь».

Древнерусская старина, воспетая в «Садко», — иного плана, нежели в «Снегурочке». В опере-былине нет мифологической многозначности, символики ритуальных сцен, пантеистических настроений. Создавая оперу, композитор насытил ее реалиями, относящимися к историческому прошлому Руси XI–XII вв. В их числе тема противостояния бедного новгородского люда и богатого купечества. Исторически оправданны образы новгородских гуслиаров, скомоухов, калик переходящих. Впрочем, реализм оперы весьма условен. «Если в “Псковитянке” патриотическая тема раскрыта в историческом аспекте, то в “Садко” — в эстетическом», — пишет музыковед А. И. Кандинский². Новгород

¹ В сочинении либретто участвовали Н. М. Штруп, В. В. Ястребцев и В. И. Бельский.

² Кандинский А. И. История русской музыки. М., 1979. Т. II. Кн. 2. С. 97.

в опере-былине — это романтический образ Древней Руси, поэтической и прекрасной, сохраненной в памяти народа как национальная ценность.

«Садко» можно считать образцом классической эпической оперы. Форма оперы отличается стройностью. Разнообразные повторы и симметричные обрамления сцен подчеркивают ее былинность, истоком которой является русский народный эпос. Все линии сюжета, в том числе фантастическая и лирическая, подчинены неспешному эпическому повествованию. Основу музыкальной драматургии оперы составляет сопоставление бытовых сцен с картинами Подводного царства.

В изображении новгородского мира господствует народно-песенное начало. Римский-Корсаков редко пользуется фольклорными цитатами (в «Садко» есть только три заимствования: былина «Соловей Будимирович», духовный стих о «Голубиной книге» и мелодия из «Обихода»). Он уверенно и свободно претворяет народную песенность, творчески обобщая ее интонационные особенности. Главное средство музыкальной характеристики новгородцев — «обобщение через песню» (А. И. Кандинский). Здесь композитор опирается на народный мелос разных жанров, но более всего — на жанр былины. Выразительность старинного эпоса мастерски воспроизводится в былине и сказке Нежаты, в одиннадцатидольном хоре «Будет красен день», в хорах корабельщиков и др.

**Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Садко».
1-я картина. Хор новгородских торговых гостей**

Allegro non troppo
93 *f* Тенора

Бу-дет кра-сен день в по-ло-ви-ну дня, бу-дет пир у нас во по-лу-пи-ре

f Басы

Но ярче всего эпичность воплощена в речитативах самого Садко, которые были созданы под впечатлением былин

известного сказителя Т. Г. Рябина, выступления которого Римский-Корсаков слушал в Петербурге.

Образ главного героя Садко воплощает основную идею оперы — бессмертие и величие народного творчества. Тема искусства проходит красной нитью через все сочинение и обуславливает развитие сюжета. Композитор наделил Садко благородством, мужеством, верностью долгу, то есть теми качествами, которые присущи положительным героям русских сказок. Но в отличие от них, гуслир — человек высокой мечты и вдохновенный художник, жаждущий прославить Великий Новгород по всему свету. Песня помогает ему покорить подводный мир и сердце Морской царевны, выйти победителем в борьбе с людским злом и несправедливостью.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Садко». Ария Садко

94 *Andante*

p dolce

Про - бе - га - ли б мо - и бу - сы - ко - раб - ли,

p

Музыка, рисующая фантастический подводный мир, относится к числу самых прекрасных страниц творчества Римского-Корсакова. В ней есть загадочность, манящая красота и одновременно тонкий лиризм. Воплощая таинственное Подводное царство, композитор использовал целый комплекс сложных ладогармонических средств — гамму тон-полутон («морская гамма»), уменьшенный лад, малотерцовые ряды трезвучий, увеличенные гармонии, передающие зыбкость, изменчивость и первозданную свежесть морской стихии.

В характеристиках волшебных персонажей, в отличие от реальных героев, царит инструментальное начало. Мелодии

Подводного царства причудливы и принципиально «не песенны». Впрочем, фантастические образы даны в опере в самом общем плане. Исключение составляет царица Волхова, продолжившая линию полуреальных действующих лиц в корсаковских сочинениях. Полюбив Садко за его талант, Волхова обретает человеческие черты, но в отличие от Снегурочки, она не стремится в людской мир. Двойственная природа Морской царицы воплощена в музыке с помощью интонаций двух типов — изысканно-инструментальных (ее волшебная сущность) и песенных (чувство любви). Кульминацией образа Волховы является ее Колыбельная, где сплелось реальное и фантастическое начало.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Садко».
7-я картина. Колыбельная песня Волховы

95 *Andante*

Сон по бе-ре-гу хо-дил, дре-ма по лу-гу

pp

Композитор сознательно шел по пути симфонизации жанра оперы — партитура «Садко» насыщена звуковыми картинками. Наиболее ярко симфонизация проявилась в изображении Подводного царства в шестой картине, где развернута своеобразная «симфонико-оперная многочастная поэма» (А. И. Кандинский), подчиненная программному сюжету. В зарисовках морской стихии звуковыми средствами композитор не знал себе равных. О симфоничности мышления автора свидетельствуют также приемы лейтмотивной техники. Через всю оперу проходят темы Волховы, Морского царя, Подводного царства, моря, рыбок-золото перо, а также тема могущества Новгорода.

Опера «Царская невеста» была написана «на едином дыхании» в течение девяти месяцев. В ее основу положена

драма Л. А. Мея, события которой происходят во времена опричнины при правлении Ивана Грозного. В драме два любовных треугольника: Марфа — Любаша — Грязной и Марфа — Лыков — Грозный, судьбы которых predeterminedены течением роковых обстоятельств (царь выбирает себе в невесты Марфу). Трагедия личности при столкновении с государственными интересами и раньше привлекала Римского-Корсакова («Псковитянка»). Но в «Царской невесте» историческая подоплека сюжета его интересовала гораздо меньше. Композитор уделил главное внимание развитию человеческих страстей, «биографии чувств». Образ Ивана Грозного в опере статичен: «немой» герой, олицетворяющий античеловеческую фатальную силу, породившую безбожные нравы и сгубившую главных героев.

«Царская невеста» — образец лирико-психологической музыкальной драмы. Она завершает развитие этого жанра в русской музыке XIX в. В опере в полную силу раскрылся мелодический дар композитора. Не цитируя народных песен (за исключением подблюдной песни «Слава» в хоре опричников из I действия), он создает россыпь изумительных по красоте мелодий, восходящих к разным жанрам фольклора. Кроме этого, в «Царской невесте» получили развитие общеевропейские интонации романтической лирики, обретшие в опере редкую мелодическую выразительность.

В драматургии «Царской невесты» есть несколько контрастных линий, конфликтных по сути. Любаша и Грязной — необузданно-страстные персонажи, опасные в своих эгоистических любовных порывах, — противостоят влюбленным Марфе и Лыкову, пассивно воспринимающим удары судьбы. Острое развитие драмы завершается трагической развязкой — гибелью Лыкова, помешательством Марфы, смертью Любаша, предстоящей казнью Грозного, ставшего убийцей.

Для характеристик действующих лиц композитор избирает различные средства музыкальной выразительности. В партии Любаша преобладает активное драматическое начало, наложившее отпечаток на песенные и речевые интонации героини. В образе Грозного также подчеркивается

скрытый драматизм (например, его лейттема основана на напряженной гармонии уменьшенного септаккорда).

Иное воплощение получает Марфа: в ее музыкальной характеристике происходит сдвиг от светлой лирической образности к драматическим интонациям, от счастья и безмятежности — к страданию и трагедии. Первоначальный портрет Марфы рисует ее ария из II акта.

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Царская невеста».
II действие. Ария Марфы

96 *Adagio dolce*

Как те - перь гля - жу на зе - ле - ный сад,

pp

Римский-Корсаков использовал в «Царской невесте» классические оперные формы, сочетая их со сквозными драматическими сценами. В соответствии с этим в опере большое место занимают сольные номера, передающие разнообразные эмоциональные состояния героев (например, ария Грязного и песня Любаши из I акта, арии Любаши и Марфы из II акта, арии Лыкова и Грязного из III акта, арии Собакина и Марфы из IV акта).

В ансамблевых номерах можно выделить ансамбли «согласия» (например, квартет из II действия) и сцены-диалоги, где получают развитие конфликтные зерна драмы (например, дуэт Любаши и Грязного из I действия, дуэт Любаши и Бомелия из II действия).

Роль оркестра в «Царской невесте» также достаточно традиционна. Оркестровая партия умело и тонко поддерживает высокоразвитую вокальную сферу. Самостоятельные симфонические эпизоды (например, увертюра) вводят в драматическую атмосферу оперного спектакля, углубляют его основное содержание.

В позднем оперном творчестве Римского-Корсакова выделяются три оперы-сказки — «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок». Родственные по фантастическому сюжету, эти произведения во многом не сходны.

«Сказка о царе Салтане» — последняя опера, написанная Римским-Корсаковым в XIX в. (либретто В. И. Бельского по А. С. Пушкину). По словам композитора, «Салтан» — «просто сказка», где доминируют светлые и добрые чувства без всякой символики и многозначности. Сочиненная к столетию Пушкина, опера воплотила гармоничный мир пушкинской поэзии — ее сердечность, лиричность, тонкую иронию. Музыка «Салтана» наполнена весельем и непринужденностью. Счастливый конец оперы обозначен заранее, зло и коварство в ней несколько «игрушечное», совсем не опасное. Лишь образ царицы Милитрисы включает элементы серьезного лиризма.

Быт сказочных городов Леденца и Тьмутаракани воплощен в опере средствами музыкальной пародии. Так, ироничное отношение композитора к идиллии Леденца выражено с помощью произвольного смешения пестрых стилей русской музыки. Здесь сошлись интонации петровских фанфар и пышного придворного хора XVIII в., народных песен и знаменного распева. Обращаясь к народному творчеству, Римский-Корсаков использует и старинные жанры, и современный городской фольклор, в частности детский («Во саду ли, в огороде», «Баюшки», «Ладушки» и др.).

Среди образов музыкальной сказки лишь один воплощает подлинную фантастику — это Царевна-Лебедь. Она тесно связана с морем, которое в опере олицетворяет чудесную силу, помогающую людям. По мере развития действия птичьих инструментальных попевок Царевны-Лебедь сменяются прекрасными вокальными темами.

Большое значение в «Салтане» имеет оркестр. В музыке оперы получили развитие разнообразные лейтмотивы. Важную роль в композиции сказки играют разного рода музыкальные картины — симфонические фрагменты программного характера. Иногда они непосредственно вписываются в сценическое действие (например, явление города

Леденца во II акте, знаменитый «Полет шмеля» в финале первой картины III акта). Иногда — выполняют функцию симфонических антрактов. Среди них удивительная по зримо-му воплощению образов симфоническая картина «Три чуда» — музыкальный антракт ко второй картине IV акта.

В «Сказке о царе Салтане» Римский-Корсаков находит приемы *условного* музыкального театра, получившего развитие уже в XX в. Музыка «Салтана» «очищена» от реальностей быта, исторической конкретики. Ей присуща затейливая узорчатость и орнаментальность, звуковая колористичность и «пряничная» красота. Образы героев отмечены чертами масочности, они лишены психологических характеристик. Все это свидетельствует о том, что Римскому-Корсакову удалось, как никому до него, воссоздать искусственный, но мудрый мир русской сказки, в которой «ложь» есть «намеки, добрым молодцам урок».

Опера «Кощей бессмертный» («осенняя сказочка») противоположна «Салтану» в главном: в ней большое место занимают образы зла. Идея создания оперы возникла неожиданно. Либретто принес композитору известный критик Е. М. Петровский.

«Кощей», более чем другие творения Римского-Корсакова отражает атмосферу времени. Созданная на пороге русских революций XX в., опера, по выражению композитора, имеет «настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда и с зловещими блесками»¹. В этом сочинении многие усматривали вполне конкретную символику: Кощей — самодержавие, плененная Царевна — Русь, Буря-Богатырь — революция и др. Однако очевидно, что содержание оперы не сводимо к политической аллегории, ее смысл значительно серьезнее и глубже. В этом произведении композитор выразил вневременную идею победы любви и милосердия над злом и коварством. Однако традиционные для русской сказки оптимистические мотивы в опере приобрели новые акценты. Добрые силы в ней страдательны, подчинены злым чарам. Злом охвачен весь

¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* М., 1980. С. 290.

окружающий мир: образы природы враждебны положительным героям (например, картина метели в царстве Кащея, зловещая музыка которой основана на интонациях уменьшенного септаккорда). И лишь в самом конце оперы наступает утешительная развязка: Кащею приходит смерть от первой слезы, которую проронила его дочь Кащеевна, тронутая состраданием Царевны — возлюбленной Ивана Королевича.

Партитура «Кащея» представляет собой оперно-симфоническое целое, где композитор воплотил строго выверенную систему лейтмотивного развития музыкальной ткани. Она основана на конфликтном столкновении двух полярных сфер добра и зла. «Добро» изначально обрисовано двумя мелодиями Царевны и Ивана Королевича.

«Зло» наделено короткими инструментальными диссоциирующими лейтпопевками и лейтгармониями.

В процессе нагнетания «зла» его интонации проникают в тематизм «добра»; в финале же, наоборот, происходит утверждение мелодического начала, символизирующего гибель «злой» сферы.

Опера отличается яркой новизной гармонического языка. Развивая «кащеево начало», композитор широко применял увеличенные, уменьшенные и цепные лады, а также линейное голосоведение. Характерно, что жутковатые «кащеевские настроения» были явно не по нраву самому автору. Римский-Корсаков мало пишет об этом своеобразном сочинении в своей обычно подробной «Летописи», фактически ограничиваясь лишь краткой справкой о гармонических находках в «осенней сказочке».

Последняя из музыкальных сказок — опера «Золотой петушок» — создана на основе одноименного сочинения А. С. Пушкина. Римский-Корсаков и его либреттист В. И. Бельский, сохранив пушкинский текст, внесли в него много нового. Прежде всего, было усилено сатирическое звучание сюжета («Додона надеюсь осрамить окончательно», — писал композитор) и значительно развит образ Шемаханской царицы, лишь намеченный у Пушкина.

Это произведение многие ученые считают оперой-загадкой, «музыкальным парадоксом». Сам композитор

о ее замысле умалчивает. Позднейшие попытки сравнения образа царя Додона с русскими монархами и политическая трактовка оперы сегодня явно недостаточны и не могут считаться единственно верными.

Ответом на многие вопросы служит не столько сюжет, сколько сама музыка «небылицы в лицах». Как справедливо заметила музыковед М. П. Рахманова, «Золотой петушок» является вариацией на излюбленные образы «кучкизма». Исследователь пишет: «Вообще в “Золотом петушке” словно нарочно собрались основные мотивы русских опер: преступный царь и страдающий народ, выступление в поход и возвращение (шествие и встреча), “боярская дума”, теремные сцены, “подневольное славление”, “пленительный Восток”, мечта о солнце, свободе, любви. Понятно, что в условиях данного сюжета большинство этих мотивов могло решаться юмористической или иронической вариацией на стиль. <...> В “Золотом петушке” “Чижик”, исполняемый царем в разгар любовного признания, и марш Додона имеют не юмористический, а откровенно издевательский смысл <...> Римский-Корсаков в последней своей опере обратил оружие пародии как бы против самого себя, против горячо любимой им музыки, произведений, которые он же сам заканчивал, редактировал, издавал»¹.

Приемы «вариации на стиль» имеют, скорее всего, глубоко личную философскую подоплеку. В них отразились размышления умудренного жизнью мастера об идеалах юности и творческих итогах минувшего века. При этом в ладогармоническом и оркестровом языке «Золотого петушка» композитор сделал немало открытий, как бы предваряя будущее музыки. Так, в утонченной экзальтированности ряда эпизодов оперы, связанных с образом Шемаханской царицы, можно увидеть сходство с симфоническими опусами А. Н. Скрябина, а в трактовке фольклора — предвосхищение балетных сочинений И. Ф. Стравинского. С новыми художественными течениями XX в. оперу роднит театральная условность, многозначность и символичность образов.

¹ Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. В 10 т. М., 1994. Т. 9. С. 125–126.

«Золотой петушок» имеет стройную трехчастную форму. Первое действие происходит в царстве Додона, второе — у Шемаханской царицы, третье — вновь в царстве Додона. В центре разворачивающихся событий находится загадочная Шемаханская царица, в образе которой первые слушатели оперы усмотрели «прячущий когти демонизм». Ее партия отмечена изысканным ориентализмом, достаточно условным и обобщенным, сотканным из элементов арабской и кавказской музыки. Наиболее полно сущность героини раскрывается в развернутой сцене обобщения, где смешались страсть и любовное томление, злой сарказм и искренняя трагедия одинокой женщины.

Близкий ей образ Звездочета также рожден на пересечении волшебного и реального. Однако Звездочет еще более фантастичен и метафоричен. Он кажется пришельцем из другого мира, ему «внятна гармония сфер» (А. И. Кандинский). Фантастическая природа героя передана в музыке необычными по колориту, сложными гармоническими последовательностями, одухотворенной и изящной звукописью.

В обрисовке бытовых персонажей композитор пользуется безотказным «лубочным» приемом «заземления» фольклора. В музыке имитируются то примитивные обороты уличных песенок, то простецкие военные марши. С откровенной насмешкой воплощен и главный герой — царь Додон (например, его первая тема позаимствована из скоморошины-бесмыслицы «Шарлатарла из партарлы»).

Додонов «народ» в опере лишен «голоса», его роль пассивна, раблепный облик — подчеркнуто ничтожен. Вопрос о положительном герое оперы остается открытым.

Вершиной творчества композитора по праву считается его предпоследняя опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Действие оперы происходит в эпоху ордынского ига, когда города Древней Руси подвергались разорительным нападениям монголо-татарских полчищ. Композитор долго вынашивал идею оперы. Столь же долго и тщательно он работал со своим либреттистом В. И. Бельским, выстраивая концепцию «Сказания ...». В основу оперы был положен ряд древнерусских источников: «Китежский

летописец», повесть XVII в. «О Петре и Февронии Муромских», «Слово» Серапиона епископа Владимирского, повесть о Юлиане Лазаревской, «Повесть о Горе-Злосчастии» и др. С их помощью старинное предание о граде Китеже, ставшем невидимым для врага, обросло деталями, необходимыми для создания либретто.

«Китеж» — во многом этапное произведение композитора. В нем он впервые воплотил не архаичное языческое, а живое христианское народное мировосприятие. Римский-Корсаков сравнивал оперу с древнерусским духовным стихом. Как известно, духовный стих является внецерковным бытованием христианских текстов, причем не только канонических, но и апокрифических. В духовных стихах отражены глубины народного православного сознания, постичь и воплотить которые композитор стремился всей мощью своего гения. В опере воспеваются христианские идеалы преодоления земного зла на тернистом пути к небесному «невидимому граду».

Духовная концепция «Китежа» воплотилась в сложном синтетическом жанре, не имеющем аналогий в творчестве мастера¹. В нем можно обнаружить признаки повествовательности и созерцательности эпической оперы, элементы народной музыкальной драмы с развитыми массовыми сценами. Однако самому композитору нравился термин «литургическая опера», предложенный Е. М. Петровским. Это определение объясняет принципиальную близость содержания «Китежа» к символике церковных служб, хотя, как считал Римский-Корсаков, реализм в спектакле тоже нужен, чтобы придать «жизнь и разнообразие литургической форме»².

Музыка «Китежа» имеет ярко выраженную песенную основу. В ней композитор использует интонации различных фольклорных жанров из «запасника» общерусского народного стиля, создавая собственные мелодии широко распевного характера. Как пишет А. И. Кандинский, «“доподлинные” народные обороты и попевки свободно переплавляются

¹ После премьеры оперы во всех рецензиях ее сравнивали с оперой-мистерией «Парсифаль» Р. Вагнера.

² Цит. по: История русской музыки. В 10 т. Т. 9. С. 136.

композитором, используются в разных сочетаниях и комбинациях, вводятся в совсем непохожие друг на друга мелодии — словом, они служат лишь первичным материалом для мастера, часто дают только первоначальный толчок для самостоятельного и вдохновенного творчества»¹.

Сюжет «Китежа» предопределил использование в музыке интонаций знаменных распевов, также творчески переработанных композитором. Единственная цитата из церковной музыки — песнопение «Се Жених грядет», введенное Римским-Корсаковым в мистическую сцену явления убиенного Княжича.

Драматургия оперы построена на контрастном сопоставлении двух противодействующих сил — русского народа и татарских захватчиков. Впервые в операх Римского-Корсакова на сцене появляется настоящий, а не вымышленный враг. Однако историческая реальность в «Китеже» особая: она дана сквозь призму народных представлений о татарском нашествии, запечатленных в памятниках древнерусской письменности. Татары в опере являются обобщенным воплощением Божьего гнева, духовным испытанием, ниспосланным людям за их грехи. Изображая иноязычную вражью силу, композитор не стремился к этнографической точности. Он показал татарский стан в обобщенном виде, безо всякой яркой индивидуализации. Образ ордынцев он увидел глазами русских людей, выпивших до дна кровавую чашу своей тяжелой доли. Главной музыкальной характеристикой врагов (исключительно верное решение!) служит развитие русской народной песни «Про татарский полон».

Русский мир в опере обрисован гораздо многостороннее. Композитор нашел лейтмотивы-символы, воплощающие приметы старинной русской жизни (темы леса, колоколов, самого града Китежа). На этом фоне разворачиваются массовые народные сцены, насыщенные обрядовыми и бытовыми подробностями. Самой драматичной из них является сцена вторжения, передающая отчаяние и страх людей перед неожиданной бедой (хор «Ой, беда идет, люди»).

¹ *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. II. Кн. 2. С. 195.

Главная героиня оперы дева Феврония характеризуется цепью незамкнутых ариозо, построенных на вариантном развитии редкого по красоте тематизма. Феврония мало похожа на своих предшественниц — Снегурочку, Волхову или даже Марфу. В ее легендарном образе утверждается неиссякаемая сила православной веры, торжество духовного начала над превратностями земной жизни. Дружелюбная открытость, милосердие, смирение, внутреннее спокойствие, переданные в музыке, издревле считались на Руси проявлением Божьей благодати. С этих позиций образ героини сопоставим с женскими ликами древнерусской иконописи.

По мысли Б. В. Асафьева, внутренний мир Февронии раскрывается на основе трехчастной формы. В I действии, центром которого является «великое славословие» Февронии («День и ночь у нас служба Воскресения»), как в зерне, заключено все дальнейшее развитие ее образа. Догмат духовного восприятия действительности излагается в ариозо «Милый, как без радости прожить».

**Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». I действие.
Ариозо Февронии**

97 *Adagio*

Ми - лый, как без ра - до - сти про - жить,
без ве - сель - я крас - но - го про - быть?

Тема ариозо будет развита в ее пророческом видении: «а и сбудется небывалое: красотой все изукрасится». Эта музыка, в свою очередь, предсказывает чудесную сцену «преображения» в IV действии оперы. Таким образом, финал оперы можно считать репризой I акта. В середине этой трехчастной формы — сцена нашествия и молитва Февронии о спасении града¹.

¹ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 130–132.

Другой ярко индивидуальный образ — Гришка Кутерьма. Его нравственное падение стремительно и неотвратимо. Подобно знаменитому «молодцу» из древнерусской «Повести о Горе-Злосчасти», он проходит путь от гульбы и пьянства к страшной измене, продав свою душу дьяволу. В финале оперы отступнику воздается по делам — Гришка сходит с ума.

Эволюция образа Гришки прослеживается в развитии его главного лейтмотива, первоначально выражающего угловатую беспечность и напускную веселость. Но по мере нравственного перерождения «антигероя» в его плясовую лейттему вторгаются сложные неустойчивые гармонии, вытесняющие разудалые диатонические интонации.

Многолетняя работа композитора над симфонизацией оперного жанра получила в «Китеже» органичное развитие. Выдающимся примером оперного симфонизма является оркестровая картина «Сеча при Керженце» — программное сочинение, воплощающее один из важнейших эпизодов сюжета — поражение китежан в битве с татарами. Используя конкретно-образный тематизм, уже прозвучавший в опере, композитор добивается огромного выразительного и образительного эффекта. Программный замысел в данном случае влечет за собой необычную, индивидуальную форму. Вступительный, тонально-неустойчивый раздел, рисующий картину приближения татарских орд, построен на лейтмотиве врагов и теме скачки. В основном разделе экспонируются почти одновременно распевная тема русской дружины и «по пятам преследующая ее» главная тема татар — «Песня про татарский полон».

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание...».
Симфоническая картина «Сеча при Керженце».
Тема татар (народная песня "Про татарский полон")

98 [Allegro molto]

mf

Постепенно татарская тема вытесняет угасающую русскую мелодию, звучит победно, жестко и грозно. Резкий удар уменьшенного септаккорда знаменует окончание этой трагической битвы. Последний раздел «Сечи» включает краткую репризу одной лишь «Песни про татарский полон», приглушенно звучащей на фоне ритма удаляющейся скачки.

По сравнению с оперным творчеством, симфонические сочинения занимают в наследии Римского-Корсакова более скромное место. Их большая часть относится к области программной музыки. Ряд произведений создан на основе русских народных песен.

Симфоническая музыка композитора отличается жанровым разнообразием. В 60-е гг. Римский-Корсаков придерживался «кучкистских» традиций. Он шел по пути, проторенному Глинкой и Балакиревым, испытал влияние романтического европейского симфонизма Берлиоза и Листа. Начиная с ранних сочинений, в музыке Римского-Корсакова сложились черты картинной повествовательности и сюжетности. В числе произведений этих лет Увертюра на русские темы (1866), Фантазия на сербские темы (1867), первое «восточное» сочинение «Антар» (1868) — четырехчастный симфонический цикл, созданный на основе сказки О. И. Сенковского. Ярким образцом раннего периода творчества является одночастная музыкальная картина «Садко» (1868). Здесь проявился звукописный дар композитора, его умение передавать в звуках краски зримого или воображаемого мира. С «Садко» в русской музыке началась традиция инструментальной сказки.

В 80-х гг. программный симфонизм Римского-Корсакова претерпевает изменения. Композитор отказывается от последовательного воплощения литературной фабулы. Заменой сюжетности становится программность, воплощающая «внемузыкальное» содержание в поэтически обобщенном виде. Однако от глинкинских традиций мастер не отходит. Примером блестящего их продолжения является «Испанское каприччио» (1887), рисующее яркие, по-южному солнечные картины испанского быта. В «Каприччио» пять частей — Альборада, Вариации, Альборада, Сцена и цыганская

песня, Фанданго. В их основу положены подлинные испанские мелодии, оркестрованные с большим вкусом и фантазией. Сочинение проникнуто вариационностью, сочетающейся с четко выраженными чертами рондо (принцип всего цикла). Богатство оркестровых красок, виртуозные партии инструментов и эффектная образность сделали это сочинение одним из наиболее популярных в русской программной музыке.

Оркестровые произведения конца 80-х гг. можно считать «итогом кучкистского симфонизма» (М. П. Рахманова). Не случайно «Воскресная увертюра на темы из Обихода» (первое авторское название увертюры «Светлый праздник») посвящена памяти ушедших друзей — М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Она была написана в 1888 г. и по замыслу существенно отличается как от музыки кучкистской традиции, так и от всех предшествующих симфонических сочинений композитора.

В основу концепции увертюры Римский-Корсаков взял священный обряд русской православной церкви в честь великого праздника Пасхи. В качестве тематического материала в увертюре использованы подлинные церковные песнопения: стихира Пасхи «Да воскреснет Бог» (знаменного распева), задостойник Пасхи «Ангел вопияше» (греческого распева) и тропарь «Христос воскрес из мертвых» (знаменный). Другую тематическую сферу сочинения составляет радостная колокольность, воссоздающая звоны пасхальной заутрени. Все темы в увертюре разрабатываются в соответствии с симфоническими принципами.

Увертюра написана в форме сонатного *allegro* с чертами рондообразности, подчиненной программному замыслу, изложенному композитором: «Довольно длинное, медленное вступление “Воскресной увертюры” на тему “Да воскреснет Бог”, чередующуюся с церковной темой “Ангел вопияше”, представлялось мне в начале своем как бы пророчеством древнего Исаяи о воскресении Христа <...> Начало *Allegro* — “да бегут от лица Его ненавидящие” — вело к праздничному настроению православной церковной службы в Христову заутреню; трубный торжественный архангельский глас сменялся звуковоспроизведением

радостного, почти что плясового колокольного звона <...> Обиходная тема “Христос воскрес”, представляя как бы побочную партию увертюры, являлась среди трубного гласа и колокольного звона, образуя также и торжественную коду. Таким образом, в увертюре соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее “языческим веселием”¹. В сочинении композитор остался верен себе в главном: он воссоздал праздник Пасхи как самобытный образ народной веры и любви.

Вершиной оркестровой музыки Римского-Корсакова является симфоническая картина «Шехеразада» (1888). В ней любимая «кучкистами» восточная тема достигает кульминации своего развития². Сюита написана по мотивам арабских сказок «1001 ночь». Первоначально композитор дал заглавия каждой из четырех частей «Шехеразады»: «Море. Синдбадов корабль», «Рассказ Календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Позднее он снял заголовки, сохранив общую программу³.

Воссоздавая «русский Восток», Римский-Корсаков совершенно отказался от заимствования подлинных фольклорных тем. Он свободно воспроизвел терпкий восточный колорит, исходя из собственного музыкального опыта, точно интонируя «эталонные» восточные ритмы и попевки, прихотливую мелодику.

«Шехеразада» относится к эпическим произведениям. В ней господствует повествовательная картинность, отдельные эпизоды объединены многократно проведенной лейттемой Шехеразады.

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 217, 218.

² Не случайно «Шехеразада» посвящена идеологу «кучкизма» В. В. Стасову.

³ «Султан Шахриар, убежденный в неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их в продолжение 1001 ночи так, что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, влетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Вступление первой части содержит экспозицию образов грозного Шахриара и нежной красавицы Шехеразады.

**Н. А. Римский-Корсаков. Симфоническая картина
«Шехеразада». I часть. Вступление. Тема Шахриара**

99 (a) *Largo e maestoso*

f pesante *tr* *mf*

Тема Шехеразады

99 (б) *Lento*

За вступлением следует *allegro*, написанное в сонатной форме без разработки. Живописная музыка рисует то образ морской стихии, то корабль Синдбада-морехода.

Вторая часть, «сказка в сказке», имеет сложную трехчастную форму. Третья часть насыщена теплой любовной лирикой (сонатная форма без разработки). В четвертой, финальной части развернута грандиозная жанровая картина народного праздника. Здесь обобщается материал предшествующих разделов сюиты.

Камерно-вокальное творчество Римского-Корсакова отражает преимущественно лирическую сторону его дарования. В нем господствуют благородные образы, воплощающие полноту человеческих чувств, картины природы, типичные для композитора идеи высокого предназначения художника. Его сочинения продолжили линию «высокого слога» русской поэзии XIX в., классических романсов М. И. Глинки. Жанр «русской песни» и бытовая сфера не нашли отклика в творчестве композитора.

Общие черты романсового стиля Римского-Корсакова наместились в раннем творчестве 60–70-х гг. В этот период ведущей для композитора явилась ориентальная тема. В числе его лучших сочинений — романс «На холмах Грузии» (слова А. С. Пушкина) и «Восточный романс» (слова А. В. Кольцова). В первом царит картинно-изобразительное и одновременно лирическое начало. Во втором — гораздо более изысканном — нашел отражение вдохновенный образ «певца любви» соловья.

В 90-е гг. были созданы самые яркие романсы, в которых сказались новые стилистические черты: углубление лирико-психологической проблематики, стремление к большей мелодической «довоплощенности», стройность композиции. В качестве основных «соавторов» своих сочинений Римский-Корсаков избирает трех поэтов — А. С. Пушкина, А. К. Толстого и А. Н. Майкова. Шедеврами камерно-вокальной лирики композитора являются две элегии — «Редет облаков летучая гряда» (слова А. С. Пушкина) и «О, если б ты могла» (слова А. К. Толстого).

Романс «Редет облаков летучая гряда» наполнен лирической экспрессией чувств. В нем оживает высокая одухотворенность пушкинской поэзии, ее чистый и ясный образ. Музыка отличает богатство колорита, пластика мелодики, рождающей ощущение точного музыкального «эквивалента» поэтических строк.

Романс «О, если б ты могла» воплощает лирико-психологическую образность. В его тематизме сплелись речевые и мелодические интонации, передающие состояние напряженного внутреннего диалога героя с воображаемой собеседницей. Трехчастная форма элегии отличается непрерывностью развития: роль репризы выполняет возвращающаяся в конце сочинения главная тональность.

Широко представлена в вокальной лирике Римского-Корсакова тема природы. Ее образы даны не сами по себе, а как отражение соответствующих психологических состояний и человеческих чувств. Поэтому композитор почти не пользуется приемами звукописи, избегает изобразительности. Примером могут служить романсы «Весной», «Звонче

жаворонка пень», «Дробится и плещет» (цикл «У моря»), «Не ветер, вея с высоты».

Тема искусства и творца, озвученная в ряде опер композитора, нашла отражение и в романсах, в том числе в цикле «Поэту». В нем раскрыта идея природного дара художника («Октава», «Искусство», «Сомнение»), его «неотмирность», неподвластность мирским заботам («Поэт», «Эхо»).

Хоровое творчество Римского-Корсакова относится в большей своей части к 70–80-м гг. Главенствующую роль в нем играют хоровые обработки русских народных песен: сборники «100 русских народных песен» (1875–1877), «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым» (1875–1882).

Следуя традициям М. И. Глинки, Римский-Корсаков видел в народных источниках воплощение «души народа», а отнюдь не материал для собственных упражнений. Он стремился выявить внутренние закономерности фольклорных мелодий, сделать их достоянием профессиональной русской музыки. Принцип «не навреди», судя по всему, был ведущим при решении художественных задач, связанных с интерпретацией песен разных жанров и народной подголосочной полифонии.

К духовной хоровой музыке композитор обратился в связи с многолетней работой помощником управляющего Придворной певческой капеллой (1883–1894). Церковное пение Римский-Корсаков считал одной из великих древних ветвей народного творчества, что сказалось в эстетике и стилистике его обработок храмовых песнопений.

Приступая к созданию духовной музыки, композитор тщательно изучил ее самые архаичные православные истоки — одnogолосные знаменные распевы. Древнерусская монодия стала для него идеальной первоосновой «коренного» церковного пения, искаженного, по мысли композитора, последующим развитием храмового хорового искусства с его «итальянизмами». Восстанавливая утраченное, он в своих обработках применял приемы старинной клиросной практики. Скрупулезное возрождение структурных и ладовых принципов православного музыкального стиля подпитывалось из сокровищницы общерусских народно-

песенных интонаций, приемлемых в церковной службе. В этом заключается принципиальное новаторство мастера.

Духовно-музыкальное наследие Римского-Корсакова достаточно велико — сорок номеров сочинений и переложений. Среди них восемь номеров из Литургии св. Иоанна Златоуста, двухорный концерт «Тебе Бога хвалим», догматик «Всемирную славу» (знаменный), переложения песнопений Великого поста и Страстной седмицы. Эта музыка при жизни композитора не звучала. М. А. Балакирев, бывший тогда управляющим Придворной певческой капеллой, считал, что Римский-Корсаков подходит к сочинению церковных хоров лишь с музыкальных позиций. Сам композитор комментировал это так: «Мне все сдается, что у него такая мысль: нет и не может быть Божией благодати в моих сочинениях»¹. Достижения Римского-Корсакова в этой области подхватили композиторы Нового направления в церковной музыке — А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, Н. Н. Черепнин, П. Г. Чесноков и др.

Творчество Римского-Корсакова сегодня поразительно современно — в его музыке нашли отражение проблемы, остро стоящие в культуре России в XXI в. Его искусство несет ощущение слиянности и единства человека и природной стихии, перекликающееся с экологической картиной мира нашего времени. Самое же главное, мастер верил в мессианскую духовную силу и художественную гениальность русского народа и сознательно нес людям эту веру, призывно звучащую в его музыке спустя столетие.

¹ Цит. по: История русской музыки. В 10 т. Т. 8. С. 88.

ГЛАВА 16

ГЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА (П. И. ЧАЙКОВСКИЙ)

Мир музыки Петра Ильича Чайковского (1840–1893) недаром рождает параллели с поэзией Пушкина, романами Толстого и Достоевского, полотнами Левитана, сочинениями Мусоргского и Рахманинова. Его творчество вобрало и сфокусировало всеобъемлющую информацию о человеке, психологии его чувств, динамике страстей; оно запечатлело диалектику естественных порывов к счастью и невозможность изменить трагическую сущность земного Бытия.

Гений Чайковского сформировался в пореформенную эпоху. Он был свидетелем высокого подъема и упадка народнического течения в русской культуре, современником композиторов «Могучей кучки». И если главой петербургских музыкантов был Римский-Корсаков, то Чайковского по праву можно считать основателем московской школы русских композиторов.

Стиль музыки Чайковского сложился в контексте нетрадиционных представлений композитора о природе национальной самобытности. В трактовке «национального» и «народного» он шел иным путем, нежели приверженцы «кучкизма». Русский фольклор не был для него универсальным источником, первоосновой музыкального языка. С помощью обобщенных, опосредованных народно-песенных интонаций Чайковский воплотил собирательный образ «русскости», России, российскую действительность в ее современной многогранности. Поэтому композитор не ставил своей задачей использовать в музыке конкретные жанры подлинного крестьянского фольклора, а обращался

к «интонационному словарю» окружающего его городско-музыкального быта. Привычные городские интонации в сочетании с эмоциональной открытостью, искренностью и мелодичностью сделали музыку Чайковского понятной и доступной самому широкому слушателю и в России, и за границей. Именно поэтому произведения Чайковского быстро завоевали симпатии европейцев, способствовали международному признанию русской музыки во всем мире.

Правда, в интонационной многоохватности сочинений мастера некоторые исследователи усматривали «космополитическое» начало, предательство идеалов национальной музыки. Однако непредвзятому слушателю всегда была очевидна тесная, изначальная связь его музыки с истоками и природой отечественного искусства, которые, конечно же, не ограничены фольклорными ориентирами.

Феномен творчества Чайковского как явления глубоко русского заключается в том, что композитор, воплощая личное, сумел выразить общезначимое, рассказывая языком музыки о своих душевных переживаниях — подняться на уровень обобщения философских и нравственных идей, которые являются ключевыми в культуре России. Среди них болью написанный в сердцах и умах современников вопрос, гениально сформулированный Ф. М. Достоевским: все ли человеку дозволено (?), а также извечные проблемы жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти. С отечественными культурными традициями музыку Чайковского роднит ненавязчивое «учительство», изнутри идущее сострадание к людям, сочувствие их немощам и горестям, иначе говоря, истинный гуманизм в общечеловеческом его понимании.

Не менее органично произведения Чайковского вписываются и в достижения европейского искусства, в стилистику *романтизма*. На его творчество оказали большое влияние сочинения немецких и французских романтиков (Шуберт, Шуман, Берлиоз, Бизе и др.). Чайковский полагал, что «европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую»¹.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. 9. С. 239.



П. И. Чайковский

Привносить «свое», не чужеродное «общему», композитор всегда считал важной задачей, никогда специально не заботясь о собственной оригинальности. Поэтому он говорил самобытным, но в то же время универсальным музыкальным языком, восприняв романтизм именно как общую художественную идею.

Как известно, романтическое искусство тяготело к отражению противоречивого, смятенного «микрокосма» человека-творца в его глубоком конфликте с окружающим миром.

Чайковский, по словам Б. В. Асафьева, жил только в сочинении музыки, ненавидя иную внешнюю жизнь¹. Подобно многим художникам-романтикам, он не расставался с ощущением неудовлетворенности реальной действительностью, не умея выстраивать свою личную судьбу «как все люди». Бытие «внутреннего» Чайковского, его творческое «я» — яркое, страстное, драматичное, — рождало музыкальные образы, отражающие динамику и «психологию чувств». Его музыкальное мышление изначально конфликтно. Оно является зеркалом сложной душевной жизни мастера, охваченного ненасытной романтической жадной идеала и мучительными размышлениями о смерти.

Романтическое мироощущение открыло безграничные возможности для проявления лирического дара композитора. Лучшие страницы его сочинений окрашены в эмоциональные тона, придающие музыке характер исповедального высказывания.

¹ Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 94–95.

Диапазон творческих интересов композитора необычайно широк. В его наследии десять опер, три балета, семь симфоний, более десятка оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровая и фортепианная музыка, камерно-вокальные произведения. В каждой области Чайковский был новатором, хотя к реформаторству никогда не стремился. Используя традиционные жанры, композитор находил возможности для их обновления. Он создал лирико-драматическую оперу, симфонию-трагедию, обогатил одночастную программную увертюру и симфоническую поэму, а также явился основоположником русского симфонизированного балета, концерта-симфонии.

Эволюция творчества Чайковского включает три периода. В первом из них («московском») произошло его стремительное вхождение в мир «большой музыки» (60–70-е гг.); кульминацией этого периода явилось рождение Четвертой симфонии и оперы «Евгений Онегин». Второй период длился с 1878 до 1885 г. Поздний период (1885–1893) завершился «Пиковой дамой» и Шестой симфонией.

Родился П. И. Чайковский 25 апреля 1840 г. в поселке Воткинске в семье дворянина, крупного горного инженера, директора Камско-Воткинских заводов. Ранние детские годы композитора прошли на Урале. В десять лет мальчика отправили в Петербург, где определили в Училище правоведения, дающее образование для работы в департаменте юстиции.

С детства занимаясь лишь любительским музицированием, Чайковский в Петербурге впервые услышал оперные и симфонические сочинения. После окончания Училища в 1859 г. молодой правовед пополнил ряды петербургского чиновничества и стал тянуть ляжку неинтересных и тягостных для него служебных обязанностей. Его любовь к музыке крепла с каждым днем, и Чайковский начинает заниматься в музыкальных классах при только что открытом Русском музыкальном обществе. В 1862 г. Чайковский совершает неожиданный для многих поступок — бросает работу в Министерстве юстиции и поступает в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию.

За три с небольшим года обучения в теоретических классах (его педагогами были А. Г. Рубинштейн и Н. И. Заремба)

Чайковский сделал большие успехи и окончил консерваторию с серебряной медалью, присужденной ему за сочинение кантаты «К радости» (на текст Шиллера).

Самостоятельная творческая работа началась для композитора в 1866 г. — он принял предложение Н. Г. Рубинштейна стать профессором открывшейся Московской консерватории. В Москве круг общения Чайковского существенно расширился. Его тепло приняли в литературной и театральной среде. Композитор познакомился с А. Н. Островским, творчество которого стимулировало интерес к русской патриархальности и народному искусству. В 60–70-е гг. он общался с Л. Н. Толстым, В. В. Стасовым, композиторами «Могучей кучки». Важной стороной его деятельности являлись систематические выступления в качестве музыкального критика (в газете «Русские ведомости»).

Московский период жизни композитора ознаменовался большим количеством сочинений в разных жанрах: это оперы «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», три первые симфонии, увертюры-фантазии для оркестра «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини», три квартета, Первый концерт для фортепиано с оркестром, Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, музыка к сказке А. Н. Островского «Снегурочка», фортепианный цикл «Времена года», романсы. Вершинами достижениями композитора в этот период являются опера «Евгений Онегин» и Четвертая симфония. Рождение этих шедевров совпало с тяжелейшим душевным кризисом, вызванным неудачной женитьбой.

С конца 70-х гг. для Чайковского наступает время критического анализа пройденного пути. Оставив, благодаря меценатской поддержке Н. Ф. фон Мекк, работу в консерватории, он целиком отдается творчеству, много путешествует. В числе созданных в это время сочинений «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение», оперы «Орлеанская дева» и «Мазепа», Торжественная увертюра «1812 год», Второй концерт для фортепиано с оркестром, «Итальянское каприччио» и др. Эта музыка обнаруживает высокий профессионализм зрелого мастера, но все же многим ее страницам присуща некоторая художественная

недосказанность, вялость, отсутствие четкого воплощения замысла. Вместе с тем сочинения второго периода подготовили самый блестящий взлет его творческой биографии — музыку «позднего» Чайковского.

В середине 80-х гг. жизнь композитора коренным образом меняется. Вечно искавший уединения, мастер «оживает» для активного участия в общественной музыкальной жизни. В 1885 г. он избирается председателем Московского отделения РМО. С 1888 г. начинаются его триумфальные зарубежные гастроли по странам Западной Европы и Соединенным Штатам Америки, принесшие международную известность¹.

Творчество позднего периода отмечено высшими художественными достижениями Чайковского. За последнее пятилетие своей жизни он создает оперы «Пиковая дама» и «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», Шестую («Патетическую») симфонию. В его музыке проявляются большая психологическая углубленность, философичность и высокая трагедийность, позволяющая воплотить вечное противостояние добра и зла, мечты и реальности, жизни и смерти.

Всегда ощущая отсутствие домашнего очага, композитор наконец-то обрел пристанище: в 1885 г. он поселился в окрестностях города Клина², расположенного в живописном месте по дороге из Москвы в Петербург. С 1891 г. он живет на окраине самого города, где ныне расположен всемирно известный Дом-музей его имени. Здесь были написаны последние сочинения, в том числе Шестая симфония, которая была исполнена в Петербурге под управлением автора за девять дней до его трагической смерти. Умер Чайковский от тяжелой формы холеры 25 октября 1893 г., проболев всего четыре дня.

Симфоническое творчество Чайковского отразило все богатство его музыкального гения — художника человеческого «я», способного передать тончайшие нюансы мятущейся, не знающей покоя души. По характеру своего Божьего дара

¹ В 1893 г. Кембриджский университет (Англия) присвоил Чайковскому звание почетного доктора музыки.

² Сначала в Майданове, затем во Фроловском.

композитор был прирожденным симфонистом. Его всегда привлекала возможность «чистого», неизреченного лирического самовыражения, возможного лишь в инструментальной сфере музыки. Вместе с тем во многих его сочинениях есть программность, скрытая или явная, созданная самим композитором или навеянная литературным сюжетом. В трактовке программности Чайковский шел своеобразным путем. С одной стороны, в его произведениях всегда присутствует достаточно обобщенная идея. Но при этом он часто конкретизирует те или иные образы, напрямую связывая их с деталями сюжета. Нередко симфонические сочинения Чайковского перекликаются со страницами его оперной музыки. Так, тематические связи «Пиковой дамы» и Шестой симфонии рожают эффект *персонификации* симфонических образов, выявляют их театральную первооснову. В своих шести «номерных» симфониях композитор так и не обнаружил программу. Однако в каждой из них есть герой, «живущий» в музыке по предначертаниям композитора-драматурга, которому удастся сочетать инструментальную обобщенность и театральную конкретность.

На стилистику оркестровых произведений Чайковского оказали влияние многие источники, как общехудожественные, так и музыкальные. Среди них выделяется бетховенское начало, мощно вторгшееся в музыку русского мастера и обретшее в его сочинениях новый, глубоко своеобразный романтический облик. Развивая принципы романтического симфонизма, композитор придерживался классицистски-строгих норм в формообразовании. Как пишет Б. В. Асафьев, Чайковский стал «великим мастером симфонии, симфонистом-мыслителем, вернувшем эмоционально-раскиданную или созерцательно-расплывчатую романтическую симфонию к вершинам бетховенского симфонизма и бетховенской драматургии, т. е. к строительству симфонии как арены борьбы и конфликтного развития идей»¹.

Симфоническая музыка Чайковского отличается многогранностью воплощения эмоциональных состояний и переживаний. В ней есть образы, навеянные пейзажами русской

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 35.

природы и народного быта, светлые лирические «мимолетности» и полные благородства философские раздумья. Однако самые трепетные страницы его оркестровой музыки и главные композиторские достижения связаны с отражением конфликтного мировосприятия в высоко трагедийном смысле. Создав симфонию-драму и симфонию-трагедию, Чайковский фактически завершил формирование «энциклопедии» русского классического симфонизма, начало которому было положено Глинкой.

Среди различных жанров симфонической музыки Чайковского ведущим является симфония. Три первые симфонии относятся к московскому периоду творчества.

Первая симфония (соль минор) названа композитором «Зимние грезы». Она написана в 1866 г., затем дважды редактировалась и окончательно была закончена в 1874 г. В ней начинающий автор создал достаточно цельную и новую для русской музыки концепцию лирической программной симфонии, которую в дальнейшем развил в своем творчестве.

Содержание симфонии навеяно традиционными для русской художественной культуры образами дороги и зимнего пейзажа¹. Музыка запечатлела любование русским раздольем, простые и задумчивые настроения, отдельные жанровые сценки. В симфонии четыре части, из них двум композитор дал программные заголовки.

Первая часть — «Грезы зимней дорогой». Она написана в форме сонатного *allegro*, трактовка которой станет характерной для зрелого Чайковского: трехчастная главная партия и ее разработка уже в пределах экспозиции, обособленность побочной партии, построение разработки крупными разделами, меняющими облик исходного тематизма, большая развитая кода.

Основой музыкального воплощения образа «грез» служат национально окрашенные песенные мелодии. Первая тема включает характерные для народно-песенных интонаций трихордовые попевки.

¹ Неоднократно в качестве «параллелей» Первой симфонии указывались полотна Саврасова, Левитана, поэтические образы русской зимы в творчестве Пушкина.

П. И. Чайковский. Первая симфония («Зимние грезы»).
I часть. Главная тема

100 Allegro tranquillo

pp sempre legato
V-ni

p

Fl.

Fag.

Появление побочной партии — распевной и лирической — углубляет общий национальный колорит музыки, развитый в последующих частях симфонии.

П. И. Чайковский. Первая симфония.
I часть. Побочная тема

[Poco più animato]

101 Cl.

p espress.

Вторая часть названа композитором «Угрюмый край, туманный край». Ее образы напевны, широки и связаны с русской народной песенностью. Сохранились сведения, что музыка была создана под впечатлением поездки Чайковского по Ладожскому озеру. Эта часть имеет форму рондо со вступлением, рисующим сумрачную строгость северного русского пейзажа.

Третья часть — скерцо, написанное в сложной трехчастной форме. Она не имеет программного заголовка, однако музыка несет в себе яркую, конкретную образность. Ее первая тема — «нечто вроде фантастического хора»

снежинок» (Ю. В. Келдыш). Средний раздел части — лирический вальс, который в музыке Чайковского часто ассоциируется с образом домашнего тепла и уюта. Пышная и торжественная четвертая часть симфонии (сонатная форма) была задумана композитором как яркая картина народного праздника. В ней использована популярная народная песня «Я посею ли, млада» («Цвели цветики»). Идея финала-апофеоза будет блистательно развита в последующих симфониях композитора.

Вторая симфония (доминор) написана в 1872 г., частично переработана в 1879–1880 гг. Она уступает Первой по лирической непосредственности и поэтичности. Музыка окрашена в праздничные тона, в ней преобладает жанровое начало, сближающее симфонию с творчеством «кучкистов». Удачен финал симфонии, основанный на украинской шуточной песне «Журавель», где композитору удалось органично соединить вариационность с крупной сонатной формой.

В Третьей симфонии (ре мажор) Чайковский отходит от принципов ранее найденной симфонической формы. Он создает симфонию-сюиту, пять частей которой прямо или опосредованно связаны с различными танцевальными жанрами. Сочинение было написано в 1875 г. В нем многое превосходит зрелое симфоническое мышление композитора, в том числе его углубленно-психологические образы.

Четвертая симфония¹ (фа минор) была закончена в декабре 1877 г. Это сочинение завершило искания Чайковского в области симфонической музыки в московский период и одновременно открыло новый этап его творчества.

Идея Четвертой симфонии зародилась в известной мере под влиянием народнических взглядов. В ней присутствует идеализированный образ простой и счастливой народной жизни, освобождающей человека от пут трагических размышлений и душевных переживаний. Темы симфонии конкретны и определены (как известно, композитор не отрицал наличия программного замысла, хотя и не обнаружил его, ограничившись лишь краткими замечаниями).

¹ Посвящена «Моему лучшему другу» — Н. Ф. фон Мекк.

Симфония представляет собой первую в русской инструментальной музыке психологическую драму, отразившую столкновение двух начал — личных желаний человека и его фатума, судьбы, разрушающей иллюзию достижения земного счастья. В отличие от Пятой симфонии Бетховена, где рок ассоциируется с внешними причинами, в сочинении Чайковского добро и зло нераздельны, поскольку порождены самим человеком и составляют его внутреннюю сущность. Подобное решение тесно связано как с европейскими, так и с русскими культурными традициями. В их числе романтическая образность Г. Берлиоза (*idée fixe* в его «Фантастической симфонии»), Ф. Листа («мефистофельское» начало в фортепианной и симфонической музыке), а также христианская символика искусства, где борение «света» и «тьмы» воплощается как главная проблема мироздания.

В симфонии четыре части, тесно связанные между собой единством замысла и интонационными «арками». В самой драматичной и большой по объему первой части дана экспозиция враждебных друг другу начал; вторая и третья части несколько смягчают конфликт, разгорающийся с новой силой в финале, несмотря на обилие праздничных народных образов.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro*. Она начинается со вступления, которое сам композитор назвал «зерном всей симфонии», «роковой силой», стоящей на пути счастья.

**П. И. Чайковский. Четвертая симфония.
I часть. Вступление**



Главная партия воплощает состояние острой смятенности духа. В процессе развития она динамизируется, достигает кульминации.

Ей на смену приходит побочная партия, включающая светлые спокойные темы.

П. И. Чайковский. Четвертая симфония.
I часть. Главная партия

Moderato con anima
103 In movimento di valse

p espress.

poco cresc.

Разработка содержит несколько разделов, в каждом из которых есть свой «гребень волны», нагнетающий растущую напряженность. Реприза начинается в неожиданной тональности ре минор, когда на доминантовом органном пункте с новой энергией возвещает о себе тема рока. Кода не приводит к развязке и заканчивается скорее знаком вопроса.

Вторая часть (Andantino in modo di canzona) написана в сложной трехчастной форме. Ее песенный образ задумчив и элегичен. В крайних разделах звучит светлая лирическая тема у гобоя-сола.

П. И. Чайковский. Четвертая симфония. II часть

104 Andantino in modo di canzona

p semplice ma grazioso

Середина основана на мелодии танцевального характера, в которой слышны отголоски главной партии из первой части.

Третья часть — скерцо (сложная трехчастная форма). Музыка скерцо подпитывается интонациями двух предыдущих

частей симфонии. Его образы вызывают более объективные зрительные ассоциации, связанные с бытовыми сценами. Первая тема подвижна и стремительна, ее исполнение струнным *pizzicato* создает затейливый и изящный образ.

П. И. Чайковский. Четвертая симфония.
III часть. Скерцо



В трио появляется задорная «уличная песенка», сменяемая отзвуками народного марша. Жанровый характер скерцо настраивает на восприятие финала симфонии.

Четвертая часть — рондо-соната. В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский сказал о содержании этой музыки: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам»¹. Открывается финал победной стремительной темой.

П. И. Чайковский. Четвертая симфония. IV часть



Символом программного образа «хождения в народ» стала популярная народная песня «Во поле береза стояла». Однако после серии вариаций песенная тема начинает звучать грозно, фатально, и в музыку врывается тема рока, напоминая о тщетности попыток уйти от самого себя, от своей судьбы. И хотя ликующие образы возвращаются, создается

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные сочинения и переписка. М., 1962. Т. 7. С. 127.

впечатление, что герою симфонии так и не удалось преодолеть своих страданий.

Программная симфония «Манфред» открыла новый период в симфоническом творчестве Чайковского. Она была написана в 1885 г. под впечатлением романтической поэзии одноименной драмы Дж. Байрона. Однако первоначально еще в 1882 г. мысль написать симфонию по этой драме Чайковскому подал М. А. Балакирев. Он же предложил и программу сочинения, в каждой из четырех частей которого действует главный герой. Чайковский принял этот план, немного изменив его. Первая часть — одинокий Манфред на фоне Альп, вторая часть — герой, созерцающий фею в брызгах водопада, третья часть — Манфред среди горцев, четвертая часть — он принимает смерть в адских чертогах.

Воплощая программу, Чайковский переосмыслил образ главного героя, усилил его душевную драму. Через все части симфонии проходит лейтмотив Манфреда, включающий две темы: декламационная мелодия воплощает горестные раздумья, энергичная — протест против миропорядка, гордыню. Отраженные в «Манфреде» «роковые вопросы бытия» (Чайковский) нашли свое развитие в последних симфониях композитора.

Пятая симфония (ми минор) была написана в 1888 г. Ее образы трагичны и еще более глубоки. В музыке выражен мир чувств не знающей покоя души в ее извечном стремлении к любви и смиренном страхе перед судьбой. Идея противостояния человека и фатума воплощена в четырехчастном цикле, построенном на основе принципа монотематизма: тема интродукции проходит через все произведение, символизируя высшую враждебную силу, преследующую человека. Тесно связаны между собой и другие темы симфонии, например, второй части и финала (побочная партия), что придает всему циклу целостность и завершенность.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro*. Особенно важное смысловое значение имеет тема вступления. Ее «фатальная» хоральная поступь, мрачные интонации низко звучащих кларнетов создают образ скорбной

покорности и предначертанности судьбы. Вырастающая из него главная партия отличается сосредоточенным характером, мерностью движения.

П. И. Чайковский. Пятая симфония.
I часть. Главная партия



Ее дополняет связующая тема, выражающая лирическое скорбное чувство.

Побочная партия — это целый мир иных, светлых и гармоничных, состояний. Центральную роль здесь играет ремажорная мелодия, ликующая и восторженная.

П. И. Чайковский. Пятая симфония.
I часть. Побочная партия

Molto più tranquillo

108

molto cantabile e espressivo

p

Вторая часть (Andante cantabile) — это одна из лучших страниц симфонической музыки Чайковского, исполненная высокого смысла и величавого благородства. Она написана в сложной трехчастной форме. Первая тема звучит у валторны соло. В ее интонациях слышны декламационные обороты, создающие впечатление неторопливой прочувствованной речи.

Вторая тема — это «привольно льющаяся песнь» (Б. В. Асафьев), охватывающая пространство музыки от края и до края.

П. И. Чайковский. Пятая симфония.
II часть. Первая тема

Andante cantabile, con alcuna licenza
dolce con molto espressivo

109 *Corno solo*



П. И. Чайковский. Пятая симфония.
II часть. Вторая тема

110 [Andante] Con moto
dolce e espressivo



В среднем разделе рождается мягкий, трепетный образ, который постепенно приобретает скорбные черты. Тема интродукции звучит в Andante дважды — в средней части и в коде. Особенно активно прерывает рок цветение лирического образа в момент его кульминации в коде, углубляя суть конфликтного столкновения.

Третья часть дает некоторое «отдохновение» после бурных трагических событий. Чайковский назвал ее «Вальсом», подчеркнув этим обращение к образам внешнего мира.

В «Вальсе», написанном в сложной трехчастной форме, преобладают радостные настроения. Тема интродукции почти не нарушает характера музыки, напоминая о себе лишь в коде, чем омрачает общий итог развития образа.

Существует два прямо противоположных мнения относительно финала Пятой симфонии (написан в форме рондо-сонаты), где во вступлении и торжественной коде звучит мажорный вариант темы интродукции. Самая

распространенная его трактовка — победа добра над злом, положительное разрешение конфликта человека и судьбы. Однако сегодня все чаще итог борьбы видится несколько иначе — как апофеоз надличностного начала, управляющего людскими судьбами. Композитор не заканчивает симфонию полной победой неведомой силы, и в конце мажорного финала звучит главная партия первой части. Однако шаг к пониманию обреченности и бесплодности всяких попыток добиться счастья в финале Пятой симфонии уже сделан. Поэтому образы этого сочинения являются предтечей трагедии «Пиковой дамы» и Шестой симфонии.

Шестая симфония (Патетическая) — высшее проявление симфонического гения Чайковского — была закончена в 1893 г. Она состоит из четырех частей, основная тональность *си минор*. Ее созданию предшествовал длительный подготовительный период¹, написано же это уникальное сочинение чрезвычайно быстро, менее чем за два месяца.

Шестая симфония — это трагедия, завершившая серию произведений, посвященных общечеловеческим проблемам жизни и смерти. Первоначально композитор думал назвать свое еще не написанное сочинение «Жизнь», предполагая осветить в нем борьбу добра и зла на протяжении земного пути человека. Но создав Шестую симфонию, он отказался от программы, посчитав ее излишней. Действительно, образы симфонии настолько определены, что не требуют специального пояснения. Название «Патетическая» как нельзя более соответствует музыке, воплощающей психологически-интуитивную, сопоставимую с откровением концепцию в стилистически цельных и завершенных образах.

Цикл симфонии необычен. В отличие от конструкций предыдущих сочинений, в нем нет традиционного финала. Вместо него композитор создал в последней части медленный «реквием», где слышны рыдания по ушедшему из жизни герою.

¹ В 1889 г. в одном из писем Чайковский признавался: «Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением всей моей сочинительской карьеры». *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. — М., 1976. Т. 15-А. С. 205.

Первая часть (написана в форме сонатного allegro) открывается сумрачным вступлением, из которого вырастает главная партия, смятенная и нервная.

**П. И. Чайковский. Шестая симфония.
I часть. Вступление**

111 **Adagio**

C-b. *pp* *crescendo* *sf*

Fag. solo *pp* *p*

V-le

**П. И. Чайковский. Шестая симфония.
I часть. Главная партия**

112 **Allegro non troppo**

p *p*

Ей на смену приходит тема прекрасной, возвышенной мечты, сладостной грезы о счастье — побочная партия, написанная в трехчастной форме.

**П. И. Чайковский. Шестая симфония.
I часть. Побочная партия**

113 **Andante** (teneramente, molto cantabile con espansione)

V-ni, V-c con sord. *p*

C-b. *p*

Внезапный сильный «взрыв» оркестра прерывает состояние умиротворенного покоя — так начинается разработка. Ее содержание в почти зримой форме передает состояние смертельного ужаса человека перед лицом разверзнувшейся адской бездны, небытия, апокалипсиса. В музыке слышен то «рев» грозной всепобеждающей дьявольской силы, то рыдания измученной души, безуспешно пытающейся прорваться сквозь пелену кошмарного наваждения. Развитие идет по нарастающей и содержит три волны. В кульминации первой из них возникает новая тема — угрожающая нисходящая мелодия у труб. Она переходит в похоронную православную молитву «Со святыми упокой», звучащую на фоне стремительного полета струнных. Тем самым композитор предвосхищает ответ на все «вопросы» симфонии, ее итог. С этого момента начинается вторая волна разработки, насыщенная полифоническим развитием. Третья волна совмещает функцию конца разработки и начала репризы — здесь главная партия проходит в основной тональности си минор, но драматизм борьбы не затухает, а разгорается с новой силой. Новая трагическая кульминация возникает из повторения одной и той же вопросно-ответной фразы в нисходящей секвенции «стонов и несущихся навстречу ему рыданий» (А. А. Альшванг). Завершает первую часть кода, полная света и любви.

Вторая часть — лирический пятидольный вальс (сложная трехчастная форма). Его музыка, проникнутая грациозной беззаботностью и легкостью, заставляет на время забыть о предшествующей трагедии. Однако это забвение временно. В третьей части трагические события возвращаются на круги своя и развиваются уже без всякой передышки.

Третью часть Чайковский называл «скерцо-марш» (сонатная форма). Это — вторая кульминация симфонии и фактически финал трагедии, после которого будет звучать лишь послесловие. Первая тема скерцо — воплощение вихревой энергии, неподвластной человеческой воле. Ее дьявольская «запредельность» подчеркивается автоматичностью музыкального образа, вызывающего самые разные ассоциации. Б. В. Асафьев слышал в нем «лёт злой силы», бесовщину, проявляемую «во всей причудливости

своего нрава — от тихого, вкрадчивого шепота-шуршания до злобного натиска во всеоружии ритмического властного веления»¹.

П. И. Чайковский. Шестая симфония.
II часть



В четвертой части симфонии (трехчастная форма) звучит последнее прощальное слово. Здесь сопоставлены два взаимодополняющих образа: декламационная тема горестного плача и светлая лирическая тема-воспоминание, интонационно родственная побочной партии первой части (средний раздел). Настроение финала определяет главная тема, интонируемая струнными:

П. И. Чайковский. Шестая симфония.
IV часть



Смысловую завершенность финалу и симфонии в целом придает короткий восьмитактовый эпилог. Из музыки исчезает и пафос борений, и скорбь, и лирические мечты о счастье. Жизнь словно замирает. Ее энергия уходит в небытие с каждым звуком устремленного вниз мелодического движения. Смирением перед страшной тайной Бытия веет от этого заключительного образа.

¹ Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 115.

Среди различных симфонических произведений Чайковского важное место занимают одночастные программные увертюры и поэмы. Первым крупным достижением в этом жанре была увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»¹. В сочинении воплощены принципы конфликтного симфонизма, развитые композитором в зрелом творчестве. Сюжет увертюры-фантазии подсказал Чайковскому М. А. Балакирев, который первым в русской симфонической музыке обратился к трагедии У. Шекспира («Король Лир»). Символика «Ромео и Джульетты» — победа любви над враждой и ненавистью — была созвучна внутренним установкам Чайковского, который увидел в шекспировском сюжете прекрасную основу для создания трагедийного музыкального произведения.

В увертюре-фантазии воплотился обобщенный подход к программе, характерный для симфонизма Чайковского. Следуя Шекспиру, Чайковский сурово осудил человеческую жестокость, приведшую к гибели прекрасных юных героев. Этот идейный замысел передан через сопоставление ярко контрастных музыкальных образов.

Увертюра-фантазия (си минор) написана в сонатной форме со вступлением и большой кодой. Ее музыка насыщена напряженным драматизмом и рельефными картинками, нередко прямо ассоциирующимися с образами шекспировской трагедии. Во вступлении увертюры звучит тема хорального склада, вводящая в атмосферу далекого средневекового прошлого.

П. И. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Тема вступления



¹ Написана в 1869 г., дважды редактировалась (1870 и 1880 гг.). Посвящена М.А. Балакиреву.

Главная партия (трехчастная форма) олицетворяет разрушительную вражду двух кланов — Монтекки и Капулетти. Ее решительная тема с синкопированным ритмом словно передает звон клинков и взволнованные возгласы сходящихся в смертельной схватке людей.

Побочная партия — тема любви (трехчастная форма). Она начинается в далекой тональности ре-бемоль мажор и сразу вводит в мир светлых нежных чувств и страстных любовных признаний.

**П. И. Чайковский. Увертюра-фантазия
«Ромео и Джульетта». Тема любви**

[Allegro giusto]

117 C. ingl., V-le con sord.

mf espress.

Разработка знаменует новый этап борьбы. Она построена на динамичном развитии темы хорала и главной партии. Кульминация увертюры наступает в репризе, где главная партия предельно сжата, а побочная, наоборот, широко развита. Видоизменяясь, тема любви в заключении приобретает страдальческий облик, символизируя трагическую развязку конфликта. Кода-эпilog выражает глубокую скорбь и одновременно утверждает величие чувства любви.

Оперное творчество Чайковского составляет значительную часть его наследия. Десять опер композитора разнообразны по тематике и музыкальной драматургии. Чайковский не пытался выработать собственную теоретическую систему оперного письма и считал необходимым к каждому оперному сочинению подходить сообразно с его сюжетом и характером действующих лиц. Непревзойденными образцами жанра для композитора были оперы М. И. Глинки и В. Моцарта.

К опере Чайковский стремился с консерваторских лет (замысел «Грозы» по А. Н. Островскому). Он долго и упорно

искал свой путь в развитии этого жанра, увенчавшийся созданием лирико-психологической оперы и оперы-трагедии. В ранних сочинениях 1868–1874 гг. («Воевода» по драме А. Н. Островского, «Ундина» по повести В. А. Жуковского, «Опричник» по трагедии И. И. Лажечникова, «Кузнец Вакула» по повести Н. В. Гоголя) Чайковский пытается овладеть крупной оперной формой, пробует свои силы в воплощении личной драмы героев, стремится к симфонизации оперного целого. Однако эти «пробы пера» были малоудачны¹. И лишь пятое оперное произведение — «Евгений Онегин» принесло композитору долгожданный успех.

Опера «Евгений Онегин» была закончена в начале 1878 г. Идею оперы случайно подсказала композитору певица Е. А. Лавровская. Первоначально Чайковский отверг смелую мысль вывести на оперную сцену героев гениального романа в стихах, но вскоре горячо увлекся пушкинским сюжетом.

Создавая либретто², композитор стремился быть ближе к оригиналу, скромно оценивая свою оперу лишь как попытку иллюстрировать пушкинскую поэзию, назвав ее «лирическими сценами». Он понимал невозможность воплотить в музыке всю «энциклопедию русской жизни» (В. Г. Белинский) и взял из романа лишь его лирико-психологическую линию, сосредоточив внимание на личной драме Онегина, Ленского и Татьяны. В процессе работы над оперой Чайковский несколько изменил образы поэтического первоисточника, придал им черты, характерные для его современников. Воображением композитора целиком овладела одна из пушкинских идей — столкновение героев, стремящихся к счастью и любви, с традиционными общественными обычаями. Чайковский писал: «Разве не глубоко драматична и трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения, помимо

¹ Оперы «Воевода» и «Ундина» были уничтожены композитором и сегодня известны лишь в отрывках. Новая редакция оперы «Кузнец Вакула» была названа «Черевички» (поставлена в Москве в 1887 г.).

² В окончательной доработке сценария и либретто Чайковскому помог поэт-любитель и актер К. С. Шиловский.

воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит!»¹.

Действие оперы, состоящей из семи картин, разворачивается достаточно динамично. Первая картина является экспозицией главных образов (дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы»; ария Ольги, квартет Татьяны, Ольги, Ленского, Онегина, речитатив и ариозо Ленского, ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил»). В ней происходит завязка драмы, которая получает развитие во всех последующих частях оперы. Вторая картина целиком посвящена образу Татьяны. Это знаменитая сцена письма, где раскрывается трогательный внутренний мир героини. Третья картина рисует крушение девической мечты о счастье (сцена в саду).

Самая внутренне напряженная и драматичная картина оперы — четвертая, когда на балу у Лариных происходит ссора Ленского и Онегина, приведшая к роковой дуэли. Пятая картина — дуэль, смерть Ленского. Шестая картина переносит действие в Петербург, где происходит новая встреча Татьяны с Онегиным. Седьмая картина — развязка драмы, завершение развития образов Татьяны и Онегина.

В «Евгении Онегине» сложился тип оперной драматургии, основанный на органичном взаимодействии вокального и инструментального начал, на сочетании традиционных сольных номеров с развернутыми сквозными сценами. Симфоническое вступление, в котором звучит одна из ведущих тем Татьяны, олицетворяющая ее лирические грезы, представляет собой обобщение образа героини и одновременно введение в атмосферу музыкального спектакля.

Образ Татьяны в опере во многом аналогичен пушкинскому. Ей свойственны высокие нравственные качества и искренность, раскрывающиеся в музыке от картины к картине. Центральной в характеристике образа героини является сцена письма, имеющая сквозное развитие. В ней в череду разнообразных лирических тем реалистически переданы смятенные чувства Татьяны, ее сложные эмоциональные состояния.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1970. Т. 12. С. 246.

П. И. Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Вступление



Ленский в опере лишен пушкинской иронии и предстает как лирико-трагический персонаж. Романсные интонации партии Ленского близки темам Татьяны. Тем самым композитор подчеркивает страдательную общность героев, охваченных чувством неразделенной любви. Образ Ленского дан в развитии, кульминацией которого становится ария «Что день грядущий мне готовит?». Музыка арии воплощает романтическое ощущение обреченности и безнадежной тоски.

Музыкальная характеристика Онегина в основном соответствует пушкинскому оригиналу. Судя по всему, Чайковский мало симпатизировал своему главному герою. В опере Онегин — холодный эгоист, к которому приходит запоздалая любовь. В отличие от партий Татьяны и Ленского, в его образе далеко не сразу рождается лирическое начало. В сцене в саду (третья картина) партия Онегина насыщена по светски вежливыми, но излучающими холод интонациями. И лишь в финале шестой и трех ариозо седьмой картины в его музыке начинает звучать искреннее чувство, во многом «копирующее» тематическую характеристику Татьяны.

Лирико-психологическая и бытовая сферы «Евгения Онегина» не противопоставлены друг другу. Например, хор девушек «Девицы, красавицы» в сцене в саду оттеняет своим светлым настроением душевное волнение Татьяны.

На фоне темы мазурки (сцена бала у Лариных) происходит диалог Онегина с Ленским, переходящий в ссору. Полонез и вальс из шестой картины оперы рисуют собирательный образ светского петербургского общества, предвосхищая новый облик Татьяны.

Музыкальный язык «Евгения Онегина» отличается мелодическим богатством и задушевностью. Б. В. Асафьев

определяет стилистику оперы как соответствующую «интонационному словарю эпохи». В ней нашли воплощение теплые интонации русского классического романса, мелодика различных народных песен (хоры крестьян в первой картине), танцевальные жанры городского российского быта (вальс и мазурка в четвертой картине; полонез, вальс и экосез в шестой картине). Напевностью пронизаны не только вокальные номера (арии, ариозо, ансамбли), но и речитативы оперы.

Опера «Евгений Онегин» с первой постановки¹, несмотря на разнообразие критические высказывания в прессе, стала одним из самых любимых произведений, сохранив свою уникальную популярность до наших дней.

Важнейшими вехами в оперном творчестве Чайковского являются сочинения 70–80-х гг. Первая «послеонегинская» опера — «Орлеанская дева» (1879), где композитор обратился к одноименной романтической драме Ф. Шиллера (перевод В. А. Жуковского). Его привлекла возможность воплотить в музыке высокую трагедию, в основе которой лежит столкновение любви и долга. Опера выделяется большим количеством народно-массовых сцен, придающих музыке черты ораториальности и некоторой декоративной статичности. Большой удачей композитора стал образ девы Иоанны (Жанна д'Арк), в партии которой сплелось героическое и лирическое начало.

В следующей опере «Мазепа» (1883) Чайковский вновь обратился к А. С. Пушкину, к его поэме «Полтава». В многоплановом пушкинском сочинении композитор выделил близкую ему идею несовпадения общественного и личного, стремлений человека к счастью и любви и внешних роковых обстоятельств, приведших к гибели семью Кочубея. Действие оперы разворачивается на основе сопоставления ярко контрастных диалогов, где сталкиваются сильные человеческие характеры, ансамблей и народных сцен. В ней большое место занимают зловещие трагические события — заключение Кочубея в тюрьму, пытка, казнь героя, безумие

¹ По желанию композитора опера была поставлена силами студентов Московской консерватории под управлением Н.Г. Рубинштейна. Премьера состоялась 29 марта 1879 г.

Марии. Сценическая яркость «Мазепы», несмотря на ее некоторую мелодраматичность, способствовала утверждению оперы на театральных подмостках.

Опера «Чародейка» (1887) написана по одноименной пьесе популярного в то время драматурга И. В. Шпагинского, содержание которой основано на предании из жизни горожан Нижнего Новгорода XV в. Пьеса является типичной любовной мелодрамой, действие которой развивается на фоне бытовых сцен. В опере Чайковского многие ее сюжетные линии получили новое более глубокое психологическое освещение. Композитор хотел показать «могучую красоту женственности», которая скрывается «в оболочке гулящей бабы»¹. Не случайно музыкальный критик Г. А. Ларош назвал героиню оперы Куму (Настасью) «русской Кармен».

По жанру «Чародейка» представляет собой народно-бытовую музыкальную драму. Главная идея оперы — преобразующая сила любви, которая выше роковых препятствий, стоящих на пути главных героев — Настасьи и Княжича. Атмосфера «Чародейки» насыщена музыкой, передающей бушующие чувства ревности и мести. Финал оперы глубоко трагичен: отравление, сыноубийство, сумасшествие — таков итог конфликта главных героев. На фоне мрачных людских страстей возвышается образ Кумы, наделенной глубоким и цельным характером русской женщины. Ее партия отличается выразительной распевностью речи, гибкостью мелодики, основанной на народно-песенных интонациях. Убедительное и правдивое воплощение внутренних психологических состояний героини делает образ Кумы одним из лучших в оперной музыке композитора.

П. И. Чайковский. Опера «Чародейка». Ариозо Кумы

119 *Andante sostenuto*
mp

Гля-нуть с Ниж - не - го, со кру - той го - ры

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные сочинения и переписка. М., 1963. Т. 8. С. 65.

Вершиной оперного наследия Чайковского является «Пиковая дама» (1890). Это великое произведение стало новым словом не только в творчестве композитора, но и во всей оперной классике XIX в. Опера написана за очень короткий срок (44 дня). Чайковский был целиком поглощен пушкинским сюжетом и работал до самозабвения. Он сжился с героями оперы, воспринимал их как реальных людей. В письме к брату композитор признался, что «когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать...»¹.

В основу оперы положена одноименная повесть А. С. Пушкина. Однако композитор во многом отошел от первоисточника. Иное освещение получил образ Германа (у Пушкина Германн), преобразованного из расчетливого и корыстного человека в трагического героя, не всегда отвечающего за свои поступки. Коренным образом переосмыслен образ Лизы, которая из бедной родственница графини превратилась в богатую внучку, наделенную сильным и страстным характером. Изменились и некоторые сюжетные ходы, связанные с перенесением действия оперы из 30-х годов XIX в. в екатерининскую эпоху².

Либретто «Пиковой дамы» написано М. И. Чайковским при активном участии самого композитора, который сочинил несколько текстов, в том числе слова арии Лизы у Зимней канавки. В оперу были дополнительно включены стихи разных русских поэтов — Н. М. Карбанова (интермедия «Искренность пастушки» из третьей картины), В. А. Жуковского (дуэт Лизы и Полины «Уж вечер» из второй картины), Г. Р. Державина (песенка Томского «Если б милые девицы» из седьмой картины), самого А. С. Пушкина (хор «Как в ненастные дни» из седьмой картины) и др.

«Пиковая дама» является оперой-трагедией. Пафос трагедийности выражается в идее предначертанности судьбы героев, которые гибнут, не в силах противостоять дьявольским искушениям. С первых страниц музыка овеяна

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч... Т. 15Б. С. 87.

² Перенос действия в XVIII в. был сделан по просьбе директора императорских театров И. А. Всеволожского.

дыханием невидимого присутствия смерти — таинственной мрачной силы, не знающей милосердия.

Драматургия оперы основана на столкновении контрастных музыкальных образов. Одни из них олицетворяют красоту человека, его стремление к любви и счастью. Другие отражают роковое начало, зло, ненависть, смерть. Чайковский умело пользуется приемами «отстранения» действия, вводя в него бытовые эпизоды, оттеняющие основную линию в развитии сюжета.

Композиция «Пиковой дамы» отличается строгой логикой и динамичностью, гармоничным сочетанием сквозного развития и завершенных номеров. Открывается опера Интродукцией — оркестровым вступлением, обобщающим основную идею произведения. В ней проходит тема баллады Томского (ее начало и возглас «О Боже!»), тема Пиковой дамы, тема любви Германа и целотонная гамма, характеризующая призрак Графини. Важнейшая из них — лейттема Пиковой дамы, которая звучит в опере в различных вариантах.

П. И. Чайковский. Опера «Пиковая дама».
Интродукция. Тема Пиковой дамы



Опера состоит из четырех действий, семи картин. Первая картина — экспозиция основных действующих лиц и завязка сюжета. Образ Германа в этой картине эмоционален и глубоко лиричен (ариозо «Я имени ее не знаю»).

Для последующего развития конфликта важное значение имеют квинтет «Мне страшно» (в оркестре возникает тема-секвенция Пиковой дамы, предрекая роковые судьбы Германа, Лизы, Князя Елецкого и Графини) и баллада Томского (в конце каждого ее куплета звучит тема трех карт).

раскрывается ее личность, в которой нет ничего inferнального. Вспоминая свою блестящую молодость, старуха напевает песню из оперы «Ричард Львиное сердце» модного французского композитора XVIII в. А. Гретри. Однако гораздо более важное значение в картине имеет интонационная сфера Германа и прежде всего тема оркестрового вступления, передающая его тревогу и смятение. Кульминация картины — остродраматическая сцена Германа и Графини. В этой сцене, несмотря на все мольбы Германа (ариозо «Если когда-нибудь знали вы чувство любви») и его угрозы Графиня безмолвствует. Ее смерть приводит Германа в состояние полного отчаяния. Он на грани безумия. В музыке вихрем проносятся интонации трех карт, тема вступления.

Пятая и шестая картина развиваются как следствие роковых событий в спальне Графини. Трагический смысл пятой картины (комната Германа) воплощается, в основном, средствами симфонической музыки, передающей мучительные страдания героя, его ужас при появлении призрака Графини (при словах «Я пришла к тебе против воли» в оркестре звучит целотонная гамма). В шестой картине завершается развитие образа Лизы. В развернутом драматическом монологе переданы ее страдания и отчаяние (ариозо «Ах, истомилась я горем», «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я»). Лиза гибнет. Картина заканчивается оркестровой постлюдией на основе темы вступления.

Седьмая картина — трагический финал оперы. Веселый хор игроков в карты и шутливые куплеты Томского лишь оттеняют развязку. Вдохновленный временной удачей, Герман поет свою последнюю арию, начинающуюся циничными словами «Что наша жизнь? Игра!».

Когда в его руках оказывается дама пик, в оркестре грозно звучит тема Пиковой дамы и целотонная гамма призрака Графини. В конце сцены в прояснившемся сознании героя рождается образ Лизы. Опера заканчивается темой любви, звучащей в оркестре. Наступает момент катарсиса.

«Пиковая дама» являет собой непревзойденный образец симфонизации оперного жанра. В основе ее музыки — последовательная разработка интонаций трех тем, которые

воплощают основные драматургические линии оперы. Это темы Пиковой дамы, трех карт и любви. Их широкое развитие в оркестре сообщает музыке удивительную цельность, ясность и психологическую точность в обрисовке характеров действующих лиц и мотивации их поступков. Тем самым в оперно-симфонической музыке передана не только видимая реальная сторона сюжета, но и подсознательные движения души героев, что поднимает «Пиковую даму» к вершинам мирового искусства.

Последняя опера Чайковского — «Иоланта», созданная по пьесе датского драматурга Г. Герца (Хертца). Она повествует о слепой девушке, которая, полюбив незнакомого рыцаря, выдерживает мучительное лечение и прозревает. «Иоланта» — лирическая опера. Она отличается от других опер Чайковского своей камерностью и отсутствием активного контрдействия, связанного с образами зла, смерти, рокового стечения обстоятельств.

Главное действующее лицо — слепая девушка Иоланта, развитию характера которой посвящены лучшие страницы оперы. Экспозиция ее образа дана в детски-трогательном ариозо «Отчего это прежде не знала ни тоски я, ни горя, ни слез».

Преображение героини происходит в ее большой сцене с Водемоном. Под влиянием вспыхнувшей любви интонации Иоланты становятся более страстными, насыщенными и смелыми. Апофеозом сцены является восторженный «Гимн свету».

Заклучает оперу финал, где совершается чудо прозрения Иоланты. На фоне общего ликования звучит благодарственная молитва, возносимая Творцу Вселенной.

В «Иоланте» нашли дальнейшее развитие принципы оперного симфонизма Чайковского. Вокальная и инструментальная сферы оперы тесно переплетаются, оркестр нередко «комментирует» и раскрывает скрытый смысл сценического действия. Оркестровая партия отличается необычными тембровыми решениями, красотой и богатством колорита.

Балетное творчество Чайковского ознаменовало новый этап в развитии русской музыкальной хореографии.

Композитор является реформатором балета, превратившим музыку балетного спектакля из вспомогательного в равноправный компонент синтетического театрального действия¹. Важнейшей стороной его реформы стала *симфонизация* балета, существенно обогатившая образную сферу хореографии. Чайковский представлял балет как законченную симфоническую композицию, где сочетаются «классические» и «характерные» танцы, пантомимы и дивертисменты, объединенные единым художественным замыслом, подчиненные раскрытию основной идеи.

Зрелая симфоническая драматургия балетного спектакля родилась у композитора не сразу. Первый балет Чайковского «Лебединое озеро» написан в московский период жизни (1876). В его основе — сказка немецкого писателя XVIII в. И. К. А. Музеуса «Пруд лебедей» по мотивам народных преданий. Чайковский переосмыслил фольклорный сюжет, превратив его в возвышенную романтическую историю о верности и любви, побеждающей смерть². Эта тема всегда была близка композитору. Вдохновенная партитура балета отличается мелодическим богатством и теплой лирической искренностью. В музыке намечено симфоническое развитие, что явилось первым шагом композитора на пути к новому пониманию балетного спектакля.

Премьера «Лебединого озера» в московском Большом театре успеха не имела. Редкая поэтическая красота музыки и новаторские искания Чайковского оставили равнодушной и публику, и критику. Признание балета состоялось уже после смерти автора.

К балетной музыке Чайковский вернулся спустя тринадцать лет. Его второй балет «Спящая красавица» был написан по просьбе директора императорских театров И. А. Всеволожского в 1889 г. Музыка создавалась в тесном сотрудничестве с постановщиком М. Петица — крупнейшим

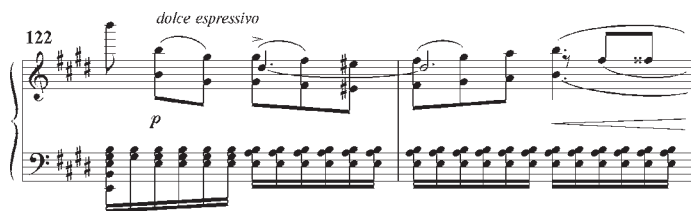
¹ До балетов Чайковского на русских сценах царили произведения мастеров эффектного развлекательного «дивертисментного» спектакля — Ц. Пуньи, Л. Ф. Минкуса, Ю. Г. Гербера.

² У Чайковского герои балета Одетта и Зигфрид погибают. Позднее этот трагический финал был необоснованно заменен счастливой развязкой.

хореографом XIX в.¹. Петипа разработал сценарий балета, учитывая предварительные указания Всеволожского. Он талантливо воплотил симфонический замысел Чайковского, соединив в единое целое музыку и танец. Премьера спектакля в Мариинском театре Петербурга прошла с триумфальным успехом, ознаменовавшим переворот в балетном искусстве.

«Спящая красавица» относится к тем немногочисленным сценическим сочинениям Чайковского, где преобладают светлые музыкальные образы. В основу сюжета положена сказка французского писателя Ш. Перро. Балет состоит из пролога и трех действий. Его композиция пронизана симфоническим развитием двух противостоящих сил — добра (фея Сирени) и зла (фея Карабос). Впервые эти образы сталкиваются в интродукции. Карабос характеризуется резкой, ритмически угловатой темой, фея Сирени — светлой песенной мелодией.

П. И. Чайковский. Балет «Спящая красавица».
Интродукция. Тема феи Сирени



Каждый акт балета отличается внутренней завершенностью, одним господствующим настроением. В первом действии преобладают драматические образы (гибель Авроры), во втором — нежные и лирические (расцветшее чувство любви Дезире и Авроры), в третьем — торжественно-пышные (свадьба Авроры и Дезире). Музыковед О. Е. Левашева обоснованно сравнивает акты балета с аналогичными частями симфонического цикла.

¹ Мариус Петипа проработал в Петербурге 56 лет, создал 46 оригинальных спектаклей. В постановке «Баядерки» (музыка Л. Ф. Минкуса) утвердил каноны драматургии классического балета (1877).

Чайковский включил в балет ряд симфонических антрактов и живописную музыкально-хореографическую картину «Панорама». Насыщенность симфонизма сочетается в балете с богатством и разнообразием танцевальных форм.

Последним балетом Чайковского является «Щелкунчик» (1892), написанный по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана. Новый балет, также как и «Спящая красавица», был задуман И. А. Всеволожским, по плану которого М. Пети-па разработал сценарий. Оба сценариста видели в сюжете немецкого романтика основу для эффектного, пышного театрального зрелища. Музыка, созданная Чайковским значительно выходит за рамки этого замысла. В ней воплощен образ влекущей мечты о любви и красоте, мир юного существа, вступающего во взрослую жизнь, полную борений добра и зла.

В музыке балета сопоставлен бюргерский быт, освященный вековыми традициями праздника Рождества Христова, и фантастические образы, в которых сплелось сказочное и жутковато-мистическое начало. Композитор нашел яркие симфонические краски для музыкального воплощения светлых лирических чувств и образов ночной нечисти, создав замечательную рождественскую сказку.

Инструментальные концерты занимают важное место в творческом наследии Чайковского. Композитор считал этот жанр разновидностью симфонической музыки и, подобно Л. Бетховену, Ф. Листу или Й. Брамсу, стремился к его симфонизации. Чайковский написал три концерта для фортепиано с оркестром; самым популярным из них является Первый концерт (си-бемоль минор). Его партитура была завершена в 1875 г. Сочинение посвящено Гансу фон Бюлову, первому его исполнителю в Бостоне. В Москве концерт впервые исполнил С. И. Танеев (дирижировал оркестром Н. Г. Рубинштейн).

Музыка Первого концерта привлекает воодушевленной романтической приподнятостью, восторженностью чувств, в сочетании с задумчивой светлой лирикой. Ее интонационная природа многообразна по истокам, среди которых выделяются славянская народная песенность

и романсовые мелодии. Солирующий инструмент и оркестр выступают в концерте как равноправные партнеры. Virtuозные элементы фортепианной партии целиком подчинены общему художественному замыслу. Работая над ней, Чайковский ориентировался на превосходный пианизм Н. Г. Рубинштейна. Поэтому в концерте широко представлена крупная фортепианная техника и сложные пассажи, исполнение которых по плечу далеко не каждому музыканту.

Особой выразительностью отличается первая часть концерта, где праздничная торжественность, бурные кульминационные подъемы чередуются со спокойным, созерцательным течением музыки (форма сонатного *allegro*).

Вторая часть (сложная трехчастная форма) объединяет признаки двух средних разделов классического симфонического цикла — медленной лирической части и скерцо.

В финальном рондо композитор использовал веселую мелодию популярной украинской веснянки. «Финал концерта, — пишет Ю. В. Келдыш, — как в большинстве крупных симфонических произведений Чайковского, представляет выход вовне, из сферы внутренних душевных переживаний в шумный и пестрый мир народного веселья»¹.

Первому фортепианному концерту близок по замыслу Концерт для скрипки с оркестром (ре мажор). Он был написан в 1878 г. и является одним из самых светлых и оптимистических творений Чайковского. В концерте три части. Первая часть написана в сонатной форме; ее музыка отличается стройностью и мелодической красотой. Вторая часть — изящная канцонетта, в тематизме которой отразились интонации итальянских песен. В финале (рондо-соната) господствуют образы народного праздника.

Крупной концертной пьесой являются Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром (1875). Название этого сочинения достаточно условно. Главная тема вариаций (классическая двухчастная форма) мало связана с галантным и жеманным стилем рококо, поскольку в ее мелодике явственно слышна русская песенность.

¹ История русской музыки. В 10 т. Т. 8. С. 205–206.

Партия солирующей виолончели отличается виртуозным началом, которое проявляется в ходе развития темы, где композитор соединил вариационные и разработочные приемы: I, II и VI вариации являются строгими, III, IV, V, VII и VIII — свободными. Две медленные лирические вариации оттеняют общий праздничный характер музыки. Сочинение вошло в репертуар исполнителей в двух редакциях — В. Ф. Фитценхагена (которому посвящено это произведение) и в оригинале Чайковского.

Камерно-вокальное творчество Чайковского относится к выдающимся достижениям русской вокальной лирики. Он написал свыше ста романсов на стихи разных авторов — А. К. Толстого, Мея, Майкова, Фета, Полонского, Гейне, Гете, Шевченко, Мицкевича, Плещеева, Тютчева, Пушкина и др. В поэтическом источнике композитор стремился выделить основную мысль, соотносимую с тем или иным душевным состоянием, которую «переводил» в конкретную музыкальную интонацию. Достаточно вольно подчиняя поэтический текст своему музыкальному замыслу, он не пытался (подобно Даргомыжскому или «кучкистам») точно следовать за деталями слов и воплощал в романсе прежде всего общее настроение. Этим Чайковский продолжил традицию Глинки и русского классического бытового романса, обогатив его типичной для художника своей эпохи образностью — романтической разочарованностью, страстными порывами к счастью, горькими сожалениями о несбывшихся надеждах и глубокими философскими раздумьями.

Характерные черты стилистики романсов Чайковского родились под влиянием его оперной и симфонической музыки. Проникновение оперных интонаций в романсовую сферу способствовало ее драматизации, усилению психологического начала. В свою очередь в романсах композитора часто рождались образы, предвосхищающие музыку оперных спектаклей. Чайковский умел в пределах небольшого вокального произведения воплотить глубокую идею, сопоставимую с обобщениями в его симфонической музыке.

В романсах Чайковского вокальная и фортепианная партии тесно взаимосвязаны, а роль фортепиано чрезвычайно

важна. Нередко инструментальное сопровождение развивает и досказывает мысли, прозвучавшие у голоса, становится его равноправным партнером.

Первые романсы Чайковского были изданы в 1869 г. Среди них прекрасные образцы вокальной лирики — «Нет, только тот, кто знал» и «Отчего» (оба в переводе Л. А. Мея из Гете и Гейне). В 1870 г. был издан романс «Забыть так скоро» (слова А. Н. Апухтина), насыщенный глубоко драматическими переживаниями. В 70-е гг. композитор создал почти половину своих романсов. Среди них популярная «Серенада Дон-Жуана» (слова А. К. Толстого), где Чайковский обратился к распространенной в русской музыке испанской теме.

Высшей точкой развития камерно-вокального творчества композитора является рубеж 70–80-х гг. В это время были написаны выдающиеся сочинения на тексты А. К. Толстого («Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Благословляю вас, леса») и А. Н. Апухтина («День ли царит»).

П. И. Чайковский. Романс «Благословляю вас, леса»

123 [Andante sostenuto]

Бла- го- сло- вля- ю вас, ле- са, до- ли- ны,

Во второй половине 80-х гг. в камерно-вокальном творчестве композитора усиливаются драматические и трагические настроения. Это отразилось в романсах «На нивы желтые» (текст А. К. Толстого), «Ночи безумные» (слова Апухтина) и «Ночь», (слова Полонского) «О, если б знали вы» (свободно изложенные стихи А. Н. Плещеева). В 1887–1888 гг. Чайковский создал две серии романсов: на стихи

великого князя Константина Романова и французских поэтов.

К концу жизни интерес композитора к вокальному творчеству значительно снизился. После пятилетней паузы (в год смерти) он написал лишь цикл из шести романсов на слова Д. М. Ратгауза, в котором преобладают настроения одиночества и тоски («Мы сидели с тобой», «Ночь», «Снова, как прежде, один»).

Камерно-инструментальное творчество П. И. Чайковского многообразно по жанрам — ансамбли, музыка для отдельных инструментов, циклы пьес. Составляя сравнительно небольшую часть наследия композитора, оно имеет важное художественное значение.

Чайковский наряду с Бородиным является основоположником русского классического струнного квартета. В течение 1871–1875 гг. он написал три сочинения этого жанра, свидетельствующие о постепенной его симфонизации, превращении в «камерную симфонию» (Ю. А. Розанова). Одним из лучших творений Чайковского стало трио «Памяти великого художника» (1882), образы которого навеяны безвременной кончиной Н. Г. Рубинштейна. В поздний период творчества композитор создал секстет «Воспоминание о Флоренции» (1892) для необычного струнного состава — двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей. В музыке секстета преобладает светлая лирика, но сказались и влияние трагических образов «Пиковой дамы».

Огромной популярностью пользуются фортепианные произведения Чайковского, большую часть которых составляют миниатюры. Среди жемчужин фортепианной лирики — «Ната-вальс» и «Сентиментальный вальс». В репертуаре современных пианистов сохранилась крупная пьеса в народном духе «Думка». Особое значение в музыкально-педагогической практике наших дней имеют два цикла — «Времена года» и «Детский альбом».

«Времена года» Б. В. Асафьев назвал образцом «поэтической звукописи», навеянной русской природой и бытом. Сочинение было создано в 1876 г., в течение которого журнал «Нувеллист» регулярно публиковал соответствующие текущим месяцам пьесы. В цикле тесно слиты впечатления

от внешнего мира с лирическими переживаниями, изобразительные приемы служат усилению выразительного начала художественного образа (имитация звучания рогов в «Охоте», щебетания птиц в «Песне жаворонка»). Музыка покоряет сердечностью чувств, теплотой и мелодичностью. В жанровых пьесах Чайковский рисует картины русского быта («На тройке», «Жатва»), в лирических — воплощает поэтические душевные настроения («У камелька», «Осенняя песня», «Баркарола»). Финалом цикла служит радостный вальс («Святки»).

«Детский альбом» был написан в 1878 г. под влиянием аналогичного сочинения Р. Шумана. Музыка Чайковского передает окружающую русскую жизнь, увиденную глазами ребенка. В цикле двадцать четыре миниатюры, отображающие мир детства с играми, праздниками, радостями и огорчениями. Обрамляют цикл пьесы, окрашенные возвышенным религиозным чувством ребенка — «Утренняя молитва» и «В церквях».

Хоровое творчество Чайковского невелико по количеству созданных произведений. Среди них кантаты и миниатюры, многие из которых написаны к юбилейным и памятным датам. Так, к торжествам по поводу коронации императора Александра III была создана кантата «Москва» (1883). В соответствии с нерифмованным текстом А. Н. Майкова, положенным в ее основу, музыка выдержана в былинном духе и отличается яркой торжественностью.

Гораздо более значительная область хорового творчества — духовные сочинения. Первоначально писать музыку на богослужебные тексты Чайковского побудило неудовлетворительное состояние русского церковного пения¹. В 1878 г. он создал большую композицию из песнопений, относящихся к «Литургии св. Иоанна Златоуста». Цикл представляет собой пятнадцать номеров для четырехголосного хора без

¹ Как известно, в XIX в. лучшие творческие силы русского музыкального искусства были отданы светским жанрам. Уровень сочинений в области церковной музыки был значительно ниже. Более ранние хоровые песнопения XVIII в. (Бортнянский, Березовский) Чайковский считал не соответствующими «византийскому стилю» православной службы, русской архитектуре и русским иконам.

сопровождения, выдержанных в гомофонно-гармоническом складе. Подобно многим интеллигентам-шестидесятникам, Чайковский в те годы был человеком по сути неверующим. Создавая «Литургию», он воспроизвел лишь внешнюю сторону богослужения, не затронув его сути. Поэтому в музыке преобладают личные настроения композитора, легко угадывается его индивидуальный стиль.

Музыку к другой крупной службе — «Всенощному бдению» — Чайковский написал в 1881 г., когда его отношение к религии стало иным, и он всем сердцем принял христианское вероучение. В основу «Всенощной» положены древнерусские распевы, которые композитор хотел сохранить в неприкосновенности, чтобы «отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма». Эта задача была не из легких, так как древнерусские песнопения имеют мало общего с романтическим музыкальным языком XIX в. В ряде обработок «Всенощной» Чайковский строго ограничил собственную творческую фантазию, сохранив в неприкосновенности древний источник. В других номерах он отступает от подлинника и подвергает одnogолосный распев достаточно свободному творческому переосмыслению (например, обработка тропаря «Богородице Дево, радуйся»). Богослужебные сочинения Чайковского позднее способствовали становлению нового направления в церковной музыке — школы Синодального училища, расцветшей в эпоху «серебряного века».

Творчество Чайковского оказало огромное влияние на современников. Его имя уже тогда ассоциировалось с величайшими представителями русской культуры. В последующие десятилетия ни один из музыкантов не миновал воздействия мощного симфонизма Чайковского и его оперного стиля. Художественное и гуманистическое значение его музыки особенно актуализировалось во второй половине XX в. На фоне глобальных экологических катастроф, войн, разрушений и духовных кризисов все более сбываются слова композитора: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору».

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. — М., 1988.
- Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка. — М., 1963.
- Альшванг А. А. П. И. Чайковский.* — М., 1970.
- Асафьев Б. В.* Русская музыка (XIX и начало XX в.) — Л., 1968.
- Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. — Л., 1970.
- Балабанович Е. З.* Чехов и Чайковский. — М., 1970.
- Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка. Т. 1, 2. — М., 1970, 1971.
- Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1, 2. — Л., 1957, 1962.
- Баренбойм Л. А.* Николай Григорьевич Рубинштейн. — М., 1982.
- Берлянд-Черная Е. С.* Пушкин и Чайковский. — М., 1956.
- Блинов Н. О.* Последняя болезнь и смерть П. И. Чайковского / Подготовка к публ. и коммент. В. С. Соколова; *Соколов В. С.* До и после трагедии. — М., 1994.
- Бородин А. П.* Критические статьи. — М., 1982.
- Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. — М., 1988.
- Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово, Ч. 2, 3. — М., 1978.
- Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX в. — М., 1956.
- Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. Кн. 3. — М., 1965.
- Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // *Балакирев М. А.* Русские народные песни. — М., 1957.
- Головинский Г. Л.* Мусоргский и фольклор. — М., 1990.
- Данилевич Л. В.* Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. — М., 1961.
- Евсеев С. В.* Римский-Корсаков и русская народная песня. — М., 1970.
- Иванов М. М.* История музыкального развития России. — СПб., 1912.
- История русской музыки. В 10 т. Т. 7, 8: 70–80-е гг. XIX в. Ч. 1, 2. — М., 1994.
- Кандинский А. И.* Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. — М., 1984.
- Красовская В. М.* Русский балет второй половины XIX в. — Л.; М., 1963.
- Кунин И. Ф.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М., 1983.

Левашев Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917. Исторический очерк, нотогRAFия, библиография. — М., 1994.

Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. — Л., 1967.

М. П. Мусоргский и музыка XX в. / Ред.-сост. Г. Л. Головинский. — М., 1990.

Мусоргский М. П. Литературные произведения / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. — М., 1972.

Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. — М., 1989.

Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. — М., 1958.

Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. — М., 1958.

Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977.

Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. — М., 1980.

Преображенский А. В. Культурная музыка в России. — Л., 1924.

Протопопов В. В. История полифонии: Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. Вып. 5. — М., 1987.

Рапацкая Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века). — М., 2008.

Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. — М., 1998.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980.

Соколов В. С. Антонина Чайковская: История забытой жизни. — М., 1994.

Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. — М.; Л., 1965.

Туманина Н. В. Чайковский: Путь к мастерству. 1840–1877. — М., 1962.

Туманина Н. В. Чайковский: Великий мастер. 1878–1893. — М., 1968.

Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. — М., 1973.

Хубов Г. Н. Мусоргский. — М., 1969.

Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. — М., 1971.

Ширинян Р. К. Эволюция оперного творчества Мусоргского. — М., 1973.

Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского. — М., 1981.

Шлифштейн С. И. Мусоргский: Художник. Время. Судьба. — М., 1975.

ЧАСТЬ V
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО РОССИИ
КОНЦА XIX —
НАЧАЛА XX В.

Сравнительно небольшой период истории русской культуры, охватывающий примерно четверть столетия, принято называть «серебряным веком» или «русским духовно-культурным ренессансом»¹. Несмотря на очевидную произвольность этих понятий, их распространенность подтверждает особый статус культуры этой эпохи, наличие в ней «серебряного отражения» предыдущих «золотых» времен и элементов возрождения утерянных духовных начал. Как пишет о «серебряном веке» известный западный искусствовед В. Вейдле, «сияние его — как и подобает серебряным векам — было в известной мере отраженным: его мысль и его вкус обращались к прошлому и дальнему; его архитектура была ретроспективной и на всем его искусстве лежал налет стилизации любования чужим; его поэзия (и вообще литература), несмотря на внешнюю новизну, жила наследием предыдущего столетия; он не столько творил, сколько воскрешал и открывал. Но он воскресил Петербург, воскресил древнерусскую икону, вернул чувственность слову и мелодию стиху, вновь пережил все, чем некогда жила Россия, и заново для нее открыл всю духовную и художественную жизнь Запада»².

«Серебряный век» ознаменовался переоценкой ценностей в художественной культуре. В основе преобразования всех видов искусства, в том числе музыки, лежали общие истоки — общественные перемены предреволюционной России и «брожение умов», которые создали совершенно иную среду для развития культуры, нежели в предшествующие столетия. Распались остатки феодальных отноше-

¹ Хронологические границы «серебряного века» определяются условно от начала 90-х гг. XIX в. до 1917 г., после которого начинается советский период развития русской культуры. Название «серебряный век» одним из первых ввел в обиход С.К. Маковский — основатель и редактор журнала «Аполлон». Термины «русский культурный ренессанс» и «русский духовный ренессанс» широко употреблял Н.А. Бердяев и другие философы.

² Вейдле В. Задачи России. Нью-Йорк, 1956. С. 97–98.

ний, и Россия в начале XX в. за фантастически короткий срок своего рыночного развития сделала мощный рывок и вышла в передовые страны мира в сфере науки, техники, сельского хозяйства. Войны и революционные катаклизмы нарушили стабильность общества, что в конечном итоге привело к беспрецедентной исторической катастрофе.

Среди первых провозвестников «духовно-культурного ренессанса» был историк и писатель Д. С. Мережковский, который в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) блистательно обосновал эстетику новорожденного российского модернизма. Он предсказал радикальное обновление русского искусства в русле «мистического содержания» и свободного выражения религиозного чувства. Огромную роль в идеологическом обосновании «духовно-культурного ренессанса» сыграли представители новой школы русских религиозных философов — Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский, С. Л. Франк и др.

Стремительное развитие самых разных, противоречащих друг другу концепций искусства привело к столь же многообразному стилевому развитию художественного творчества, как традиционного, так и принципиально нового, поражающего своей динамикой и бурной взрывчатостью идей. В этом парадоксальном сочетании уходящего и нарождающегося, в «гармонии противоположностей» скрыто особое, исключительное своеобразие художественной картины мира, рожденной культурой грани веков. Ее «переходность» отмечали многие современники. Поэт Андрей Белый писал в своих мемуарах: «Мы — дети того и другого века; мы — поколение рубежа <...> Правда нашей твердости видится мне... скорее в решительном “нет”, сказанном девятнадцатому столетию, чем в “да”, сказанном веку двадцатому»¹.

Как известно, художественные образы отечественной классики «золотого века» — Пушкина, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Федотова, Мусоргского, Репина, Крамского — являлись своего рода зеркалом, отразившим видимую

¹ Цит. по кн.: На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 35.

сторону действительности и российскую историю. Искусство XIX в. (литература, живопись, театр, отчасти музыка) целенаправленно утверждало реалистическую эстетику «внешних обстоятельств», социальных первопричин, породивших мир «униженных и оскорбленных», «лишних людей», «типичных образов в типичных обстоятельствах».

Рубеж веков не отменил в одночасье все традиции. Мучительными поисками социальной справедливости и смысла жизни отмечены поздние произведения Л. Н. Толстого, театральная драматургия А. П. Чехова, рассказы и повести В. Г. Короленко, А. И. Куприна, И. А. Бунина. Действовало Товарищество передвижных художественных выставок; В. И. Суриков создал новые исторические работы «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», И. Е. Репин завершил грандиозное реалистическое полотно «Заседание Государственного Совета». По-прежнему актуальной была социальная тема (картины художника А. Е. Архипова). Несмотря на различие творческих позиций этих авторов, их объединяет генетическая связь с русским реалистическим искусством XIX в. с его правдоискательством и учительским пафосом.

«Серебряный век» изменил направленность этих поисков. Состоялось обновление сущностных воззрений на мир и самой художественной картины мира. Оценивая эти перемены, философ Н. А. Бердяев писал: «В начале века велась трудная, часто мучительная борьба людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, — борьба во имя свободы творчества и во имя духа. Русский духовно-культурный ренессанс был встречен очень враждебно левой интеллигенцией, как измена традициям освободительного движения, как измена народу, как реакция. Это было несправедливо уже потому, что многие представители культурного ренессанса были сторонниками освободительного движения и участвовали в нем. Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма»¹.

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. 1990; № 2. С. 135.

Художниками «серебряного века» нельзя назвать всех его современников. Русский «духовно-культурный ренессанс» творили люди, обладавшие нетрадиционным мировосприятием. Они жили предчувствием надвигающихся социальных перемен, жаждали открытия новых миров и испытывали неудовлетворенность «обыденной серостью» окружающей жизни. Сам общественно-эмоциональный фон российской действительности на рубеже веков властно требовал смены средств художественной выразительности и эстетических ориентиров. На этом фоне рождались явления, в которых смещался смысл привычных понятий и идеалов. Мощное новое уверенно опровергало старое, еще совсем недавно казавшееся незыблемым. Как образно сказал А. Блок, «солнце наивного реализма закатилось».

В конце XIX в. заявили о себе поэты-символисты «первой волны» — З. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб. Им на смену пришли поэты-«младосимволисты» — А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Вяч. И. Иванов. Темп смены течений все ускорялся. Родился поэтический акмеизм (Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, С. М. Городецкий, А. А. Ахматова) и футуризм (А. Л. Крученых, В. В. Хлебников, В. В. Маяковский), кубизм, абстракционизм, примитивизм в живописи (П. П. Кончаловский, М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, В. В. Кандинский, К. С. Малевич и др.).

Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Правда, как в литературе или живописи, в музыке продолжали свое развитие творческие школы, истоки которых следует искать в эстетике ушедшего пореформенного периода. Среди «традиционалистов», у которых движение к новому совершалось без разрыва с накопленным опытом, выделяются имена представителей петербургской школы, ближайших последователей Н. А. Римского-Корсакова, — А. К. Глазунова и А. К. Лядова. Московскую школу достойно представляет С. И. Танеев, а также менее известные, но одаренные авторы — А. С. Аренский, В. С. Калинников, М. М. Ипполитов-Иванов.

Но уже в 1900-е гг. в русской музыке выдвигается блестящее поколение молодых композиторов, относящихся

к великим творцам «серебряного века». В их искусстве сказалось обновленное мироощущение, драматизм и накал страстей «эпохи рубежа веков», вольное парение в ее стилевом многоголосии. Музыка заговорила образами символизма (А. Н. Скрябин), неоклассицизма (Н. К. Метнер), неоромантизма (С. В. Рахманинов), неофольклоризма (И. Ф. Стравинский), кубофутуризма (С. С. Прокофьев), свободно сочетая язык всех стилей.

В этом бурном течении музыкально-творческой мысли были свои «крайние точки». Наиболее ярко «духовный ренессанс» выразился в новом направлении церковной музыки — композиторской школе Синодального училища, вдохнувшей жизнь в формы древнерусского певческого искусства (А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков, А. Т. Гречанинов, С. В. Смоленский и др.). На другом полюсе — явления музыкального авангарда, рожденные под влиянием эстетики ниспровержения любых традиций (создатели «музыки будущего» М. В. Матюшин, Н. А. Рославец, А. С. Лурье и другие).

«Серебряный век» существенно изменил иерархию музыкальных жанров. «Жизнеподобная опера», бывшая в центре творческих интересов композиторов-классиков от М. И. Глинки до Н. А. Римского-Корсакова, ушла в прошлое. Отягощенная «дидактической утилитарностью» (А. Н. Бенуа), она не выдержала конкуренции с новым синтетическим балетом, несущим в себе неизреченный образ «чистого» искусства, далекого от обыденности и серых будней. Русский балет расцвел благодаря авторитетному творческому объединению «Мир искусства», деятельности его теоретика А. Н. Бенуа и организатора парижских «русских сезонов» С. П. Дягилева.

Музыкальное искусство «серебряного века» было новаторским по своей сути. Открытия Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева в области лада, гармонии, формы способствовали становлению новой образности и средств художественной выразительности в музыке XX в.

**КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ
«СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» (С. И. ТАНЕЕВ,
А. К. ЛЯДОВ, А. С. АРЕНСКИЙ,
В. С. КАЛИННИКОВ, А. К. ГЛАЗУНОВ)**

Среди композиторов, преемственно связанных с русской культурой XIX в., с ее классическими традициями, выделяется **Сергей Иванович Танеев** (1856–1915). Ученик П. И. Чайковского (сочинение) и Н. Г. Рубинштейна (фортепиано), он стал одним из основоположников московской композиторской школы.

Творческий облик Танеева отличается многосторонностью. Крупнейший композитор рубежа веков, он был прекрасным педагогом и талантливым теоретиком-музыковедом. Другая сторона его деятельности — исполнительство. Танеев признан одним из крупнейших пианистов и ансамблистов, глубоким интерпретатором старинной и новой музыки. Широта художественных интересов сочеталась у Танеева с суровой внутренней дисциплиной. В вопросах искусства композитор был принципиален и строг. Не случайно его называли «музыкальной совестью Москвы».

Танеев возродил *классицистские* традиции в русской музыке. Его творческие и научные интересы отмечены высоким интеллектуализмом. Будучи одним из самых образованных музыкантов своего времени, Танеев обращался к рациональным моделям искусства Высокого Ренессанса, позднего барокко, венского классицизма. Любовь композитора к строгим нормативным конструкциям прошлого формально совпадает с аналогичной устремленностью многих

художников «серебряного века», с эстетикой течений, которые можно объединить понятием «неоклассицизм» (акмеизм в поэзии, модерн в архитектуре, «мирискусничество» и др.). Причины, по которым в искусстве «серебряного века» возникли «антикварные» тенденции, различны, общим же является то, что с помощью форм и образов прошлого творцы «серебряного века» пытались решать вполне современные проблемы, а целительный источник «вечной красоты» воспринимался как основа для дальнейшего развития нового искусства.

Тяготение Танеева к классицистской ясности и стройности было иной природы. Оно возникло в результате его научной деятельности как форма проявления историзма мышления, присущего русским музыкантам пореформенной эпохи. Вместе с тем очевидно, что, обратившись к нормам старинной музыки еще в 80-е гг. XIX столетия, композитор предвосхитил одно из самых крупных направлений в искусстве XX в. — неоклассицизм. Как пишет исследователь его творчества Л. З. Корабельникова, «олицетворение связи двух веков — двух эпох, постоянно обновляющейся традиции, Танеев на свой лад стремился “к новым берегам”, и многое из его идей и воплощений достигло берегов современности»¹.

Стиль Танеева сложился в процессе «переплавки» разнообразных источников. Среди них жанры и формы полифонии «строного письма», музыка Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена. Многие унаследовал композитор от романтической школы Чайковского. Вместе с тем его творчество отличается ярко выраженной индивидуальностью. В нем главенствует мощное рациональное начало, реализованное в создании «русской полифонии», в строгих и стройных формах симфонических, хоровых и камерных сочинений.

Концептуальным качеством музыки Танеева является ее философская основа. Б. В. Асафьев считал, что ряд произведений композитора находятся на грани музыки и философии. Музыкант-мыслитель, Танеев стремился к глубокому

¹ История русской музыки. В 10 т. М., 1994. Т. 9. С. 214.

воплощению этических идей. Нравственные искания композитора преемственно связаны с русской музыкой XIX в. (образ человека — борца за светлые идеалы). Вместе с тем композитор существенно расширил круг этических проблем, обратившись к таким источникам духовности, как античная трагедия (опера «Орестея») и христианская образность (философские кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»).



С. И. Танеев

Большое композиторское наследие Танеева охватывает разные жанры, как вокальные, так и инструментальные. Им написаны четыре симфонии (напечатана одна, последняя), опера, симфонические увертюры (автор считал возможным напечатать только «Орестею»), кантаты для хора, солистов и оркестра, значительное число хоров а саррелла, камерно-инструментальные сочинения, в том числе два квинтета, девять квартетов, три трио, сюита для скрипки с оркестром, романсы и вокальные ансамбли.

Танеев родился 13 ноября 1856 г. в городе Владимире в семье высокообразованного чиновника. Его родители страстно любили музыку и способствовали раннему музыкальному развитию одаренного мальчика. В десять лет будущий композитор поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию (первое время был вольнослушателем, параллельно посещая гимназию).

Дальнейшая биография композитора бедна внешними событиями. Почти сорок лет его жизнь и творчество неразрывно связаны с Московской консерваторией, которую композитор покинул в мятежном 1905 г., в знак солидарности с Н. А. Римским-Корсаковым. Его педагогическая работа началась с 1878 г., когда из-за ухода из

консерватории П. И. Чайковского ему поручают вести курсы гармонии и инструментовки. После смерти Н. Г. Рубинштейна Танеев в течение ряда лет руководит его фортепианным классом. В 80-е гг. он входит в состав комитета по управлению консерваторией, позднее становится ее директором, значительно повысив уровень требований к учебному процессу.

Первый период творчества композитора длился с конца 70-х до 1887 г. В это время он целиком погружается в изучение творчества мастеров-полифонистов — Дж. Палестрины, Орландо Лассо, И. С. Баха. Он много работает над совершенствованием своего полифонического письма, делает многочисленные обработки русских народных песен, подчиняя их законам и нормам европейского контрапункта. Шаг за шагом композитор шел к созданию «русской полифонии», о которой мечтал еще М. И. Глинка. Первый успех выпал на долю Танеева после исполнения кантаты «Иоанн Дамаскин», посвященной памяти Н. Г. Рубинштейна, в которой композитор продемонстрировал глубину мыслей и безупречную полифоническую технику.

Наступление периода творческой зрелости Танеева отмечено началом работы над оперой «Орестея» (1887), сочинял которую композитор долгие семь лет. В 1895 г. опера была поставлена в Мариинском театре Петербурга и имела большой успех. Правда, продержалась она на сцене недолго — композитор отказался делать купюры, предложенные театральной дирекцией, и опера была снята с репертуара.

Наиболее плодотворный этап творчества Танеева начинается в самом конце XIX столетия, когда были созданы ряд струнных квартетов и камерных фортепианных ансамблей, большое количество хоровых сочинений, романсы. Вершиной творчества этих лет является Четвертая симфония (1898).

Уйдя из консерватории, Танеев не оставил общественную и педагогическую деятельность, приняв активное участие в организации нового учебного заведения — Народной консерватории, активно работая в концертных и научных организациях Москвы. Он упорно продолжал исследование истории и теории контрапункта и завершил «дело жизни»

выдающимися трудами «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне». Последним крупным сочинением композитора была монументальная кантата «По прочтении псалма», впервые исполненная в начале 1915 г. Спустя три месяца Танеева не стало.

Из симфоний, созданных композитором, самой известной является последняя Четвертая симфония (до минор). Она была написана через пять лет после Шестой симфонии Чайковского, однако это «соседство» не помешало слушателям оценить творение Танеева, в котором мастерски воплотился его идеал симфонии: строгая форма, философская обобщенность образов, озаренных высоким вдохновением и сдержанным благородством чувств, рациональная логика развития. Концепция симфонии оптимистична, она утверждает «путь от хаоса и мрака к ясности и разуму»¹.

В музыке симфонии противопоставлены драматические суровые образы и мир светлой лирики. Объединяющим началом служит принцип *монотематизма*, придающий симфонии интонационное единство и непрерывность развития.

Симфония представляет собой классический четырехчастный цикл: сонатное *allegro*, *Adagio*, скерцо, финал. Части симфонии связаны единым замыслом, «подобным главам романа или актам пьесы» (Л. З. Корабельникова). Первая часть открывается главной партией, где властно звучит лейттема симфонии, ее интонационное ядро. Этот «тезис» является основой для других тем.

**С. И. Танеев. Симфония до минор.
I часть. Вступление**



¹ Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. М., 1984. С. 110.

Из него вырастает второе построение главной партии (его начальная интонация образовалась из первых трех звуков «тезиса», взятого в возвратном движении и в обращении). Ее суровый образ контрастирует с созерцательной побочной темой, в которой тоже слышны отголоски «тезиса».

**С. И. Танеев. Симфония до минор.
I часть. Побочная тема**



В разработке, основанной на контрастном сопоставлении образов, композитор продемонстрировал мастерство имитационно-полифонического развития тематизма. Реприза более широко развивает побочную партию, однако в конце части окончательно утверждается суровый «тезис».

Вторая часть написана в трехчастной форме. Музыка, проникнутая философски-созерцательной лирикой, отличается типичным для Танеева сдержанным характером эмоций. Главная тема Adagio вобрала элементы тематизма предыдущей части.

С. И. Танеев. Симфония до минор. II часть



Скрытое тематическое родство с ведущими образами симфонии прослеживается и в легком стремительном скерцо (трехчастная форма с элементами сонатности).

В финале возвращаются драматически-активные образы. Эта часть написана в форме рондо-сонаты. Главная тема — измененный «тезис», который приобретает более напряженный и решительный характер.

С. И. Танеев. Симфония до минор. IV часть



Заканчивается симфония светлым жизнеутверждающим гимном, в котором использована побочная партия первой части.

Опера «Орестея» написана Танеевым на основе трилогии античных трагедий Эсхила, излагающих миф об Оресте. Интерес Танеева к античности не был случайным. Задолго до окончания оперы он написал симфоническую увертюру «Орестея» (1889), в программе которой были следующие строки: «Чтобы сокрушить роковую силу жестокого обычая... Аполлон и Афина учредили народный суд эйфоров, которому передается право судить и наказывать. Для людей наступает новая эра мира и правосудия...»¹.

Мифологическая история привлекла композитора прежде всего пафосом нравственных проблем, возникающих на острие противоречий долга и личных чувств. Древнегреческих героев Танеев запечатлел в монументальных и возвышенных образах. Опера-трилогия «Орестея» уникальная для русской музыки: со времен мелодрамы Е. И. Фомина «Орфей», написанной в конце XVIII в., оперные композиторы не обращались к древнегреческим источникам.

По своей жанровой природе «Орестея» близка опере-оратории, традиции которой связаны не столько с линией развития русской музыки, сколько с лирическими трагедиями Глюка. Ораториальность опере придает эпическая неторопливость и завершенность каждой из трех частей.

¹ Сюжет Эсхила связан с преданиями о Троянской войне. Герой трагедии Орест, выполняя закон кровной мести, убивает свою мать Клитемнестру, которая убила Агамемнона, отца Ореста. Матереубийца обречен на вечные страдания; его терзают жестокие фурии — Эвмениды. Однако вмешательство Аполлона и Афины отменяет закон кровной мести. Орест прощен.

Большое значение имеют монументальные хоровые сцены, воплощающие не столько личные переживания героев, сколько внеличные нравственные идеи.

Обширную область творчества Танеева составляют хоровые сочинения. Им создано 37 хоров без сопровождения, около десяти вокальных ансамблей, три кантаты и др. Одним из наиболее популярных произведений хоровой музыки является цикл Двенадцать хоров а cappella для смешанных голосов ор. 27 на слова Я. П. Полонского. В нем ярко и многообразно раскрылось хоровое мастерство и новаторство Танеева, впервые создавшего крупную композицию с динамичным развитием масштабных образов в русской музыке а cappella.

Кантата «Иоанн Дамаскин» была создана в 1884 г. и помечена композитором opus 1. Это первая философская кантата в русской музыке и одновременно первая «православная кантата», по замыслу автора.

В основу сочинения положен текст одноименной поэмы А. К. Толстого, в которой нашла отражение канонизированная биография великого праведника, византийского гимнографа св. Иоанна из Дамаска и, в частности, изложен сочиненный им тропарь¹. Танеев, видя в тексте поэмы поэтический перевод этих первоисточников, воплотил в музыке начальную строфу тропаря «Иду в незнаемый я путь...» (у композитора — «неведомый»). Главная философско-религиозная мысль поэмы, символизирующая евангельскую надежду на спасение после смерти, передана в музыке с помощью древнерусского напева «Со святыми упокой» (в сокращенном варианте). Впервые излагаемый в оркестровом вступлении, этот напев становится источником монотематического развития трех частей сочинения.

Глубина воплощения вечной проблемы борения жизни и смерти достигается композитором с помощью разработанных им принципов «русской полифонии». Художественные достоинства кантаты позволили назвать ее «русским реквиемом».

¹ Тропарь был сложен св. Иоанном для утешения брата умершего монаха, и текст в нем произносится от лица усопшего.

С. И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин»



Кантата «По прочтении псалма» завершает творческий путь композитора. Она была написана на основе текста поэта А. С. Хомякова. Композитор выбрал для своего сочинения стихотворение, содержащее обобщенную философскую мысль: единственной ценностью в жизни людей являются нравственные законы правды и любви друг к другу. Десять поэтических строф воплотились в монументальном сочинении, которое длится около полутора часов. Три большие части кантаты отличаются сложными и стройными полифоническими формами и тематическим единством.

Камерно-вокальную музыку композитор создавал на протяжении всей своей жизни. В его романах переплелись черты русской вокальной традиции XIX в. (в особенности музыки Чайковского) с новой образностью, рожденной под влиянием поэзии «серебряного века». В содержании романсов раскрылись характерные особенности мировосприятия Танеева, нашли воплощение философские раздумья, светлая, чуть холодноватая лирика.

Среди сравнительно ранних сочинений композитора — романс «В дымке-невидимке» (слова А. А. Фета). Его музыка окрашена созерцательностью и томной негой. Мелодия голоса и партия фортепиано тесно взаимосвязаны, между ними постоянно возникают имитационные переключки.

Иной лирической образностью наполнен романс «Когда, кружась, осенние листья» на слова поэта «серебряного века» Эллиса (псевдоним Л. Л. Кобылинского). В нем композитор возвращается к элегическим настроениям русского классического романса первой половины XIX в., к напевно-декламационной мелодии и простому аккомпанементу.

С. И. Танеев. Романс «В дымке-невидимке»

129 *Andante con moto*

p *teneramente*

В дым-ке - не - ви - дим - ке вы - плыл ме - сяц веш - ний.

p *teneramente*

В 1908 г. был закончен цикл романсов ор. 26 «Иммортели» на стихи западноевропейских поэтов (в переводе Эллиса). Это лучший вокальный цикл Танеева. Десять вокальных миниатюр расположены по принципу контраста. К высшим достижениям вокальной лирики относится романс «Сталактиты», передающий скорбные настроения поэзии С. Прудома. Застывшие в гроте капли-сталактиты уподобляются слезам — таков художественный образ стихотворения. Среди средств, которыми пользуется композитор для передачи чувства сдержанной печали, — повторы и остинато, выполняющие выразительно-изобразительную функцию.

Не менее содержательна развернутая композиция романса «Менуэт» (слова Ш. д'Ориаса). В стихотворении французского поэта воплощено ностальгическое сожаление о далеких временах, когда «труднее не было науки», чем хорошо танцевать менуэт. Кончается стихотворение зловецим и неожиданным предсказанием: «Сеньора, ваш конец — на плахе!», которое в музыке передано с помощью революционной песни «a ira». Романс написан в трехчастной форме. В первой части звучит веселый галантный менуэт, во второй рождается грозный образ революционного возмездия, третья часть — реприза, где тема менуэта утрачивает свою безмятежность. В конце вновь зловеце звучит «a ira».

Творческие позиции Танеева оказали большое влияние на новое поколение русских музыкантов. Будучи одним из самых любимых профессоров Московской консерватории, он

прививал своим питомцам безграничное уважение к классике, строгость в оценке собственных сочинений. Среди учеников Танеева — композиторы С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, Р. М. Глиэр, виднейшие мастера русской фортепианной школы К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев, педагоги-музыканты Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова; Танеев первым оценил необыкновенное дарование одиннадцатилетнего С. С. Прокофьева.

* * *

В эпоху «духовно-культурного ренессанса» продолжил свое развитие русский музыкальный романтизм. Как известно, это направление в художественной культуре пореформенной эпохи было приглушено мощным влиянием реалистической школы. Ни литература, ни живопись, ни музыка к концу XIX столетия не исчерпали безграничных возможностей романтической эстетики. С наступлением «серебряного века» романтизм обрел «второе дыхание», стал своего рода антиподом модных авангардистских течений. Он не был единственным художественным направлением в строгом смысле этого слова. Романтическую художественную образность можно найти и в новых стилевых направлениях (например, в поэзии символистов), и в развитии лирико-психологической темы (например, в живописи И. И. Левитана и М. В. Нестерова). В музыкальном искусстве продолжение романтической традиции связано с именами А. К. Лядова, А. С. Аренского и В. С. Калинникова.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) — крупный композитор, дирижер и педагог, один из самых талантливых учеников Н. А. Римского-Корсакова. Одаренность Лядова проявлялась не только в музыке: подобно многим творцам «серебряного века» (А. Н. Скрябину, М. К. Чюрленису), он сочинял стихи, занимался рисованием. Вся его жизнь была связана с Петербургом. По складу своей натуры Лядов не терпел каких-либо перемен. Он «признавал за собою большую склонность к покою тела, но не мысли», — писал А. Н. Римский-Корсаков¹. Окружающую жизнь, с ее

¹ Цит. по.: История русской музыки. В 10 т. Т. 9. С. 279.



А. К. Лядов

кипящими страстями, Лядов воспринимал, как и многие русские интеллигенты, достаточно критично. Он активно не признавал социалистических идей, полагая, что «из злобы и ненависти не вырастут цветы правды»¹. Его любимыми писателями были А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, а также добрый датский сказочник Х. К. Андерсен.

Сын «грани веков», Лядов в юности был воспитан на идеалах «кучкизма». Подобно своим предшественни-

кам, он сформировался как художник русской традиции, и национальное начало мощно вошло в его музыку. Вместе с тем на Лядова не могли не повлиять новации «серебряного века». Многие в его сочинениях несет отпечаток художественного эстетизма, «очищенности» от повседневного быта и «грубой реальности», что позволяет вспомнить утонченный поэтический символизм, модерн в живописи и зодчестве, «миriskунничество», музыку А. Н. Скрябина.

В творческих установках Лядов был достаточно консервативен, и романтическая образность его музыки отразила традиционные для XIX в. сферы *фантастики* и *лирики*. При этом романтическое мироощущение композитора было поражено горечью пессимизма. Его творчество — своеобразный уход в «храм искусства» от окружающей «обывательщины». Композитор резко ограничил свои музыкальные замыслы камерными формами музыки, не требующими решения глобальных философских или психологических проблем. Мир его музыки в основном инструментальной сложился под влиянием внутренних установок автора на воплощение идеалов красоты и гармонии в миниатюрных образах.

¹ Слова из письма Лядова к В. В. Стасову. Там же. С. 283.

Лядов родился 29 апреля 1855 г. в Петербурге в семье потомственных музыкантов. Его детство было связано с Мариинским театром, где работал его отец — дирижер К. Н. Лядов. Ранее общение с музыкой благоприятно повлияло на формирование будущего композитора, однако неурядицы семейной жизни и божемный артистический быт не позволили мальчику получить первоначального профессионального образования. Серьезные занятия музыкой начались в классах Петербургской консерватории, где Лядов обучался с 1867 г. В 1874 г. он начинает посещать класс Н. А. Римского-Корсакова (композиция), который сразу высоко оценил талант своего ученика. В 1878 г. Лядов блестяще закончил консерваторию, связав с ней свою дальнейшую судьбу уже в качестве профессора. С середины 80-х гг. он преподавал также и в Придворной певческой капелле.

Еще в студенческие годы Римский-Корсаков ввел Лядова в среду балакиревцев. К этому же времени относятся первые сочинения молодого автора — романсы и цикл фортепианных пьес с характерным названием «Бирюльки», получившим широкое признание в среде любителей домашнего музицирования. Со второй половины 80-х гг. Лядов занимает видное место в Беляевском кружке — он вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым возглавил деятельность концертных организаций и издательства М. П. Беляева.

Период творческой зрелости Лядова наступает в конце 80-х гг. В это время он уже полностью сформировался как мастер миниатюры. Для его стиля характерны ювелирная точность формы, внимание к деталям, стремление «так сделать, чтобы каждый такт радовал». Более всего Лядов тяготел к жанру фортепианной миниатюры и лишь эпизодически обращался к симфоническим или вокальным сочинениям.

В конце 1890-х — начале 1900-х гг. композитор занимается гармонизацией народных песен, что было вызвано его сотрудничеством с Песенной комиссией Русского географического общества. Итогом этой работы явилось создание сюиты «Восемь русских народных песен» для оркестра (1905), где народность раскрылась в чисто художественном красочном облике, вне всякой «идейности» и бытовизма. В этом отношении Лядов предвосхитил музыкальный

неофольклоризм и творчество молодого И. Ф. Стравинского. В начале XX в. Лядов испытал творческий подъем, сблизившись с новым поколением русских живописцев. Он увлекся идеями «Мира искусства», что сказалось в образном строе его лучших сочинений — симфонических миниатюр «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро», созданных в период с 1904 по 1910 г. В последующее время композитор много болел. Он умер 15 августа 1914 г.

Фортепианное творчество Лядова составляет самую обширную часть его наследия. Этой области музыки композитор отдал почти тридцать лет жизни. Не считая себя концертным исполнителем, Лядов прекрасно владел фортепиано, ценя в этом инструменте возможность тонкого и изящного интерпретирования музыки. Его фортепианный стиль сложился под влиянием Р. Шумана и Ф. Шопена, М. И. Глинки и В. Моцарта.

Фортепианные сочинения Лядова — это в основном миниатюрные лирические зарисовки и поэтические картинки. Композитор достаточно внимательно относился к передаче нюансов человеческих чувств и настроений, и в этом отношении он близок П. И. Чайковскому. Но глубокий психологизм великого классика был чужд Лядову. Его лирика была более «внешней», отчасти «декоративной» и созерцательной, что отражало вкусы «серебряного века».

Юношеский фортепианный цикл «Бирюльки» (1876) содержит четырнадцать миниатюрных пьес; первая из них служит тематической основой финала. Сочинение несет отпечаток «игрушечности», нарядности. Яркий разнообразный музыкальный материал отличается филигранной отделкой деталей. Изящная лирика, жизнерадостная моторность, вальсовость — все эти сферы «Бирюлек» будут развиты Лядовым и в последующих сочинениях. В цикле чувствуется некоторое влияние радостно-возбужденных интонаций Шумана. Однако, в отличие от автора «Карнавала», Лядов не придает серьезного значения своим «игрушкам», и в его музыке есть налет ироничного отношения к воплощаемым образам.

Мягкий юмор характерен и для самого популярного лядовского фортепианного сочинения — «Музыкальной

табакерки». Пьеса воспроизводит звучание заводного автомата, который включается, если открыть крышку ящика. Композитор искусно передает «неживой» характер музыки — «стеклянность» звучания, ее абсолютную механическую точность и ритмическое однообразие.

А. К. Лядов. «Музыкальная табакерка»



Большое место в фортепианном творчестве Лядова занимают прелюдии, мазурки, вальсы, этюды. Любовь к этим жанрам возникла под влиянием музыки Ф. Шопена. Шопеновскую романтическую традицию Лядов воспринял сквозь призму русской интонационности и одновременно стиливых ориентиров «серебряного века». В его фортепианных миниатюрах, лишенных самоуглубленности и чувственности, преобладает изысканная мелодика и мягкие акварельные краски.

Среди танцевальных форм камерной фортепианной музыки композитор особенно выделял мазурку. Сохранив от польского аристократического танца лишь характерный ритм, Лядов создал «русскую мазурку», насытив ее народно-песенными интонациями.

Вершина фортепианного творчества композитора — его прелюдии. Среди них пьесы самого разного, в том числе моторного, «этюдного» склада. Но преобладает в прелюдиях все же лирическая сфера, отмеченная национальным колоритом. Одним из известных сочинений этого жанра является прелюдия си минор (ор. 11, № 1), наполненная тихой печалью. Позднее фортепианная прелюдия займет достойное место в творчестве А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова.

Симфоническое творчество Лядова расцвело в последний период его жизни. Жанровый симфонизм наиболее полно

раскрылся в сюите «Восемь русских народных песен» для оркестра. В ее основу положены мелодии, взятые Лядовым из собственных сборников. Каждая песня — прекрасный образец определенного фольклорного жанра, обработанный с большим вкусом и чувством меры. Открывает сочинение «Духовный стих», написанный в форме «глинкинских» вариаций на *soprano ostinato*.

Вторая часть основана на древнем напеве календарной песни «Коляда-маледа». В третьей части («Протяжная») развивается лирическая песня. Четвертая часть — веселое скерцо, основанное на шуточной мелодии «Я с комариком плясала». Центральная часть «Былина о птицах» более развита и является кульминацией всего цикла. Фольклорная тема, лежащая в ее основе, подвергается существенной трансформации, в процессе которой «голоса природы» («птичье щебетание») перерастают в богатырский образ русского народа.

Следующая за ней «Колыбельная» — небольшая акварельная зарисовка. Последние две части — «Плясовая» (орнаментальные вариации) и «Хороводная» (сочетание вариационности и разработочности) — завершают цикл картинами народного праздника.

Неповторимые страницы музыки Лядова связаны с миром фантастики. Это — программные симфонические картины «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора». Обращение к русской сказке типично для русских композиторов-классиков. От них унаследовал Лядов картинность в воплощении сказочного повествования, применение красочных средств звукописи для передачи фантастического колорита и образ «нелюди». Вместе с тем в этих симфонических произведениях Лядов наиболее близко соприкоснулся с новыми художественными течениями «серебряного века». Его симфонизм вызывает ассоциации с живописью Васнецова, Врубеля, Коровина, Бакста.

Как считает исследователь А. М. Соколова, «оркестровые сказочные картины Лядова, при всей самостоятельности их замыслов, можно рассматривать как своеобразный художественный триптих, крайние части которого (“Баба-Яга” и “Кикимора”) представляют собой яркие, характеристические “портреты”, воплощенные в жанре фантастических

скерцо, а средняя (“Волшебное озеро”) — завораживающий импрессионистический пейзаж, выполняющий функцию лирического *Andante*»¹.

Яркой оригинальностью и романтической выразительностью отличается последняя симфоническая миниатюра «Кикимора». Программу к ней композитор взял из сборника И. П. Сахарова «Сказания русского народа».

Страшная сказка про «нелюдь» удивительно точно «прочитана» в оркестровых звуках. Композитор сумел передать неподдельный ужас и одновременно любопытство, вызываемое образом потусторонней злой силы. Во вступлении на фоне зловещего пейзажа «у кудесника в каменных горах» слышна то баюкающая мелодия, то звон «хрустальчатой колыбельки». В этой колыбельке растет маленькое злобное существо, причудливое и беспокойное, что подчеркивается выразительными деталями партитуры; форшлагами в основной теме, использованием увеличенного трезвучия и хроматизмов.

А. К. Лядов. Симфоническая картина «Кикимора»



Для музыкального портрета Кикиморы Лядов не жалеет зловещих оркестровых красок. Окончание сочинения вновь заставляет вспомнить о тонком юморе композитора. На фоне затухающих низких звуков контрабасов вдруг раздается высокий и жалобный писк одинокой флейты: все-таки Кикимора — это всего лишь сказка.

В «Волшебном озере» образность совершенно иная. В «звучащей тишине» пьесы есть одухотворенная поэтичность, зыбкость пейзажной звукописи. Музыка наполнена грустью,

¹ История русской музыки. В 10 т. Т. 9. С. 327.

томлением, чувством трепетного ожидания встречи с мечтой. Ее таинственная недосказанность рождает символистские настроения, затрагивающие потаенные чувства и ощущения.

* * *

Представитель московской композиторской школы **Антон Степанович Аренский** (1861–1906) вошел в историю русской музыки как замечательный лирик, продолживший развитие романтических традиций Чайковского.

Он родился 30 июня 1861 г. в Новгороде в семье врача. В детстве Аренский обучался игре на фортепиано, с девяти лет пробовал сочинять. После окончания гимназии он поступил в Петербургскую консерваторию, которую окончил по классу Н. А. Римского-Корсакова с золотой медалью (1882). Вскоре композитор переехал в Москву, где сблизился с П. И. Чайковским и С. И. Танеевым. Более десяти лет отдал Аренский преподавательской деятельности в Московской консерватории. Его педагогический опыт нашел отражение в учебных пособиях, среди которых не утративший актуальности «Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии». Среди учеников Аренского по композиции выделяется имя С. В. Рахманинова.

Московский период был самым плодотворным для композитора. Его дебют состоялся в 1883 г., когда была исполнена Первая симфония (си минор), хорошо встреченная публикой. В 1890 г. была поставлена его опера «Сон на Волге», написанная по пьесе А. Н. Островского «Воевода». Почти все основные сочинения Аренского — его оркестровая, фортепианная, вокальная музыка — были написаны в Москве.

С середины 90-х гг. композитор вновь живет в Петербурге, где с 1895 по 1901 г. возглавляет Придворную певческую капеллу вместо ушедшего с этого поста М. А. Балакирева. Целиком поглощенный служебными обязанностями, композитор пишет мало. Последние годы жизни он тяжело и долго болеет. Умер Аренский 13 февраля 1906 г. от тяжелой формы туберкулеза.

Хорошо образованный и талантливый музыкант, Аренский не обладал ярко выраженной индивидуальностью. На

фоне «великих» его творчество светило «отраженным светом». Аренский написал три оперы, балет «Египетские ночи», сочинения для фортепиано с оркестром, вокально-симфоническую и камерную музыку. Однако в художественном отношении его наследие неравноценно.

Лучшие страницы музыки Аренского связаны с фортепиано. Ему принадлежит довольно большое количество фортепианных сочинений (программные пьесы, экспромты, арабески, капризы, миниатюры, объединенные в циклы и др.). Фортепианная музыка Аренского пианистически удобна, привлекательна своей открытой эмоциональностью и мелодичностью. Большой популярностью пользуется *Первое трио* для фортепиано, скрипки и виолончели Аренского (ре минор). Оно было написано в 1894 г. и посвящено памяти выдающегося виолончелиста К. Ю. Давыдова. Это сочинение навеяно образами музыки П. И. Чайковского (трио «Памяти великого художника»). В нем чередуются драматические и лирические фрагменты. Первая часть трио написана в сонатной форме. Музыка отличается широтой мелодического развития, романтической взволнованностью. Вторая часть — скерцо, образ игривого веселья (сложная трехчастная форма). Третья часть — «Элегия», написанная в трехчастной форме. В крайних ее разделах звучит музыка траурного характера, в середине наступает временное просветление. Завершается цикл драматичным финалом, где слышны отголоски главной партии первой части и светлой темы из «Элегии».

Одним из самых популярных произведений Аренского является Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром. В ее основе — два былинных напева, записанных



А. С. Аренский

композитором в 1894 г. от известного сказителя И. Т. Рябина, выступавшего в концертных залах Москвы и Петербурга. Первый напев — о славном киевском богатыре Илье Муромце — «Из того ли города из Мурома». Вторая былина — о Вольге Святославиче «Жил Святослав девяносто лет». Обе темы в композиции Фантазии развиваются вариационно. Характерно, что композитора привлекла не «былинность» напевов, а их изумительная мелодическая красота. Аренский придает народным темам эффектную концертность звучания. В партии фортепиано преобладает крупная виртуозная техника.

Судьба одаренного композитора **Василия Сергеевича Калининкова** (1866–1900) необычна. Он родился 1 июня 1866 г. в российской глубинке — селе Воины Мценского уезда Орловской губернии. Родители Калининкова принадлежали к духовному сословию. Четырнадцати лет мальчика отдали в духовное училище города Орла, по окончании которого он поступил в духовную семинарию. Однако влечение к музыке оказалось сильнее. В 1884 г. Калининков приехал в Москву для поступления в консерваторию, имея весьма скромный музыкальный опыт любительского музицирования и пения в хоре.

Проучившись в консерватории только один год, Калининков вынужден был из-за денежных затруднений перейти в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества, которое окончил в 1889 г. по двум отделениям — духовых инструментов (фагот) и композиции. Выпускной работой композитора явилась кантата «Иоанн Дамаскин» (по поэме А. К. Толстого). К этому времени молодой автор уже приобрел известность у москвичей: его Сюита для оркестра была благосклонно воспринята критикой.

Чертами творческой зрелости отмечены сочинения Калининкова 1892–1900 гг. Однако в полную силу композитор работать не мог — он был серьезно болен туберкулезом горла. Преодолевая тяжелый недуг, молодой автор создает свое самое яркое сочинение — Первую симфонию (1895), принесшую ему заслуженную славу. Позднее были написаны Вторая симфония, симфоническая картина «Кедр

и пальма», музыка к трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» (для постановки Малого театра) и пролог к опере «В 1812 году» по либретто С. И. Мамонтова, заказавшего оперу безнадежно больному композитору. Умер Калинин в Ялте 29 декабря 1900 г.



В. С. Калинин

Первая симфония (соль миор) — яркое и вдохновенное сочинение. Ее музыка озарена искренней любовью автора к России, к ее бескрайним среднерусским просторам, вызывая ассоциации с русской лирической поэзией (Фет, Тютчев, Сологуб) и пейзажной живописью (Левитан, Нестеров). В стилистике симфонии чувствуется влияние эпического симфонизма А. П. Бородина и лирических образов П. И. Чайковского. Это не помешало проявиться собственной творческой индивидуальности молодого автора — одаренного мелодиста и симфониста. В тематизме симфонии сплелись свободно претворенные интонации народной песни и русского бытового романса, получившие симфоническое обобщение. Для музыки характерны эпическая неторопливость в развертывании музыкальной мысли, сглаженность контрастов.

Симфония состоит из четырех частей. Цельность цикла придает финал, в котором звучат темы из предыдущих разделов. Первая часть написана в сонатной форме; в ней сопоставлены драматическое и лирическое начало.

Вторая часть (трехчастная форма) — элегический пейзаж, навевающий состояние умиротворенного покоя. Третья часть (сложная трехчастная форма) — типичное для русских симфоний скерцо, где воплощен ряд народно-жанровых картин.

Четвертая часть — апофеоз народного праздника, финальное утверждение оптимистического замысла.

В. С. Калинников. Первая симфония. IV часть



* * *

Последним крупным представителем пореформенной эпохи был младший член Новой русской музыкальной школы, ученик и соратник Н. А. Римского-Корсакова **Александр Константинович Глазунов** (1865–1936). Он сумел найти свое место в культуре «границ веков» как «собира- тель» традиций русской музыкальной классики, прирожденный симфонист и выдающийся общественный деятель. Долгий творческий путь Глазунова соединил две непохожие эпохи — пореформенную и советскую, однако его главные художественные достижения принадлежат «серебря- ному веку».

Как личность, Глазунов сложился под влиянием про- светительских взглядов Н. А. Римского-Корсакова, его нравственных установок. Композитор много сделал для пропаганды русской музыки. После смерти А. П. Бородина он вместе с Римским-Корсаковым завершил неоконченную оперу «Князь Игорь»; позднее они подготовили к изданию партитуру «Жизни за царя» и отредактировали почти все основные произведения М. И. Глинки. В 1899 г. Глазунов, следуя по стопам своего учителя, начал работать в Петер- бургской консерватории в качестве профессора, а с 1905 г. он почти четверть века был ее директором.

Глазунов обращался к различным музыкальным жан- рам, и его наследие достаточно велико. Основное место в нем занимает инструментальная музыка. Композитор создал множество крупных симфонических произведе- ний, в том числе восемь симфоний, а также ряд камерно- инструментальных сочинений — семь струнных квартетов,

квintет, две квартетные сюиты, сочинения для отдельных инструментов, в том числе для фортепиано. Ему принадлежат три балета, среди которых особой популярностью пользуется балет «Раймонда».

Глазунов родился 10 августа 1865 г. в Петербурге в семье книгоиздателя, где все любили музыку. Первоначальное музыкальное образование будущий композитор получил дома. В тринадцать лет он познакомился с М. А. Балакиревым,



А. К. Глазунов

которому показал свои первые композиторские опыты. Балакирев направил одаренного мальчика к Н. А. Римскому-Корсакову для систематизации музыкально-теоретических знаний.

Талант Глазунова раскрылся очень рано. В 1882 г. в концерте Бесплатной музыкальной школы состоялась премьера его Первой симфонии (дирижировал Балакирев). В то время шестнадцатилетний Глазунов был учеником реального училища, по окончании которого он поступил вольнослушателем на историко-филологический факультет Петербургского университета. Его занятия с Римским-Корсаковым продвигались быстро. За полтора года Глазунов освоил все основные предметы, и в 1881 г. Римский-Корсаков прекратил его обучение, считая шестнадцатилетнего юношу вполне состоявшимся профессионалом.

Знаменательная встреча с М. П. Беляевым определила дальнейшую судьбу Глазунова. Богатый лесопромышленник увлекся музыкой молодого композитора. В 1884 г. они совершили большую совместную поездку за границу, по окончании которой меценат заключил с композитором договор на издание всех его сочинений. В 1888 г. началась дирижерская деятельность Глазунова, также очень успешная.

Спустя год он выступил в организованных Беляевым концертах русской музыки на Всемирной выставке в Париже.

Сочинения 80-х гг. относятся к раннему периоду творчества композитора. В это время Глазунов обращается к камерно-инструментальной и симфонической музыке. Заметным явлением музыкальной жизни стало исполнение его симфонической поэмы «Стенька Разин», в которой композитор воплотил романтические предания о народном герое.

Расцвет зрелого творчества Глазунова приходится на 1890-е — начало 1900-х гг., когда существенно углубляется содержание его музыки и обогащаются средства музыкальной выразительности. В числе созданных сочинений — пять последних симфоний, Четвертый и Пятый квартеты, все три балета, знаменитый скрипичный концерт, большая программная симфоническая сюита «Из средних веков», две сонаты для фортепиано и др.

В музыкальной жизни Петербурга Глазунов играет все более заметную роль. После смерти М. П. Беляева он стал одним из руководителей его Попечительного совета, отдавая много сил организации концертной и издательской работы. Не оставил композитор и дирижерского пульта, совмещая довольно активную исполнительскую деятельность с педагогической и творческой. В 1905 г. он был единогласно избран директором Петербургской консерватории, снискав на этом посту всеобщее уважение. В 1907 г. столица торжественно отметила 25-летие его творческой деятельности.

На фоне стремительно развивающихся новых течений «серебряного века» роль Глазунова в культуре становится все более охранительной. Его вкусы целиком принадлежали XIX столетию. Он отвергал сочинения многих молодых русских авторов (например, И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева), не говоря об авангардистских течениях в отечественной и западной музыке¹. Подобное неприятие нового препятствовало рождению оригинальных идей в его творчестве. После Восьмой симфонии, завершенной в 1906 г., композиторская активность Глазунова резко снижается. Музыка

¹ Вместе с тем Глазунов первым оценил одаренность 13-летнего Д. Д. Шостаковича и не раз оказывал ему поддержку как директор консерватории.

его становится все более академичной. Рано высказавшись, в зрелом возрасте композитор начинает повторяться, не найдя в себе сил и стимулов для дальнейшего творческого горения. В одном из писем 1905 г. к Н. А. Римскому-Корсакову он признался: «Иных хватает до 80 лет, как Стасова, Петипа и др., иных до 60, как Вас, моего любимого человека, которому завидую за крепость сил, и, наконец, меня хватает лишь до 40 лет... я чувствую, что с годами становлюсь все более негодным для служения людям или идеям»¹.

После революции 1917 г. у композитора начинается настоящий творческий кризис. Он остался на посту Петербургской (Ленинградской) консерватории, продолжались и его дирижерские выступления. Однако его стремление сохранить в неприкосновенности традиции русской музыкальной классики встретило резкое непонимание в среде приверженцев новой «пролетарской культуры». В 1928 г. Глазунов, уехав в качестве члена жюри на Международный конкурс в Вену, в Россию не вернулся. На Западе он пользовался известностью и смог зарабатывать себе на жизнь трудом гастрوليрующего дирижера. Отрыв от Родины пожилой и больной мастер переживал очень тяжело. Умер Глазунов в Париже 21 марта 1936 г. В 1972 г. его прах, согласно желанию композитора, был перевезен в Ленинград.

Образный мир музыки Глазунова отличается созерцательностью и уравновешенностью. В нем переплелись лирико-драматические и эпические образы, истоки которых следует искать в эстетике «кучкизма» и сочинениях П. И. Чайковского. В творчестве «кучкистов» он ценил прежде всего величавую эпичность; от Чайковского Глазунов воспринял умение широко понимать «национальное» в музыке, а также принципы его симфонизма и балетной драматургии.

Симфоническое творчество является главным в наследии Глазунова. В отличие от своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, он никогда не писал опер и с юности тяготел к симфоническим жанрам. Наиболее последовательно композитор разрабатывал крупную циклическую форму, воплощенную в восьми симфониях.

¹ Цит. по кн.: История русской музыки. В 10 т. Т. 9. С. 224.

Ранние симфонии Глазунова несут отпечаток «кучкистского» влияния, еще не вполне переработанного в симфонизме начинающего автора. Первая симфония отличается светлым пасторальным характером. Композитор хотел назвать ее «Славянской», поскольку в скерцо и в финале использованы две польские темы. Во Второй симфонии рождается эпичность, родственная богатырским образам А. П. Бородина. В Третьей симфонии, посвященной П. И. Чайковскому, заметно стремление Глазунова освободиться от конкретности жанрового симфонизма, расширить сферу симфонических обобщений. Однако добиться естественного соединения лирико-драматического и эпического тематизма в этом сочинении композитору не удалось.

Путь к зрелому симфонизму открывает его Четвертая симфония (1893). В ней композитор приходит к внутренней цельности и достаточной самостоятельности, при этом не потеряв традиционной взаимосвязи с музыкой своих великих предшественников.

Последующие симфонии Глазунова относятся к зрелому творчеству. В них окончательно сформировался его лирико-эпический симфонизм. Не отличаясь яркой индивидуальностью, его симфонии привлекаются ясностью и завершенностью форм, искусным развитием тематического материала, полифоническим богатством фактуры, красочностью оркестрового колорита. Характерный для Глазунова академизм и традиционализм мышления сказался в сдержанности чувств и общей уравновешенности художественных образов, что отличает его музыку от многих русских романтиков конца XIX — начала XX в.

Пятая симфония (си-бемоль мажор) относится к наиболее популярным произведениям Глазунова. Она была написана в 1885 г. Симфонии присуща внутренняя цельность замысла. В ее музыке раскрылось светлое, доброе, гармоничное мироощущение композитора. В цикле четыре части, последовательно воплотившие лирико-эпическое содержание сочинения.

Первая часть — сонатное *allegro*, открывающееся медленным величавым вступлением.

А. К. Глазунов. Пятая симфония.
I часть. Вступление



Та же тема, но в ином ритмическом варианте, составляет основу главной партии. Ее живой, непосредственный образ оттеняется лирической побочной партией, в которой тоже слышны интонационные обороты вступления. В процессе развития роль побочной партии возрастает, и в коде она преобразуется в тему гимнического звучания, сплетаясь с главной партией.

Вторая часть симфонии — скерцо (форма рондо). Его характер причудлив и фантастичен. Острые стаккатоные мотивы основной темы придают музыке гротескную сказочность.

А. К. Глазунов. Пятая симфония. II часть



Задумчивая лирическая третья часть симфонии навеяна страницами романтической музыки П. И. Чайковского. Она написана в развитой трехчастной форме со вступлением. Наиболее поэтична и выразительно первая тема, которая получает широкое развитие. В среднем разделе светлая мечтательность слегка омрачается вторжением суровых интонаций (аккорды медных духовных). В репризе первая тема обретает еще большую романтическую приподнятость.

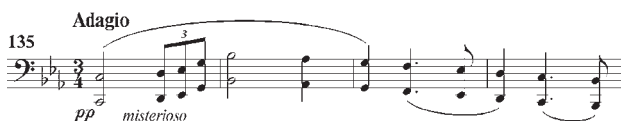
Финал симфонии (рондо-соната) насыщен типичными для Глазунова мощными эпическими образами, воплощающими массовое действо, картину народного ликования. Несколько ярких музыкальных тем вырастают из интонации призывного вступления.

Главная партия — стремительная и энергичная, побочная вызывает ассоциации с тяжеловесным «топотом» — типичным образом русского музыкального эпоса. Симфония завершается фанфарным звучанием коды-апофеоза.

Шестая симфония (доминор) была закончена в 1896 г. Ее музыка, в особенности первая часть, отличается напряженным драматизмом, раскрывающим новые стороны таланта композитора. Замысел цикла несколько необычен: конфликт, возникший в первой части, в последующих разделах не развивается. Показав в начале симфонии столкновение противоборствующих сил, композитор уходит в более привычную уравновешенную образную сферу. Тем самым в драматургии симфонии сопоставляется психологическая драма первой части и полное оптимизма содержание других разделов цикла.

Сонатное *allegro* первой части сближается с конфликтным симфонизмом П. И. Чайковского. Основной тематизм состоит из печальной мелодии вступления, вырастающей из нее смятенной главной партии и выразительной распевной побочной темы. Как и в Пятой симфонии интонационный строй первой части во многом определяет тема вступления.

**А. К. Глазунов. Шестая симфония.
I часть. Вступление**



типичная для Глазунова величавая эпическая картина народного праздника.

Концерт для скрипки с оркестром (ля минор) был написан в 1904 г. Музыка этого сочинения сразу завоевала симпатии слушателей. Концерт занял достойное место в репертуаре современных исполнителей. Его стилистика отличается непосредственной эмоциональностью и вдохновенным мелодизмом.

Создавая концерт, композитор отказался от традиционного трехчастного цикла, обратившись к романтической одночастной форме, внутри которой ясно выделены два раздела. В первом из них преобладает лирико-драматический образы, во втором — танцевальная стихия.

Яркий образ концерта — патетическая главная партия, отличающаяся необычной широтой мелодического дыхания, прихотливым ритмом и выразительностью хроматических изгибов.

**А. К. Глазунов. Концерт для скрипки с оркестром.
Главная партия**

136 Moderato *dolce espressivo*

The image shows a musical score for the main theme of the Violin Concerto by Alexander Glazunov. The score is in 4/4 time, marked Moderato and dolce espressivo. It features a violin line with a melodic theme and a piano accompaniment with dense chords and triplets. The key signature is one flat (F major/D minor).

Ей противостоит побочная партия, светлая диатоническая тема которой уводит в сферу созерцательного покоя.

В лаконичную разработку композитор вводит новый материал (Andante), интонационно вытекающий из основного тематизма. Динамическая реприза завершает первый раздел, который отделяется от финала сольной каденцией.

В лаконичную разработку композитор вводит новый материал (Andante), интонационно вытекающий из основного

А. К. Глазунов. Концерт для скрипки с оркестром.
Побочная партия



тематизма. Динамическая реприза завершает первый раздел, который отделяется от финала сольной каденцией.

Финал написан в форме рондо с вариационным развитием. Его рефрен напоминает легкую французскую песенку, грациозную и несколько угловатую. К концу финала музыка приобретает радостное, жизнеутверждающее звучание.

Три балета Глазунова — «Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года» — были созданы в самый плодотворный период его творчества, в течение 1896–1899 гг. Обратившись к этому жанру, композитор привнес в него свой богатый опыт симфониста. Он продолжил симфонизацию балета, унаследовав реформаторские идеи Чайковского.

Лучшим балетом Глазунова является «Раймонда». Музыка была написана по предложению дирекции императорских театров. В основу балета положен легендарный сюжет из рыцарских времен. В нем рассказывается о переживаниях племянницы прованской графини Раймонды, ждущей своего жениха де Бриенна из крестового похода. Сарацин Абдерахман, плененный красотой юной героини, пытается ее похитить, но вернувшийся рыцарь вступает с ним в поединок и убивает его. На этой основе писательница Л. Пашкова создала либретто, переработанное постановщиком балета знаменитым М. Петипа.

Музыка «Раймонды» представляет собой достаточно цельную симфоническую композицию, где сплелись различные танцевальные элементы — классические, характерные, ярко выраженные национальные. Отдельные номера балета сочетаются со сквозным развитием музыкальных образов. Средством симфонизации музыки служит развитая система лейтмотивов и реминисценций.

В балете противопоставлены два контрастных мира. Первый из них навеян романтическими представлениями о рыцарском благородстве и достоинстве; второй воплощает

необузданные страсти иноязычных сарацинов. Их столкновение является источником конфликта.

Каждый из главных действующих лиц балета наделяется постоянной музыкальной характеристикой. Особенно ярко представлена Раймонда, то нежная и беспечная, то страстная и гордая. Из ее грациозного лейтмотива, которым открывается балет, возникают новые тематические образования.

А. К. Глазунов. Балет «Раймонда».
Интродукция. Тема Раймонды



В образе де Бриенна подчеркнуто мужество, благородство, уверенность в себе. Дикая сарацин Абдерахман охарактеризован лейттемой в восточном духе, которая в процессе эволюции образа приобретает новые оттенки.

В «Раймонде» широко развиты разнообразные балетные формы — дивертисменты, мимические сцены, сюиты из вариаций и др. К удачным страницам музыки балета относятся «Восточная сюита» из второго действия, где Глазунов воплощает мир «русского Востока» (не без влияния оригинальных находок М. И. Глинки и А. П. Бородина).

Балет в постановке Мариинского театра (1898) имел огромный успех. Он сохранился на театральных сценах вплоть до наших дней.

Таким образом, традиции музыки пореформенной эпохи, эстетика «кучкизма» и Чайковского, продолжали развиваться в искусстве «серебряного века», в творчестве представленных выше художников. Однако подлинных вершин в ту эпоху достигли не все представители нового поколения русских композиторов. Среди гениев русской музыки «духовно-культурного ренессанса» — А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, творчеству которых посвящены последующие главы учебника.

ГЛАВА 18

ПУТЬ К «МИСТЕРИИ» (А. Н. СКРЯБИН)

Одним из самых ярких представителей искусства «серебряного века» в пору его бурного цветения является Александр Николаевич Скрябин (1871–1915). На протяжении многих десятилетий отечественное музыковедение далеко не однозначно оценивало его творчество — цензурные соображения не позволяли исследователям раскрыть сущностные стороны музыки русского гения, официально нареченного «идеалистом-мистиком» (Г. В. Плеханов). Наиболее устойчивым оказалось мнение: философские взгляды композитора имеют мало общего с истинным содержанием его музыки. И лишь сравнительно недавно появились работы, в которых имманентно-музыкальные стороны сочинений Скрябина рассматриваются в связи с веяниями эпохи и с особенностями уникального духовного опыта самого композитора (Д. В. Житомирский, Т. Н. Левая, В. В. Рубцова и др.).

Как многие творцы «русского культурного ренессанса», Скрябин обладал особым обновленным мироощущением и не искал опоры в художественном опыте своих непосредственных предшественников. Ему были чужды обыденность образной сферы критического реализма, почвеннические установки «кучкистов» и ориентация на фольклорные истоки. Вместе с тем начала его музыки глубоко национальны. Они связаны с возрождением в культуре «серебряного века» утерянного миропонимания человека в его космической божественной сути. Вера Скрябина не была догматической. В мыслях и мечтах композитора специфически отобразилось традиционное русское богоискательство

с его максимализмом и страстным неистовством чувств, идеалы всеединства и соборности, преломленные сквозь призму интеллектуальных религиозных прельщений «границ веков».

«Надличностное» стремление Скрябина к открытию «новых миров» сплетается с религиозно-эстетическими установками многих нетрадиционных направлений искусства, прежде всего с символизмом. Острое желание русских символистов постичь «знак иного мира в этом мире» и «красоту преображенного космоса», воплотить «связь между двумя мирами»¹ объясняет повышенный интерес композитора к явлениям, выходящим за пределы предметного мира и привычных параметров человеческого бытия. Это рождает *бинарные*, двухполюсные начала его музыки: порывы к грандиозному, вселенскому, макрокосмическому и одновременно желание углубиться в «микрокосм» человеческой души, в ее подсознательную первооснову.

Воплощение глубинных состояний человеческой психики происходит в сочинениях композитора как бы «наощупь», через изменчивые, трудноуловимые и не поддающиеся рациональному анализу ощущения. Музыка Скрябина насыщена изощренной ритмикой, внетональными «блужданиями», фактурой, окутанной дымкой гармонических фигураций. В ней переплелись неосознанные волевые порывы, чувственные томления и смутные ирреальные прозрения.

Мировоззренческие установки композитора оказались необычайно продуктивными для его творческого роста. Интенсивное духовное развитие, характерное для Скрябина как философа и как личности, способствовало глубоким и динамичным изменениям в области музыкального языка. В его композиторской биографии можно выделить три периода. Первый охватывает сочинения 80–90-х гг. В них определились романтические черты стиля молодого автора, заметно скорректированные несколько экзальтированным отношением к миру. Второй период включает первое десятилетие нового века и ознаменован созданием трех симфоний, «Поэмы экстаза», Четвертой и Пятой сонат.

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 140.



А. Н. Скрябин

В это время творчество Скрябина претерпевает довольно резкие изменения. Из лирика-миниатюриста он превращается в симфониста-философа, сформировавшего собственную систему религиозных идей и воплотившего ее в музыке. Поздний период творчества начинается с «Прометея» (1910) и включает сочинения, созданные в процессе подготовки самого грандиозного проекта — «Мистерии». В это время композитор неустанно ищет новые средства выразитель-

ности, оттачивая одновременно свои позиции «мистериального» взгляда на искусство и на художника-творца, художника-теурга, способного преобразить мир.

Родился Скрябин 25 декабря 1871 г. в праздник Рождества Христова, в Москве. Ребенку не было и года, когда он лишился матери. Его отец, рано овдовев и тяжело переживая утрату, целиком отдался работе — дипломатической службе, протекавшей в основном вне пределов России. Родителей мальчику заменили бабушки, дед и тетка Любовь Александровна Скрябина, которая стала самым близким человеком осиротевшему ребенку. Музыкально образованная женщина, она рано распознала необыкновенную одаренность племянника, который рос впечатлительным и не по возрасту серьезным. Внешняя хрупкость мальчика гармонировала с утонченным строем мыслей, за что родные прозвали его «стеклянным ребенком». Любовь Александровна вспоминала: «Пяти лет он уже наигрывал на рояле обеими руками... Все, кто хотел доставить ему радость, приносили какую-нибудь музыкальную вещицу». И далее: «Я как-то инстинктивно чувствовала, что с ним нельзя разговаривать, как с другими детьми. Он все обдумывал, и каждый вопрос или ответ его был всегда осмысленный». По традиции

старинного дворянского рода Скрябиных будущего композитора отдали учиться в московский Кадетский корпус. Атмосфера офицерской среды, кажется, вовсе не повлияла на внутренний мир Скрябина. Он был «кадетом по случаю» (так прозвали его товарищи), не жил в казарме и копил не столько военный или житейский, сколько духовный опыт, позднее оформившийся в четкие философские позиции.

Почти одновременно с постижением воинской науки начались систематические уроки музыки. Сначала он учился под руководством теоретика и композитора Г. Э. Конюса, позднее — у С. И. Танеева. Крепкой школой исполнительского мастерства стали занятия по фортепиано у Н. С. Зверева в его частном пансионе. Четырнадцать лет Скрябин выступил на сцене Колонного зала Благородного собрания.

В предконсерваторские годы Скрябин интенсивно сочинял фортепианную музыку. Самое раннее из известных его произведений — Канон для фортепиано, далее следовали скерцо, вальсы, этюды. С первых шагов композиторский и пианистический дар Скрябина развивались в нерасторжимом единстве. Фортепиано всегда было для него самым любимым инструментом. Сочинения для рояля порой являлись предварительными зарисовками тех музыкальных образов, которые затем обретали новое воплощение в симфонической музыке.

В ранних фортепианных сочинениях Скрябина сказалось влияние западноевропейских романтиков, особенно Ф. Шопена. Показательно обращение начинающего композитора к танцевальным жанрам, этюдам, прелюдиям шопеновского образца. Однако многое в этих сочинениях уже говорит об уникальной самобытности автора.

В фортепианной музыке раннего периода творчества уже наметилась характерная поляризация контрастных сфер — энергичного волеизъявления и хрупкой надломленности. Столь же явным предвосхищением зрелого стиля является трактовка гармонии как ведущего выразительного средства музыки.

В 1888 г. Скрябин поступил в Московскую консерваторию сразу по двум специальностям: как пианист в класс В. И. Сафонова и как композитор в класс С. И. Танеева.

Одновременно он заканчивал Кадетский корпус. Времени для свободного творчества оставалось мало, и сочинение музыки стоило Скрябину колоссального нервного напряжения.

По окончании Кадетского корпуса Скрябин целиком посвящает себя музыке. Баловнем судьбы композитор не был. Консерваторию по классу композиции он так и не окончил из-за конфликта с невлюбившим его А. С. Аренским. Мечтая стать пианистом-виртуозом, он «переиграл» правую руку. Началась, казалось, неизлечимая болезнь (парез), и врачи строили мрачные прогнозы. О страданиях композитора свидетельствуют записи, сделанные позднее: «...в 20 лет: развивавшаяся болезнь руки. Судьба посылает... Первая серьезная неудача в жизни. Первое размышление о ценности жизни, о религии, о Боге... Ропот на судьбу и на Бога. Сочинение первой сонаты с похоронным маршем»¹.

Страстное желание играть, огромная сила воли вернули Скрябина к роялю. От периода болезни остались Две пьесы для левой руки, ор. 9: прелюдия и ноктюрн. Консерваторию по классу фортепиано Скрябин окончил с малой золотой медалью.

С первых шагов явление Скрябина породило противоположные отклики. 11 февраля 1894 г. в Петербурге Скрябин дал свой первый авторский концерт. Он исполнил сонату, мазурку, экспромт, этюд. Газеты неожиданно запестрели уничтожительными характеристиками: у молодого автора нашли «нелогичность» мыслей, «отсутствие техники», плохое владение формой. Прохладными были высказывания корифеев. Так, Н. А. Римский-Корсаков позднее писал о нем: «...взошедшая в Москве звезда первой величины... несколько изломанный, рисующийся и самомнящий...»; осторожен в своих оценках был и А. К. Глазунов. В отличие от них В. В. Стасов и А. К. Лядов высоко оценили композиторские начинания молодого автора.

За год до первого исполнения своих сочинений Скрябин передал несколько пьес знаменитому музыкальному

¹ Цит. по: *Альшванг А. А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина // Избранные сочинения.* Т. 1. М., 1964. С. 132–133.

издателю П. И. Юргенсону. Эти публикации не остались без внимания. Покровителем Скрябина становится богатый лесопромышленник и меценат М. П. Беляев. В отличие от многих, он безоговорочно принял стилевое новаторство молодого автора, полюбил его музыку. Беляев организовывал и финансировал концерты и зарубежные поездки композитора, покупал его новые сочинения. Тепло приняли скрябинскую музыку и исполнители. Его фортепианные пьесы рано вошли в концертную практику и завоевали симпатии слушателей.

В 90-е гг. композитор продолжал сочинять в основном для фортепиано. Двенадцать этюдов, прелюдии, экспромты составляют замечательные страницы русской фортепианной лирики. Венцом юношеского периода стал фортепианный концерт фа-диез минор, в музыке которого воплотились светлые романтические образы.

Расцвет зрелого творчества Скрябина совпадает с началом XX в. Энергия композитора в те годы была поразительной. Так, в течение лета 1903 г. он написал свыше 40 пьес для фортепиано, а также Четвертую сонату. В своих фортепианных сочинениях Скрябин впервые вводит жанровое обозначение «поэма» (Две поэмы ор. 32, «Сатанинская поэма», «Трагическая поэма» и др.).

Наступление нового столетия ознаменовалось довольно неожиданным поворотом Скрябина к крупным симфоническим замыслам. Возникли они под непосредственным воздействием формирующейся философской системы взглядов композитора.

Подобно многим художникам-символистам, Скрябин с юности пытался «проникнуть в суть вещей», объяснить философский смысл Бытия. Его интересы простирались от христианства до трудов европейских философов — И. Г. Фихте, Ф. В. Шеллинга, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, от восточных религиозных учений (прежде всего буддизма) до работ русского марксиста Г. В. Плеханова. Достаточно глубоко изучил Скрябин теософию и положения «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской. Но ближе всего Скрябину были идеи его знаменитых современников — Вл. С. Соловьева, Вяч. И. Иванова, С. Н. Трубецкого, К. Д. Бальмонта. Из

пестрого конгломерата всех этих теорий композитор отбирал источники, соответствующие его собственным установкам. Он почти не реагировал на революционные события и политические коллизии, сотрясающие Российскую империю. Более всего композитор пытался проанализировать импульсы своего творческого вдохновения, понять свое неповторимое «я», поставив его на службу преображения человечества.

Скрябин не писал философских трактатов или статей. Свои выводы он оформлял в виде заглавий произведений, прозаических и поэтических программных комментариев к музыке. Его мысли вряд ли можно считать оригинальными, поскольку они легко вписываются в строй философии русских символистов, где звучит тема нераздельности личного и космического. Это были взгляды художника, восставшего против жизни «медленной и вялой», против серости и мещанства. Подобно В. Я. Брюсову, Скрябин стремился «каждый шаг сделать великим трепетом», подобно А. А. Блоку — «жить удесятеренной жизнью». С юности Скрябин был уверен, что только искусство способно очистить человека от злобы мира. Об этом поет хор его Первой симфонии:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!..
Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает словно подвиг лучший.
Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Философские идеи композитора окончательно оформились к 1904 г., что совпадает с декларацией взглядов «младосимволистов» (статьи В. Я. Брюсова и Вяч. И. Иванова), появлением их «программных» поэтических произведений («Стихи о прекрасной Даме» Блока, «Золото в лазури» А. Белого).

Из всех философских идей, излитых композитором в трогательно-несовершенной поэтической форме, мысль о божественной силе творчества и о художнике-теурге, ведущем человечество к счастью, является самой главной. Скрябин стал подвижником этого учения. Все его интел-

лектуальные возможности, вся мощь музыкального гения были направлены на поиски путей конкретного воплощения «Мистерии» — акта преображения человечества с помощью магии искусства.

Контуры «Мистерии» выстраивались в сознании композитора свыше десяти лет. Он понимал, что берется за решение труднейшей задачи, но верил в реализацию великого духовного акта¹. Начальный вариант воплощения «Мистерии» носит название «Предварительное действо». Это грандиозный соборный спектакль, или Служба, в которой участвует все человечество. Музыка «Предварительного действа» сохранилась лишь в отрывках (40 листов черновых эскизов). Она составляла главный компонент синтетического акта, включающего «симфонию» звуков, ароматов, красок, танцев, шествий, движущейся архитектуры, лучей закатного солнца, ритуальной одежды участников — исполнителей и зрителей.

Храм в древней Индии, где должна была состояться «Мистерия», был задуман композитором как гигантский алтарь, возвышающийся над истинным храмом — Землей. Скрябин всерьез пытался осуществить задуманный проект и даже, по некоторым данным, вел переговоры о покупке земельного участка в Индии для постройки храма. Думая о «Мистерии», композитор говорил: «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством». Средством духовного преображения он считал синтез искусств.

Идея синтеза искусств, расширение границ музыкальности в живописи, поэзии, зодчестве, театре составляет важнейшее положение эстетики русского символизма. Принимая эту идею, Скрябин был предельно осторожен в ее применении. У него почти нет музыки, соединенной со словом. Он, как и многие его современники-поэты, избегал

¹ Идея «Мистерии» характерна для русского символизма. Она развита в работах Вяч. И. Иванова, мечтавшего об уничтожении театральной рампы — «разделительной полосы» между сценой и зрителем. Вяч. Иванов писал, что теоретические положения Скрябина «о соборности и хоровом действе... отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что они были для него еще и непосредственно практическими задачами».

открытых, досказанных, прямолинейных мыслей. Его музыка не столько реально соединяется со словом, сколько ассоциативно осваивает образы философской поэзии. Тем самым сочинения Скрябина воплотили другую важнейшую символистскую мысль о музыке — «сверхискусстве», способном выразить через звуковые потоки все богатство художественного мышления. Убежденный в собственном мессианстве, композитор писал:

Я апофеоз мироздания,
Я цели цель, конец концов...
Хотел бы я в сердцах народов
Свою любовь запечатлеть...
Дарю им покой желанный
Я силой мудрости своей.
Народы, радуйтесь, — от века жданный
Конец настал страданий и скорбей.

Философские идеи преобразования Вселенной требовали адекватного музыкального выражения. Как пишет Т. Н. Левая, под воздействием этих идей «формируется философский “сюжет” скрябинских произведений, изображающих процесс развития и становления Духа: от состояния скованности, поверженности в косную материю — к вершинам гармонизирующего самоутверждения. Взлеты и падения на этом пути подчиняются явственно выстраивающейся драматургической триаде: томление — полет — экстаз»¹. Победа Духа над материальностью есть не только философская, но и конкретная творческая установка, реализуемая композитором достаточно последовательно в большинстве крупных композиций.

В начале нового века Скрябин пишет большие симфонические произведения: 1900 г. — Первая симфония, 1901 г. — Вторая. В 1904 г. было создано одно из лучших его произведений — Третья симфония («Божественная поэма»), законченное музыкальное воплощение «биографии Духа».

В двух других сочинениях зрелого периода — «Поэме экстаза» и Пятой сонате — Скрябин сосредоточился на поиске «божественного» в самом себе, в художнике-теурге,

¹ История русской музыки. В 10 т. А. М., 1997. Т. 10. С. 16.

призванном осуществить акт вселенского преобразования. Исчерпав эту тему, он устремился дальше, к познанию таинственных «темных глубин», откуда произрастают неуловимые эмбрионы жизни. Он все больше и больше солиптически отождествляет свои ощущения с токами мироздания¹. Жажда личного освобождения грезится ему как космический акт, приводящий к предсказанному концу света во имя спасения. Этим настроениям в художественном и философском плане оказался созвучен сюжет «Прометей».

«Прометей», или «Поэма огня» (1909–1910) открывает поздний этап творческого пути мастера. После «Прометей» Скрябин успел написать еще пять сонат, поэму «К пламени», «Поэму-ноктюрн», работал над музыкой «Предварительного действия».

Стилистический диапазон поздних сочинений Скрябина достаточно узок. Композитор, следуя философской «заданности», ограничил себя и в области формы, и в языковых средствах, отобрав лишь самые значимые. Для музыки после «Прометей» характерно дальнейшее усиление роли гармонии, которая подчиняет себе все другие средства музыкальной выразительности. Гармоническая система Скрябина существенно усложняется за счет видоизменения аккордовой вертикали и использования тотальной хроматики. Однако сквозь призму многозвучных гармонических нагромождений многие исследователи угадывают черты новой «прекрасной ясности», к которой устремилось русское искусство в постсимволистскую эпоху². Таким образом творчество композитора, создавшего «сверхмузыку» (Б. Л. Пастернак), завершалось характерным подведением итогов собственного пути и утверждением «сложной простоты».

Жизнь Скрябина оборвалась внезапно: он умер от заражения крови 14 апреля 1915 г. По ряду свидетельств, даже смерть его была мистической: нанимая квартиру на

¹ Солипсизм — крайняя форма субъективного идеализма, в которой несомненной реальностью признается только мыслящий субъект, а все остальное объясняется существующим лишь в его сознании.

² Например, «прометеев аккорд» нередко выступает в облике двух трезвучий на расстоянии тритона, что открывает совершенно новые горизонты развития музыкальной выразительности.

Арбате напротив храма Николы на Песках, Скрябин настоял на заключении контракта сроком на три года, который истек в день его смерти. Вяч. Иванов откликнулся на горькую утрату сонетом:

Осиротела музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.
Потух цветок волшебный у предела
Их смежных царств...

Музыка Скрябина почти полностью относится к сфере инструментализма, важнейшим в его наследии является фортепианное творчество.

Наибольшую часть фортепианной музыки Скрябина составляют миниатюры — прелюдии, этюды, мазурки. Среди крупных фортепианных произведений — десять сонат, поэмы с программными названиями.

Ранние сочинения почти целиком укладываются в стилистические рамки романтизма. Для них характерен мелодизм ярко выраженного инструментального типа, полифоничность фактуры. Скрябин широко использует разнообразные сочетания нескольких голосов, сплетенных в сложную и затейливую фигурацию.

К популярным произведениям юношеского периода принадлежит цикл из 24 прелюдий (ор. 11). В цикле представлены наиболее часто встречающиеся в музыке молодого композитора образы, воплощенные в афористичной форме. Многие пьесы ассоциируются с чеховскими, левитановскими романтическими настроениями. Прелюдии чередуются по принципу контраста. Некоторые из них проникнуты радостно-возбужденным чувством, предвосхищая ликующие апофеозы зрелых скрябинских сочинений. Другие пьесы отличаются светлым лирическим мироощущением.

В 1903 г. Скрябин написал Две поэмы ор. 32. В этом сочинении воплотились важнейшие сферы музыки Скрябина — причудливо-капризное лирическое томление и энергичный порыв к победному самоутверждению. Первая поэма (фадиез мажор) написана в форме сложного периода, состоящего из двух развитых предложений. Ее прихотливая тема звучит на фоне зыбких ласкающих фигураций.

А. Н. Скрябин. Поэма. Fis-dur op. 32

139 **Andante cantabile**

p *ben marcato le due voce, ma dolce*

ribato

Вторая поэма (ре мажор) написана в трехчастной форме. Импульсивности образа соответствуют острые альтерации в гармонических комплексах доминантовой группы. В поэме чувствуется скрытая оркестровость, при которой рояль трактуется как многотембровый музыкальный инструмент. Например, основная тема явно навеяна «трубными гласами» симфонических сочинений Скрябина:

А. Н. Скрябин. Поэма. D-dur op. 32

140 **Allegro. Con eleganza. Con fiducia**

f *m. d.* *marcatissimo*

Из десяти сонат Скрябина первые три написаны в традициях многочастного цикла. В последующих сонатах композитор утверждает принцип поэмой одночастности. Третья и четвертая сонаты близки по замыслу симфоническим сочинениям, созданным на «границах веков». Пятая родственна «Поэме экстаза», последние сонаты соприкасаются со стилистикой «Прометея» и отчасти «Предварительного действия».

Четвертая соната (1903) является одной из вершин фортепианного творчества Скрябина. К ней сохранились авторские комментарии, где говорится о звезде, таинственно мерцающей в космосе и постепенно разгорающейся в «сверкающий пожар».

Соната состоит из двух частей — медленного вступления и сонатного *allegro*. Части тесно связаны тематически и исполняются без перерыва. Образ звезды воплощен композитором в начальной истаивающей теме:

А. Н. Скрябин. Четвертая соната. I часть



Первая часть написана в трехчастной форме, где реприза представляет собой варьированное проведение первой темы. Вторая часть создает ощущение стремительного полета. Главная тема насыщена сложной прихотливой ритмикой. Побочная партия дополняет образ, закрепляет энергию, рвущуюся ввысь. В разработке использованы обе темы, их интенсивное движение еще более возрастает к репризе. Кода — апофеоз сонаты. В ней звучит преображенная «тема звезды», олицетворяющая сияние нового солнца.

В Четвертой сонате Скрябин закрепляет нетрадиционную трактовку сонатного *allegro*. Ее суть — не в противопоставлении контрастных образов главной и побочной партий, а в развитии ведущей темы-идеи от ее зародыша к апофеозу.

Модифицированное сонатное *allegro* предстает и в Пятой сонате. Соната является своеобразным фортепианным аналогом «Поэмы экстаза». В ней получила воплощение идея становления творческого духа. Эпиграф сонаты заимствован из текста «Поэмы экстаза»:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
 Вы, утонувшие в темных глубинах
 Духа творящего, вы, боязливые
 Жизни зародыши, вам дерзновеенья я приношу!

Сочинение содержит разноплановый тематический материал, организованный в одночастную композицию (форма сонатного *allegro*). Главная партия относится к сфере

полетных тем Скрябина, побочная — лирическая и томная, вступает после звучания промежуточной темы сатанинского характера. По мере развития образов нарастает общее энергичное движение, преодолевая инерцию пассивности на пути к кульминации — коде, в которой звучит экстатически преображенная тема вступления. Однако вместо традиционного завершения на мажорной тонике композитор избирает неожиданный «поворот событий»: его соната «не оканчивается, а прекращается» (С. И. Танеев), возвращаясь к первоначальному хаосу «темных глубин» и неустойчивых гармоний.

В целом музыка сонаты имеет характер свободного поэмого высказывания при отсутствии формального программного «сюжета». Она достойно завершает зрелый период творчества композитора утвердив, наряду с «Поэмой экстаза», оригинальную поэмную композицию, получившую дальнейшее развитие в музыке позднего периода.

Созданные после «Прометея» фортепианные сочинения и сонаты являются по сути ступенями на пути к грандиозному проекту «Мистерии». В них переплелись образы божественного света и красоты с актами «осквернения святых». Пять поздних сонат весьма родственны по форме. Это — одночастные поэмные композиции, отличающиеся особой рафинированностью музыкального языка.

Шестой сонате присущ камерный характер музыки, в которой использовано шестизвучие «прометеева аккорда». Седьмую сонату композитор называл «белой мессой». В ней слышны «удары судьбы» и воплощены магические заклинания. Восьмая соната текстуально близка эскизам «Предварительного действия». Девятая соната — «черная месса»: нежная тема побочной партии в репризе преобразуется в образ дьявольской силы. Десятую сонату сам композитор связывал с особым мистическим содержанием — актом «дематериализации» и «уничтожения физичности». И вместе с тем композитор говорил об образах природы, завораживающая красота которой порождает пантеистическое настроение. Думается, что здесь мастер вновь обратился к идее всеединства и к проблеме растворенности человека в бесконечности мироздания.

В фортепианных пьесах позднего периода Скрябин использует поэмную форму. Пьесы программны, но заголовки многих произведений («Маска», «Странность», «Желание», «Причудливая поэма» и др.) имеют достаточно условное значение. Внемузыкальные ассоциации определяют лишь самую общую философскую настроенность музыки вне каких-либо переключек с реальностью.

Симфоническое творчество композитора включает семь сочинений (не считая ранних одночастных композиций, не вполне законченных автором и изданных посмертно). Это: оркестровая пьеса «Мечты», три симфонии, две симфонические поэмы («Поэма экстаза» и «Прометей»), а также концерт для фортепиано с оркестром. Симфонизм Скрябина сложился в процессе творческой интерпретации традиций П. И. Чайковского, Ф. Листа и Р. Вагнера. Воспринятые идеи были глубоко переработаны композитором в русле философской заданности и новаторской устремленности.

Выдающимся симфоническим творением Скрябина является Третья симфония («Божественная поэма»). В ее основу положена программа, содержание которой отражает идею преображения Духа и три его «ипостаси» — томление, полет, экстаз. Автор указывает, что в симфонии представлена эволюция «человеческого сознания, оторвавшегося от прошлых верований и тайн... сознания, прошедшего через пантеизм к радостному и опьяняющему утверждению своей свободы и единства Вселенной». В становлении богоподобного человека композитор выделяет первопричину — свободную волю. Ее музыкальным выражением служат фанфарные призывы труб — символ «первотолчка» к обновлению привычного порядка мироздания.

В симфонии три части: «Борьба», «Наслаждение», «Божественная игра». Они следуют без перерыва — таков ток жизни в ее бесконечном разнообразии. Наметившаяся тенденция к сжатию цикла предвосхищает одночастные поэмы в творчестве последующих лет.

В названии симфонии содержится намек на великое произведение европейской литературы — поэму Данте «Божественная комедия». Вероятно, эта аналогия не случайна. Именно Данте открыл в искусстве раннего Возрождения

страницу, утверждающую силу человеческого духа и разума. Своеобразную версию этого образа воплотил в своем творении Скрябин, воспев человека-творца, человека-борца.

Герой симфонии не проходит дантовы «круги ада», но его путь не менее труден. Симфония открывается величественной темой самоутверждения, о которой композитор писал: «“Я есмь” — среди безмолвия прозвучали, как трубные звуки, эти смелые слова».

**А. Н. Скрябин. Третья симфония.
(«Божественная поэма»). I часть. Вступление**

142 **Lento**
divin, grandiose

ff *a* *ff* *f* *f*

Тема-эпиграф становится лейтмотивом симфонии. Она цементирует внутреннюю целостность, служит основой для новых тематических образований. В ее постоянном развитии раскрывается философский контекст сочинения — преображение духа человека, проходящего испытания в борьбе (первая часть), любви (вторая часть) и достигающего апофеоза победы (финал).

Первая часть написана в сонатной форме. Главная партия, мужественная и порывистая, имеет трехчастную структуру.

**А. Н. Скрябин. Третья симфония.
I часть. Главная партия**

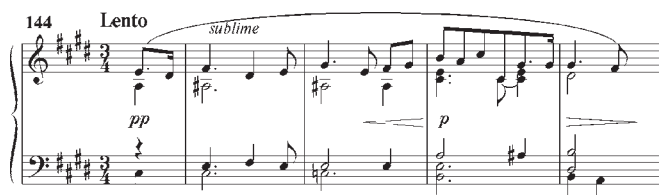
143 **Allegro**
mysterieux, tragique

pp *f* *f*

В побочной партии две темы. Первая спокойная и светлая, вторая — таинственная и романтическая. В фанфарной заключительной партии вновь возвращается героический образ. Венчает экспозицию могучая тема вступления. В разработке композитор развивает весь тематический материал, искусно сплетая его в сложных полифонических преобразованиях. Реприза повторяет последовательность основных тем. В конце коды вновь мощно звучит тема-эпиграф.

Вторая часть — это мир чувственного томления, блаженной неги. Ее основная мелодия выросла из тематизма первой части.

**А. Н. Скрябин. Третья симфония.
II часть. «Наслаждения»**



В музыкальную ткань неоднократно вторгаются трубные возгласы темы-эпиграфа. Как указывал автор, по мере развития «опьяненность все возрастает».

Третья часть — образ ликования, герой возбужден победой, его дух, все преодолев, наконец-то обрел свободу. «Кружение», «вихри», «полет» — вот те состояния и то истинное наслаждение, которое дарует творчество. Тема «божественной игры» — преображенный эпиграф — звучит, по ремарке композитора, «задыхаясь, окрыленно».

В форме финала сочетается классическая сонатная структура с тенденцией сжатия ее основных разделов. К концу части напряжение внезапно спадает. Пронесятся отголоски предыдущих тем как последнее напоминание о трудных этапах восхождения к свету. Кода — апофеоз всего цикла. Она вновь утверждает гимническое победное начало — звучит эпиграф симфонии в еще более торжественном облике.

Страстная, необычная для музыки мысль, воплощенная в стройной форме с огромным мастерством, не могла

оставить современников равнодушными. «Трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел», — отметил Б. Л. Пастернак¹. В. В. Стасов же признал, что такую музыку в России еще никто не писал. Пытаясь передать в звуках различные состояния «жизни духа», Скрябин предвосхитил многие художественные открытия XX в. (например, движение «потока сознания» в киноискусстве). Он впервые создал произведение, фиксирующее этапы творческого акта человека — подобия Божия.

«Поэма экстаза» создавалась в два этапа: сначала в стихотворной, затем в звуковой форме. Литературный вариант был опубликован в Женеве в 1906 г. В нем Скрябин трактует процесс становления мира как творческую деятельность сознания².

Стихотворный текст достаточно своеобразен и напоминает стилистику русского поэтического символизма:

... Ты весь — одна волна
Свободы и блаженства...

Скрябин и не пытался соединить этот довольно замысловатый текст с музыкой. Поэзия осталась программой сочинения, его словесной прелюдией, которая со временем сделалась ненужной и была забыта.

Образ экстаза постоянно присутствующий в зрелых сочинениях композитора, навеян философскими представлениями о дионисийском начале всего сущего (Ф. Ницше) и взглядами русских поэтов-символистов, призывающих очистительную катастрофу мира через оргию творческого акта

¹ Пастернак Б. Л. Люди и положения // Воздушные пути. М., 1983. С. 422.

² Первый акт мироздания — погружение творческого духа в им же созданный чувственный мир. Этот мир полон соблазнов и противоречий. Дух терзается, страдает, томится в предчувствии любви и проходит все испытания. Он познает свою мощь, Божественную силу. Грядет торжество победы, опьянение экстазом. Экстаз побеждает чувственные мироощущения — страх, страдания, сомнения. Торжествует лишь всепокоряющая любовь.

(Вяч. И. Иванов). Для Скрябина экстаз — это и освобождение «я», преодолевшего косную материальность, и эротическое торжество слиянности двух противоположных начал. Эти два начала получили в музыке «Поэмы экстаза» свое наивысшее воплощение: сочинение проникнуто противоборством активного мужественного действия и мечтательных грез. Логика развития образов позволяет более точно понять «сюжет» поэмы, который состоит в том, что душа, мечтающая, пребывающая в неге, очарованная изысканной красотой и гармонией, разрывает пути наваждения. Она утверждает свою первородную волю и радуется победе. Источником экстаза является ощущение всеединства мира, его бесконечности.

«Поэма экстаза» во многом предвосхищает черты стиля позднего Скрябина. Она написана в заметно модифицированной сонатной форме, которая подчинена общему динамическому движению к вершине коды.

Композитор сохраняет шесть основных разделов сонатной структуры: вступление, экспозицию, разработку, репризу, два этапа коды, в которой достигается кульминация экстатических восторженных состояний. Но при этом все разделы насыщаются многообразными по смыслу тематическими образованиями, функции которых определить далеко не просто. Не случайно существуют разные научные подходы к тематизму «Поэмы экстаза».

Сочинение открывается лирической «темой томления» — подчеркнуто зыбкого, неустойчивого, словно обращенного «в никуда» образа. Но эта зыбкость обманчива. Возникший новый образ «темы воли» привносит в музыку энергию движения.

А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза».
Вступление. Тема воли

The image shows a musical score for the beginning of the 'Poem of Ecstasy' by Scriabin. It is in 2/4 time and starts at measure 145. The score is written for a piano and a trapezium (Tr-ba). The piano part features a melodic line with trills (tr) and a triplet of eighth notes. The trapezium part provides harmonic support with chords and single notes. The dynamic marking is *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Сопоставление контрастных сфер определяет импульс развития всей поэмы, воплощает исходный конфликт двух истоков мироздания. Появляющиеся далее темы главной и побочной партии развивают этот конфликт. Однако затем, по мере развития, созерцательные состояния все более уступают натиску неуклонного движения к победе, возвышению, самоутверждению. Финал же этого движения неожиданно многозначен: после апофеоза, символизирующего полную победу разумного, волевого, творящего начала, вновь возвращается изломанно-хрупкая тема томления, напоминая о загадочности и непостижимости вечности.

«Прометей» («Поэма огня») написан для большого симфонического оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой. Это сочинение сфокусировало многие философские и музыкально-творческие прозрения композитора, стало началом позднего периода его творчества и одновременно итогом предыдущего новаторского пути.

Грезя идеей синтеза искусств по имя осуществления «Мистерии», композитор вводит в партитуру поэмы нотную строчку, обозначив ее итальянским термином «luce» — свет. Тем самым задолго до создания современной аппаратуры Скрябин предсказал появление никогда ранее не существовавших «световых инструментов». По замыслу композитора, такой инструмент должен был пускать в концертный зал особые световые волны, соответствующие акустической природе звука.

В основу «Поэмы огня» положен древнегреческий миф о Прометее, похитившем на Олимпе огонь и подарившем его людям. Боги не простили титана и навеки приковали к скале, где большой орел клюет его печень.

Этот образ в разное время воплощали многие художники — Эсхил, Гете, Бетховен. В эпоху «серебряного века» мифологема огня привлекала внимание поэтов-символистов (Брюсов, Вяч. Иванов). В русле символистской эстетики трактовал миф о Протемее и Скрябин. Он полагал, что Прометей — это символ активной энергии Вселенной, принцип вечного движения жизни, творческий закон.

Образ огненной стихии трактован композитором в условно-магическом контексте. Скрябин олицетворял

Прометея с демоническим началом, с сатанинской идеей воссоединения вечного зла и вечного творческого горения. Известно высказывание композитора: «Сатана — это дрожжи Вселенной»¹. В этом отношении музыка поэмы родственна демоническим образам Врубеля. Главная тональность «Прометея» — фа-диез. Она является музыкальным аналогом сине-лиловой гаммы врубелевских полотен и сине-лилового цвета в световой партитурной строчке поэмы.

Начало «Прометея» — образ мира, еще не обретшего духовную жизнь. Картина ледниковых полей, над которыми чуть брезжит рассвет (Б. В. Асафьев), грандиозна и загадочна. Здесь звучит знаменитый застывший «прометеев аккорд» — символ первозданной стихийности:

А. Н. Скрябин. «Прометей». Вступление



Шесть звуков «прометеева аккорда» становятся основой поэмы. Из них вырастают образы «космического тумана», «созерцания, освещенного светом сознания», таинственные и тревожные темы, воплощающие дремлющий хаос в преддверии мировых катаклизмов.

Принципы формообразования «Прометея» преемственно связаны с «Поэмой экстаза». Сонатная форма этого одностанного сочинения содержит вступление, экспозицию двух контрастных тематических групп, разработку, репризу и грандиозную коду. Перечисленные разделы сонатной формы трактованы свободно и достаточно условно. Поток

¹ Очевидно, что на общий замысел «Прометея» повлияло учение Е. П. Блаватской, в котором Люцифер трактован как «носитель света», а также эзотерические учения с их символикой и скрытым смыслом для «посвященных» (в партии хора распеваемые гласные соответствуют варианту священного семигласного слова e-a-o-ho-a-o-ho).

музыки динамичен и нерасчленим. Из хаоса, скованного тьмой, возникают и сменяют друг друга темы борений. В их калейдоскопе своя логика движения — к вершине, к свету, к «громадному лучезарному подъему» и торжеству.

В каждом новом сочинении техника композиции Скрябина существенно обогащалась. Композитор последовательно завоевывал *двенадцатитоновость*, где каждая ступень лада является равноправной и самозначимой «единицей».

Новаторские средства музыкальной выразительности, характерные для позднего творчества Скрябина, были итогом теоретических размышлений композитора. Анализируя их, музыковед Ю. Н. Холопов приходит к выводу, что Скрябин предугадал целый комплекс языковых закономерностей музыки XX в. Об этом говорят следующие высказывания композитора:

- основной аккорд «Прометеев» Fis–His–e–ais–dis–gis — «не доминантовая гармония, а основная» (то есть это новая тоника в *новой тональности*);
- «...У меня нет никакой разницы между мелодией и гармонией, это одно и то же». «Мелодия и гармония — это две стороны одного принципа» (идея *унификации вертикали и горизонтали*);
- «У меня в “Прометее” уже другая система, полярность не тоники и доминанты, а созвучий, стоящих на расстоянии тритона» (вне мажора и минора опора лада — не Т и Д, а Т и \perp , то есть тритонанта — термин, не известный во времена Скрябина);
- «...Мне уже слишком тесно в темперированной системе» (следующий шаг — *микротоны* в музыке XX в.);
- грандиозный замысел Gesamtkunstwerk’а Скрябина — «Мистерия»: где-то в сказочной Индии, в куполообразном храме, совершается мистическое соборное действие, перформанс типа мультимедии¹.

Гармоническая реформа Скрябина завершалась в период перехода к атонализму его знаменитого современника Арнольда Шенберга, в 20-е гг. изобретшего додекафонию.

¹ См.: Музыка XX в. Московский форум // Труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С. 79.

Скрябин же шел в ином направлении — в его последних сочинениях тональная основа музыки вновь обретает значимость. Однако смерть композитора помешала осуществлению новых замыслов.

Скрябина можно отнести к той плеяде российских «гениев и пророков», что словно не замечали людских треволнений и мирской суеты. Композитор, отделив земное от возвышенного, создал особый мир музыкальной выразительности, опередив свое время, предвосхитив многие новации искусства XX в. Музыка Скрябина служит образцом великого творчества, рожденного на основе оптимистической самозабвенной веры в его всепобеждающую силу.

ГЛАВА 19

«СООТВЕТСТВИЕ ЗЕМЛИ И ДУШИ» (С. В. РАХМАНИНОВ)

На протяжении столетий любовь к Родине были неиссякаемым источником вдохновения русских композиторов, поэтов, художников. Загадочная и противоречивая русская душа раскрывается в их твореньях то беззащитно обнаженной, то бесшабашно удалой, то исполненной гражданского пафоса, то молитвенно-смиренной. Н. А. Бердяев писал: «Есть соответствие между необъятностью, безграничностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине...»¹.

Романтически-возвышенное чувство единения с родной землей, с ее историей и православной верой не исчезло в эстетски-рафинированной культуре «серебряного века». Тема России стала одним из «очарованных берегов», где находили пристанище последние российские романтики. Среди них возвышается мощная фигура **Сергея Васильевича Рахманинова** (1873–1943). Его творчество глубоко индивидуально. Эмоционально-приподнятая музыка Рахманинова опирается на глубинные русские духовные традиции. В ней запечатлелся многообразный спектр образов, выросших из корней православного сознания, «русской идеи», «русской правды», «законов Собора». Это и ожидание русского Апокалипсиса, и поиски высшего смысла жизни, и щемящее чувство скорби по утраченным духовным идеалам. В сочи-

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 78.

нениях Рахманинова с обнаженной непосредственностью выразились издревле присущие русскому человеку представления о двуединой основе мира, где столкнулись Божье и антихристово, Свет и тьма. Присущая композитору образная многозначность и обостренное восприятие дисгармонии «мира сего» в его бинарных началах придают творениям мастера глубоко индивидуальный облик, обусловленный прикосновением к извечной тайне Бытия.

Родившись в XIX в., Рахманинов был сыном «культурного ренессанса». Однако причастность композитора к «серебряному веку» была двойкой: с одной стороны, приверженность новому, с другой — абсолютная невозможность «тотального новаторства». Поэтому в истории музыки XX в. Рахманинов с его уважительным отношением к исконно русским традициям и святыням стоит несколько особняком.

Сказанное не означает, что Рахманинов был «вне времени». Его образы перекликаются с внутренними коллизиями художественной культуры «серебряного века». Многие в музыке композитора родственно психологически точным обобщениям И. А. Бунина и А. П. Чехова. В ней воплотилась иллюзия духовного обновления, сопоставимая со взглядами поэтов-символистов. Подобно И. И. Левитану, Рахманинов умел передать ощущение внутренней растрещенности героя в бескрайних российских просторах; подобно М. В. Нестерову, воспел Русь светлую, молящуюся; как Н. С. Гумилев, предсказал ее трагический крестный путь. Композитору не было равных в решении проблемы мессинской роли России в духовном пути человечества.

При жизни Рахманинова нередко сопоставляли со Скрябиным. Люди одного поколения, воспитанники Московской консерватории, блестящие пианисты, они оказались разительно несхожи в своих жизненных и творческих установках. В отличие от Скрябина, Рахманинов никогда не занимался философскими изысканиями. Быть может, поэтому его мировоззренческие позиции остались во многом сокрытыми для исследователей. Вместе с тем его творчество свидетельствует о претворении глубоко осмысленных религиозно-философских воззрений, выросших из

православного мировидения. Апофеозом Любви завершаются многие его сочинения дореволюционного времени, торжеством Смерти овееяна музыка, созданная после катастрофы 1917 г.

Стиль Рахманинова сложился под непосредственным влиянием московской композиторской школы, прежде всего — П. И. Чайковского. Вместе с тем ему оказались близки многие черты творчества «кучкистов» — перевозданная мощь А. П. Бородина, почвенничество М. П. Мусоргского, поэтическая чистота образов Н. А. Римского-Корсакова. При всем пиететном отношении к предшественникам, Рахманинов создает в своих произведениях особый, неповторимый мир, влекущий своей самобытной «русскостью».

Национальное «зерно» сочинений Рахманинова включает выразительный *мелодизм* и *колокольность*. Мелодии Рахманинова отличаются особой певучестью, протяженным широким дыханием. Композитор почти не использовал подлинных народных тем. Он слышал интонации русской музыкальной речи обобщенно, воссоединив характерные элементы народного мелоса и древнерусского богослужебного пения. Рахманиновская колокольность произрастает из глубин русской духовности. Она приобретает в музыке композитора то лирическую окраску, то гимнический пафос, то трагический смысл (победные шествия Смерти, воцарение дьявольской стихии «зверочеловечества»).

Мелодизм пронизывает все средства музыкальной выразительности сочинений Рахманинова, является ведущей составляющей гармонии и фактуры. Ткань его произведений нередко складывается из ряда самостоятельных



С. В. Рахманинов

мелодических линий, сплетенных в единое целое, из которого выделяется то один, то другой «поющий» голос. Развитие музыкального образа нередко подчиняется характерному для композитора приему: контрастному сочетанию мощных динамических всплесков энергии со статичным пребыванием в одном эмоциональном созерцательном состоянии. При этом активную устремленность сообщает музыке Рахманинова всепобеждающее наступательное ритмическое движение, поскольку именно ритм у композитора является носителем волевого начала. Погружение в лирическое душевное состояние достигается с помощью преобразований мелодического материала на основе принципа вариантного развития.

Гармоническое мышление Рахманинова вполне укладывается в систему романтической тональной гармонии. Вместе с тем у композитора сложился ряд излюбленных аккордовых сочетаний, которые считаются чисто «рахманиновскими»: уменьшенный вводный терцквартаккорд в миноре с заменой второй ступени на третью, разрешаемый в тоническое трезвучие, многотерцовые образования в виде нон- и ундецимаккордов.

Творческое наследие Рахманинова охватывает разные жанры, как инструментальные, так и вокальные. Тяготение к религиозно-философским проблемам жизни и смерти воплотилось в крупных симфонических и вокально-симфонических произведениях — трех симфониях, четырех концертах для фортепиано с оркестром, «Рапсодии на тему Паганини», кантатах «Весна» и «Колокола», программных симфонических увертюрах. Особое место среди крупных сочинений занимают православные хоровые циклы а саррелла «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение».

Гениальный пианист, Рахманинов создал для своего любимого инструмента целую «энциклопедию» романтических образов в разных жанрах. Взаимодополняющим сочетанием поэзии, вокала и фортепиано отмечены его одухотворенные романсы.

В творческом пути Рахманинова можно выделить три периода. Первый период охватывает 90-е гг. XIX в., когда были созданы юношеские сочинения композитора. Самы-

ми плодотворными были для Рахманинова 1901–1917 гг. В этот период родились вдохновенные произведения, отмеченные зрелостью и самобытной яркостью. Поздний этап творчества приходится на время вынужденной эмиграции. На протяжении 30-х гг. композитор написал только несколько крупных инструментальных сочинений, полностью отказавшись от создания вокальной музыки.

С. В. Рахманинов родился 20 марта 1873 г. в родовом имении Семеново, находящемся к югу от легендарного Ильмень-озера в Новгородской губернии. Отец Рахманинова принадлежал к старинному дворянскому роду. Мать была дочерью профессора, генерала, ректора Кадетского корпуса. Будучи людьми музыкально чуткими, родители рано заметили одаренность сына.

Сначала мальчика отдали в подготовительные классы Петербургской консерватории, а в 1885 г. он поступил в младший класс известного педагога Московской консерватории Н. С. Зверева, стал жить в его доме на полном пансионе и провел там более четырех лет.

Жизнь Рахманинова в юности была трудной и малообеспеченной. Родители его разошлись, имения пришлось продать. Внешне сдержанный, даже замкнутый, молодой музыкант тяжело сходилась с людьми, и его нередко томило чувство одиночества. Смысл жизни составляла музыка, которая безраздельно владела всеми мыслями и чувствами.

Одаренность Рахманинова как пианиста и композитора была феноменальной. В 1888 г. он начинает учиться на старшем отделении консерватории у А. И. Зилоти, в 1891 г. блестяще заканчивает консерваторию по классу фортепиано. Не менее значительными были успехи по композиции. В консерваторские годы написан юношески вдохновенный Первый концерт для фортепиано с оркестром. В качестве дипломной работы Рахманинов представил оперу «Алеко» по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». Сюжет оперы, которая являлась экзаменационным сочинением, был дан композитору 27 марта. Давно знакомые пушкинские строки неожиданно открылись для Рахманинова как бы первые. Он был настолько увлечен ими, что закончил оперу уже 13 апреля.

В ранних сочинениях Рахманинова явственно определились черты его романтического стиля — открытый мелодизм, многоплановый красочный гармонический язык, склонность к лирико-психологическим обобщениям. По окончании консерватории Рахманинов много и вдохновенно работал. В 90-е гг. им были созданы романсы «Не пой, красавица, при мне», «Весенние воды», «Островок», Первая симфония, симфоническая картина «Утес», Элегическое трио «Памяти великого художника» (на смерть П. И. Чайковского).

Творческий путь композитор не был безоблачным. Он мучительно, почти болезненно воспринимал каждое слово критиков. Нервный срыв произошел после неудачи с первой симфонией в 1897 г. Дирижировал ее первым исполнением А. К. Глазунов, который довольно равнодушно воспринял непривычную в то время, «декадентскую», как называли ее в прессе, музыку и, по утверждению современников, провалил премьеру. Молодой автор был в отчаянии. Он сжег партитуру симфонии и в течение трех лет не мог сочинять. К этому времени относится начало его профессиональной дирижерской деятельности. В течение сезона 1897–1898 гг. Рахманинов служил в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, где показал себя выдающимся дирижером. Тогда же начались совместные выступления композитора с Ф. И. Шаляпиным — их дружба длилась до последних лет жизни великого певца.

Лишь в начале XX в. творческий кризис был преодолен. До самой революции Рахманинов испытывал духовный подъем, вылившийся в новые крупные сочинения: Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», симфоническую поэму «Остров мертвых», поэму для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола». Сформировался Рахманинов и как личность. Это был скромный, принципиальный и отзывчивый к людям человек. По воспоминаниям друзей, композитор, уже будучи мировой знаменитостью, по-прежнему одевался просто, держал себя естественно, без вычур, был прямолинеен в суждениях и действиях.

Подобно многим своим выдающимся современникам-интеллигентам, революционный переворот и приход к власти большевиков Рахманинов не принял. Он писал: «Россия шагнула в пустоту». Ее трагедия в том, что «лица людей превращаются в зверские дикие рыла»¹. В декабре 1917 г. он с семьей навсегда покинул Россию. Разрыв с Родиной был для него огромной личной трагедией. Прервалась связь «земли и души», пошатнулись устои жизни и творчества. В течение десяти лет композитор переживает глубокий кризис и почти не пишет музыку. Позднее он сказал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя»².

В эмиграции Рахманинов интенсивно и успешно гастролировал. Ему рукоплескали Америка и Европа. Он приобрел славу одного из великих виртуозов мира. Способность же творить вернулась к нему лишь во второй половине 20-х гг. В поздний период творчества его музыка приобретает новые черты, окрашенные трагическим мироощущением. Стилль композитора становится более аскетичным, порой жестким, появляется тенденция к микротематизму, инструментализации мелодики. Отзвуки душевной драмы, которую переживал композитор, воплотились в образном строе всех крупных творений позднего периода — в «Вариациях на тему Корелли» для фортепиано, Четвертом концерте и «Рапсодии на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, Третьей симфонии, «Симфонических танцах».

Войну с фашизмом Рахманинов воспринял как свою личную трагедию. Он много выступал в благотворительных концертах, средства от которых передавал в фонд обороны Родины. 28 марта 1943 г. композитора не стало.

Важнейшую и большую часть творческого наследия Рахманинова составляют сочинения для фортепиано. Лучшим исполнителем этой музыки по праву считался сам композитор, у которого, как говорили, были «волшебные руки».

Для фортепиано Рахманинова создал произведения и малых, и крупных форм. «Пьесы-фантазии», «Салонные

¹ Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1980. Т. 2. С. 71; Т. 3. С. 189.

² Рахманинов С. В. Письма. М., 1955. С. 562.

пьесы», этюды-картины, музыкальные моменты, прелюдии, вариации, сонаты — все эти разные по своему характеру сочинения вошли в золотой фонд русской музыкальной классики.

Из ранних произведений наибольшую популярность приобрела прелюдия до-диез минор (ор. 3. № 2). Ее музыка насыщена контрастными образами, мятежными и страстными. В сочинении слышны интонации то мерного погребального шествия, то грозного набатного колокола. Впервые появившаяся в этой прелюдии рахманиновская колокольность позднее составит одну из ведущих, «знаковых» сторон стиля композитора:

С. В. Рахманинов. Прелюдия cis-moll

147 Lento

ff *ppp*

Раннее фортепианное творчество 90-х гг. завершают шесть музыкальных моментов, ор. 16. Они представляют собой единый цикл, в котором отдельные пьесы объединены общей сквозной идеей. Большая часть музыкальных моментов отличается трагическим настроением, однако завершается цикл ликующей музыкой до-мажорного финала.

В зрелый период творчества Рахманинов создал два цикла прелюдий (ор. 23 и ор. 32), охватывающих, подобно аналогичным сочинениям Шопена, все мажорные и минорные тональности.

Примером переосмысления жанра менуэта является драматическая прелюдия ре минор (ор. 23, № 3). Музыка прелюдии насыщена тревожными настроениями и затаенным предчувствием трагедии.

Популярная прелюдия соль минор (ор. 23. № 5) представляет собой переосмысленный жанр марша. В ее облике заключено энергичное волевое начало.

С. В. Рахманинов. Прелюдия d-moll op. 23 №3

148 *Tempo di menuetto*

mf *mf* *p* *p*

С. В. Рахманинов. Прелюдия g-moll op. 23 №5

149 *Alla marcia*

p

В преддверии грозных социальных потрясений Рахманинов написал Этюды-картины op. 39. (ранее им были созданы Этюды-картины op. 33). Композитор трактовал этюд-картину как жанр художественного, а не инструктивного содержания. Высоко оценивая новые пьесы, критика тем не менее отмечала преобладание подчеркнуто сумеречных настроений в музыке. В ней, предчувствуя горестные испытания, композитор дал простор своим мрачным мыслям.

Интересна и неожиданна «программа» Этюда-картины ля мажор (op. 39, № 6). По словам Рахманинова, стремительный бег этой музыки навеян образами Красной Шапочки и Серого Волка. В сочинении можно услышать то грозное рычание зверя, то вскрики убегающего ребенка. Но вряд ли стоит видеть в его содержании полную аналогию со сказкой. Символика пьесы подразумевает роковое движение грозной силы, неумолимо сметающей на своем пути человеческое начало.

Одним из самых сложных фортепианных произведений крупной формы являются Вариации на тему Корелли (1931). В их основу положена испано-португальская песня «Фолья», некогда использованная великим итальянским композитором Арканджело Корелли в финале сонаты для скрипки и basso continuo. В своем изначальном виде печальная песня рассказывает о девушке и ее несчастной любви. Корелли внес некоторые изменения в мелодию, сделав ее более строгой. В этом варианте использовал песню и Рахманинов.

Вариации проникнуты глубоким трагизмом, чувством обреченности, катастрофы. Первые части вариаций еще сохраняют «профиль» старинной мелодии. Далее музыка все более отходит от графически-прозрачной темы. Она становится напряженной, краски сгущаются. В усложненной музыкальной ткани слышны то звуки католической молитвы «Dies irae» («День гнева»), то хорал, то колокольные звоны. В средней части наступает временное отдохновение. Это краткое интермеццо напоминает ноктюрн с нежно колышущейся мелодией «Фолья». В финальной части цикла вновь возвращаются тревожные и суровые образы. И лишь в самом конце неожиданно просветленно и умиротворенно звучит «Фолья».

Мировую славу принесли Рахманинову его произведения для фортепиано с оркестром.

Цельностью художественного замысла и особой поэтичностью отмечен знаменитый Второй концерт для фортепиано с оркестром (до минор). Премьера сочинения 27 октября 1901 г. была воспринята современниками как событие, равное постановке «Вишневого сада» А. П. Чехова в Художественном театре. В концерте с особой силой проявилась почвенность творчества композитора. Крупные формы произведения заставляют вспомнить монументальные новгородские и киевские фрески, могучая колокольность — героические страницы древнерусского эпоса, лирическая одухотворенность — русские пейзажи.

Концерт состоит из трех частей. Первая часть написана в форме сонатного allegro. Она открывается гулкими набатными ударами фортепиано — субдоминантовым вступлением к главной теме.

**С. В. Рахманинов. Второй концерт
для фортепиано с оркестром. I часть. Вступление**

150 Moderato rit. ----- a tempo

pp *росо а росо стес.* *ff*

Главная партия отличается величавой широтой. Н. К. Метнер писал о ней, что «с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия»¹. Тема побочной партии (ми-бемоль мажор) полна романтического восторга перед красотой мира.

**С. В. Рахманинов. Второй концерт
для фортепиано с оркестром. I часть. Побочная партия**

151 a tempo

В разработке композитор развивает весь тематический материал, динамизирует и преобразует тему побочной партии. Реприза является кульминацией части и непосредственным продолжением разработки. Движение все нарастает. Мужественно-волевая кода закрепляет победную жизнеутверждающую идею музыки.

Вторая часть концерта (ми мажор) переносит слушателя на лоно природы. Ее музыка, словно тихий островок в море бушующих страстей, передает состояние «вечного покоя».

¹ Метнер Н. К. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. М., 1988. Т. 2. С. 350.

С. В. Рахманинов. Второй концерт
для фортепиано с оркестром. II часть

152 (Adagio sostenuto)

(p)

mf dolce e sempre espressivo

Финал — гимнический апофеоз концерта, утверждающий всепобеждающую Любовь. Финал написан в форме сонатного allegro, где особую роль приобретает тема побочной партии, ликующе звучащая в коде. Музыка «поет» о прекрасных началах Бытия. В ней царит эмоциональная приподнятость и восторг человека перед лицом Творца.

Первое исполнение Третьего концерта для фортепиано с оркестром состоялось в Нью-Йорке в 1910 г. Позднее с ним познакомились москвичи. Премьера прошла успешно, но все же настоящее понимание этой музыки широкой публикой пришло не сразу. В концерте существенно обогатился стиль композитора, появилась большая свобода в трактовке сонатной формы. По утверждению Б. В. Асафьева, именно с Третьего концерта произошло окончательное формирование «титанического» облика рахманиновской фортепианной музыки за счет преодоления «наивно романтической фактуры» ранних сочинений.

В концерте три части. Первая часть начинается почти сразу с проведения главной темы в октавном изложении (после двух вступительных тактов оркестра). Аскетичная и простая мелодия заставляет вспомнить интонации старинного знаменного распева. Об этом говорит ограниченный диапазон темы, ее постоянное возвращение к устойчивому звуку.

**С. В. Рахманинов. Третий концерт
для фортепиано с оркестром. I часть. Главная партия**

(Allegro ma non tanto)
153 *commodo*



Лирическая, внутренне взволнованная побочная тема в своем развитии достигает выразительной кульминации.

**С. В. Рахманинов. Третий концерт
для фортепиано с оркестром. I часть. Побочная партия**

154 **Allegro** *p* *espress.* *dim.* *poco rit.*



Основное место в разработке принадлежит главной партии. В этом разделе две большие волны, последняя из которых на гребне кульминации вливается в репризу. Завершается первая часть основной темой в первоначальном ее изложении.

Форма первой части весьма своеобразна. Как пишет Ю. В. Келдыш, «троекратное проведение основной темы (в экспозиции, в начале разработки и в заключении) и три кульминационные фазы, расположенные в порядке нарастающей силы и напряженности, являются узловыми моментами формы, сообщающими ей необычайную внутреннюю цельность и целеустремленность развития»¹.

Вторая часть концерта — Интермеццо. Оно написано в форме вариаций на простую песенную тему, звучащую первоначально в оркестре.

Финал насыщен наступательной рахманиновской ритмикой, хлещущей через край взволнованной волевой энергией. В нем, как и в финале Второго концерта, композитор утверждает победу Света и Любви.

¹ История русской музыки. В 10 т. М., 1997. Т. 10А. С. 90.

В годы эмиграции самым популярным сочинением композитора стала «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934). Она написана в форме вариаций, в основу которых положена тема паганиниевского каприса ля минор, часто встречающаяся в фортепианных обработках композиторов XIX в. (Лист, Брамс).

«Рапсодия на тему Паганини» является крупным концертным произведением, в котором вариационная форма достигает симфонических масштабов обобщения. В ее непрерывном драматическом развитии можно выделить три этапа: экспозицию образа (№ 1–10), среднюю, более импровизационную часть (№ 11–18) и репризу (№ 19–24). Следуя романтической традиции свободных вариаций, композитор существенно видоизменяет тему, сохраняя лишь ее контуры. Характерной чертой фортепианной партии является графичность, легкая стаккатность звучания — аналог скрипичных приемов, привнесенных в фортепианную фактуру.

Образный мир «Рапсодии ...» трагичен. Ее музыка с удивительной откровенностью повествует о земном пути художника, полном искушений, страстей, страданий. Известно, что Рахманинов предложил балетмейстеру М. М. Фокину хореографическую версию «Рапсодии ...» — сюжет о том, как мастер продал душу дьяволу. Напоминанием о бренности жизни и судном дне звучит в музыке средневековая секвенция «Dies irae». Этот мотив-символ включен Рахманиновым во все симфонические сочинения, созданные в эмиграции (Третью симфонию, «Симфонические танцы»).

Премьера «Рапсодии на тему Паганини» состоялась в Филадельфии осенью 1934 г. Исполнители — автор и Филадельфийский симфонический оркестр под управлением известного дирижера Л. Стоковского. Созданная Рахманиновым за десятилетие до смерти, «Рапсодия ...» была воспринята многими современниками как лучшее произведение композитора.

Симфоническое творчество Рахманинова представлено разными жанрами, характерными для русской музыки XIX в. Им написаны три симфонии, программная симфоническая картина «Утес», симфоническая поэма «Остров

мертвых»; последним крупным сочинением для оркестра явились «Симфонические танцы» (1940).

Симфонизм Рахманинова отличается многообразием содержательных признаков, соотносимых с лирико-эпической, лирико-психологической и драматической линиями развития русского музыкального искусства. Лирическое начало выражено в исповедальном характере образов, их личностной окрашенности, доминировании субъективных ностальгических настроений. Эпическое представлено неспешным повествовательным развитием общезначимой идеи. Драматическое рождается на основе глубоко конфликтного «мирочувствования» мастера, воплощается в борении двух противоположных начал, определяя содержание всех его крупных симфонических замыслов.

Третья симфония относится к позднему периоду творчества. Она была написана в 1936 г., спустя почти тридцать лет после Второй симфонии. Симфония была новаторским сочинением с точки зрения мелодики, гармонии, инструментовки. В ней композитор продолжает размышлять о России, ее красоте и величии, ее крестном пути. Философская концепция симфонии отражает религиозно-мировоззренческую позицию автора, воплощенную через столкновение богоданного человеческого начала с фатальной бесовской фантазмагорией.

В симфонии три части. Сжимая традиционный симфонический цикл, композитор совмещает в средней части признаки *adagio* и *скерцо*. Первая часть — сонатное *allegro*. Оно начинается издалека: откуда-то из «исторической глубины» вырастает задумчивая тема, напоминающая древнерусский знаменный распев «Светлица тихая». Этот образ «русской святости» является основой симфонии, пронизывает ее музыкальную ткань, преображаясь под натиском контрастной сферы, олицетворяющей наступление зла.

Медленная вторая часть симфонии, подобно первой, обрамляется архаичным напевом. В ее среднем разделе темп стремительно меняется. Из вихря причудливых видений вырастает тема зловещего марша.

Финал симфонии многозначен. Начало его звучит торжественно и радостно. Центральный эпизод построен

в форме фуги, овеянной реминисценциями музыки старых европейских полифонистов. Ее развитие приводит к продолжительному звучанию темы «Dies irae» у медных духовых инструментов. Реприза не приносит просветления. К концу финала краски сгущаются, вновь звучит средневековая секвенция, напоминая о грядущем возмездии.

Значительную часть творческого наследия Рахманинова составляет духовная хоровая музыка. Впервые к крупной форме церковного искусства композитор обратился в 1910 г. Тогда им была создана «Литургия св. Иоанна Златоуста».

На протяжении веков бессмертный текст литургического действия имел сотни «музыкальных прочтений». Рядовые древнерусские распевщики и крупные музыканты-профессионалы пытались передать сокровенный смысл божественных строк. Литургические песнопения создавали Н. П. Дилецкий, Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, А. Н. Верстовский. Известным романтическим воплощением литургического цикла является сочинение П. И. Чайковского, положившего на музыку не только песнопения, но и отдельные текстовые эпизоды. В эпоху «серебряного века» к литургии неоднократно обращались представители Нового направления в духовной музыке — А. Т. Гречанинов, П. Г. и А. Г. Чесноковы, Н. Н. Черепнин, которые стремились вернуть жанру первоначальный богослужебный смысл.

В этом ряду «Литургия св. Иоанна Златоуста» Рахманинова — явление неординарное. Древнерусское певческое искусство, ожившее в музыке школы Синодального училища, оказало на композитора огромное влияние. Для своего а сарrell'ного хорового цикла Рахманинов отобрал тексты двенадцати песнопений, каждое из которых отличается одухотворенным своеобразием.

Сочинение, несмотря на отсутствие подлинных древнерусских распевов, сохраняет основы национальной церковной традиции, несет отпечаток мощной композиторской индивидуальности. Опираясь на антифонное клиросное пение, Рахманинов создал глубоко оригинальный музыкальный вариант литургии. Его музыка выделяется полновзвучной красотой хоровой фактуры и лирической выразительностью чисто рахманиновской мелодики. Сильное

впечатление оставляют эпизоды мощного слияния двух хоров в кульминационных точках композиции.

С. В. Рахманинов. «Литургия св. Иоанна Златоуста»

155 *Allegro*

С.
А.
ff Е - ди - но - род - ный Сы - не и сло - ве Бо - жий

Т.
Б.

Премьера «Литургии св. Иоанна Златоуста» состоялась в концерте хора Синодального училища под управлением знаменитого регента Н. М. Данилина. Успех премьеры побудил композитора написать другой крупный цикл духовной музыки — «Всенощное бдение» (1915).

Всенощное бдение в русской православной церкви испокон веков предворяет торжественные церковные праздники. В его состав входят такие молитвы, как «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево, радуйся», «Хвалите имя Господне», «Величит душа моя Господа», «Слава в вышних Богу» и др. Выработанное веками философско-этическое содержание этой службы всегда привлекало музыкантов, хотя объединить высокодуховные тексты в единую композицию — задача крайне сложная, доступная немногим. До Рахманинова к жанру Всенощного бдения обращались П. И. Чайковский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков. Однако сочинение Рахманинова не имеет равных по философской глубине и выразительной силе.

«Всенощное бдение» Рахманинова можно сравнить с грандиозным симфоническим произведением, созданным для хора а саррелла. В сочинении пятнадцать частей, воплощающих целостную музыкально-драматическую концепцию. Части объединены общностью молитвенного текста и чисто музыкальными средствами — древнерусскими распевками и гласами, лежащими в основе песнопений.

Архаичные мелодии из Обихода в произведении Рахманинова обрели новый облик, а сочиненные самим композитором сохранили строгость и высшую простоту подлинных церковных песнопений. Круг образов «Всенощной» довольно широк: это и неспешное эпическое повествование, и взывающая к действию колокольность, и прозрачная лирика.

С. В. Рахманинов. «Всенощное бдение»

156 **Медленно**
Альты

Ны не от - пу - ща - е - ши ра - ба Тво -

Тенор соло

Ны не от - пу - ща - е - ши ра - ба Тво - е - го, Вла - ды - ко,

Тенора

Ны не от - пу - ща - е - ши ра - ба Тво -

Сочинение Рахманинова существенно выходит за рамки традиционной обрядности богослужбной музыки. Композитор достаточно свободно истолковал ритуальные тексты, подчинив их своим внутренним художественным задачам и религиозным переживаниям. Поэтому «Всенощная» редко звучит в храмах. Она заняла достойное место среди крупных концертных произведений композитора.

Премьера «Всенощного бдения» состоялась в колонном зале Благородного собрания. Исполнители — хор Синодального училища под управлением Н. М. Данилина. Сочинение вызвало восторженную реакцию публики, услышавшей в нем отклик на события первой мировой войны, напоминание о высоком нравственном предназначении человека, его долге перед народом.

Крупными произведениями для хора и оркестра являются «Весна» и «Колокола».

Кантата «Весна» была написана в 1902 г. на стихотворение Некрасова «Зеленый шум». Музыка сочинения созвуч-

на тем «весенним надеждам», что испытывал композитор в то счастливое для него время¹. В соответствии с текстом в кантате три раздела. В первом и третьем воплощены образы бурного пробуждения весенней природы.

Средняя часть — монолог крестьянина, стоящего на перепутье своей жизни: он мучительно решает вопрос, простить или убить неверную жену. Его скорбные думы постепенно уходят прочь под влиянием радостного чувства весеннего обновления души.

Действие кантаты развивается динамично. Мрачный монолог баритона в центральном эпизоде обрамлен оркестровой и хоровой музыкой, наполненной светом и ликованием, пантеистическим ощущением слияние человека и природы.

Поэма для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» была впервые исполнена в 1913 г. В основу сочинения положено стихотворение Эдгара По в переводе К. Д. Бальмонта. В стилистике поэзии чувствуется влияние эстетики символизма. Однако на содержание музыки оказала воздействие не столько символика текста, сколько православно-философские установки композитора, восходящие к идеям Апокалипсиса, возмездия, мировой катастрофы.

В поэме четыре части, раскрывающие трагизм жизненного пути человека «от колыбели до могилы». Произведение отличается единством замысла, цельностью драматургии, мастерским воплощением принципа симфонизации вокально-оркестрового жанра. Части поэмы связаны между собой общностью тематизма. Лейтмотивом сочинения является мелодия-«перевертыш», родственная одновременно попевке «Dies irae» и древнерусскому причету.

С. В. Рахманинов.
Симфоническая поэма «Колокола»



¹ Весной 1902 г. Рахманинов обвенчался с Н. А. Сатиной, ставшей ему преданным другом до конца дней.

Интонации лейттемы появляются впервые в конце первой части, проходят через средние разделы и преобразуются в погребальный напев финала.

Оперное творчество Рахманинова представлено тремя одноактными произведениями — «Алеко», «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Композитор упорно искал «свой сюжет», избегая привычных оперных штампов и опасаясь неудачных решений. Многие его замыслы так и остались несущественными, и от них сохранились лишь самые предварительные наброски.

Его первая одноактная опера «Алеко» была создана на готовое либретто В. И. Немировича-Данченко. Это достаточно традиционное для русской музыки лирико-драматическое сочинение, насыщенное остро конфликтными музыкальными образами. Драма героев разворачивается на фоне бытовых хоровых и танцевальных сцен, разделенных небольшими симфоническими эпизодами.

Главные персонажи получают яркие, психологически точные характеристики в следующих друг за другом завершенных вокальных номерах. Это песня Земфиры «Старый муж, грозный муж», каватина Алеко «Весь табор спит». В жанровых эпизодах оперы чувствуется влияние ориентальности, характерной для обрисовки «русского Востока» в музыке XIX в.

Две последующих оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» были поставлены на сцене Большого театра в один вечер 11 января 1906 г. и имели успех у публики. Однако часть критиков встретила новаторскую музыку с неодобрением, что негативно повлияло на последующую сценическую судьбу спектаклей.

В основу оперы «Скупой рыцарь» положен оригинальный текст «маленькой трагедии» А. С. Пушкина. Тем самым Рахманинов продолжил традицию, идущую от декламационных опер Даргомыжского («Каменный гость») и Мусоргского («Женитьба»).

Произведение сжато по форме. В нем нет постепенно развивающегося сценического действия, и конфликт раскрывается через показ сложных психологических состояний героев. Рахманинов трактовал оперную форму как синтез

вокальной и симфонической музыки при общем сквозном развитии. В его сочинении отсутствуют завершенные номера и чрезвычайно усилена роль оркестра, партия которого развивается по законам симфонизма, опирающегося на систему лейтмотивов.

«Франческа да Римини» была написана после окончания «Скупого рыцаря». В основу ее либретто взят ренессансный сюжет из «Божественной комедии» Данте. Первоначально Рахманинов задумал большую четырехактную оперу, однако в процессе работы он обратился к сжатой форме, состоящей из двух картин с прологом и эпилогом.

После премьеры критика отметила близость «Франчески да Римини» одноименной симфонической фантазии Чайковского. В двух картинах оперы предстают трагические герои, наделенные глубокими чувствами. Стилистика этого сочинения несколько отличается от «Скупого рыцаря», вокальные партии более мелодизированы. Большую смысловую нагрузку в опере несет оркестр, тонко передающий переживания героев. Пронизывающие всю оркестровую ткань лейтмотивы служат объединяющей основой музыки. Особой выразительностью отличаются лейтмотивы главных персонажей — мрачный, зловещий у Ланчатто и светлый, лирический у Франчески.

Опера статична по своему замыслу и приближена к жанру кантаты. В ней подчеркивается состояние ужаса и безысходности, характерное для зрелых «пророческих» произведений мастера.

Романсы Рахманинова принадлежат к юношескому и зрелому периоду творчества. В этом жанре композитор создал около 80 сочинений, большая часть которых написана на стихи поэтов второй половины XIX — начала XX в.

Вокальные сочинения Рахманинова носят характер лирического высказывания или монолога — теплового, проникновенного и искреннего. Сочетание всепроникающего мелодизма с глубоким психологизмом рождает музыку, точно фиксирующую нюансы того или иного состояния души. Вокальные миниатюры воплощают целый мир лирических образов и чувств — от страстного любовного признания до погружения в тишину невыразимо прекрасной природы,

от трепетного ожидания счастья до горестных раздумий об утраченных иллюзиях. Есть в романсах Рахманинова и особый скрытый «лейтмотив», навеянный предчувствием катастрофы в судьбе России. Как отметил музыковед М. А. Овчинников, задолго до фактической эмиграции в его вокальной музыке возник «мотив прощания», который был связан с «отвергнутым бытием» исконных русских ценностей, таких, как любовь, вера, искренность. «Горестные раздумья о будущем родины, день ото дня утрачивающей “знакомые черты”, генетическая принадлежность к ее духовной жизни, строящейся на великой и наивной вере людей в неизбывность православия как явления и религиозного, и нравственного, сочетались в душе композитора с чувством потери всех этих и других веками складывающихся устоев»¹.

До кризиса 1897 г. композитором были написаны три тетради романсов (ор. 4, 8 и 14). В них уже определились некоторые характерные черты его зрелой камерно-вокальной музыки. Это прежде всего равноправное сочетание необычайно выразительной и пластичной мелодии с красочным фортепианным сопровождением. Аккомпанемент в романсах Рахманинова становится не только фоном; он вбирает функцию «досказывания» музыкального образа.

Шедевром раннего вокального творчества является романс «Не пой, красавица, при мне» на слова А. С. Пушкина. Главная мелодия появляется сначала в фортепианном вступлении, а затем в партии голоса. Обращаясь к пушкинскому стихотворению, Рахманинов по примеру своих великих предшественников Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, придает образу сдержанную патетичность.

Страстные чувства восторга и ликования выражены в другом популярном произведении раннего периода — романсе «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева. В мелодии этого сочинения преобладают призывные энергичные обороты. Партия фортепиано создает живописную картину рус-

¹ С. В. Рахманинов: К 120-летию со дня рождения. Материалы научной конференции // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 7. М., 1995. С. 129.

ской весны с ее радостными звонами капли и приподнятым предчувствием торжества светлых начал жизни.

На рубеже веков в романсах Рахманинова появляются глубокие драматические образы. В таких сочинениях, как «Отрывок из Мюссе», «Они отвечали», «Пора» композитор передает порывы души человека к счастью. Одновременно с ними рождаются совершенные образцы лирико-пейзажного характера. Таковы сочинения из цикла ор. 21 — «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна», созданные параллельно прелюдиям ор. 23 и Второму концерту для фортепиано с оркестром.

Романс «Сирень» (слова Е. А. Бекетовой) отмечен удивительной естественностью в передаче полного слияния человеческого «я» с прекрасными картинами природы — восходом солнца, капельками росы на гроздьях пахнущих цветов. Фигурации фортепиано вызывают ассоциации с легким ветром, чуть колышущим листву сирени. Распевная мелодичность пронизывает всю музыкальную ткань, создавая ощущение полного «надмирного» покоя:

Романс «Здесь хорошо» (слова Г. А. Галиной) продолжает развитие лирико-созерцательных образов в творчестве Рахманинова. В нем отразилось романтическое чувство любви к России, ощущение нерасторжимости связей «земли и души». Музыка отличается внутренней нерасчлененностью развития. Непрерывное течение мысли создается с помощью однотипных фигураций в аккомпанементе, ровного движения мелодии, постоянного колебания параллельного мажоро-минора — (ля мажор — фа-диез минор). Вокальная и инструментальная партии в этом романсе тесно взаимосвязаны. Мелодия в аккомпанементе звучит как продолжение основной вокальной темы, как ее своеобразный подголосок. Кульминация развития образа приходится на самую тихую эмоциональную вершину сочинения, передавая состояние растворенности героя в бескрайних просторах русской природы.

В конце лета и сентябре 1906 г. композитор создает пятнадцать романсов ор. 26. Этот новый всплеск творческого интереса к камерно-вокальному жанру был связан с благоприятной атмосферой, окружавшей композитора в его

С. В. Рахманинов. Романс «Здесь хорошо»

158 Moderato *p dolce ed espressivo*

Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни, вда-ли ог-нем го-рит ре-ка;

любимом месте летнего отдыха Ивановке. В таких сочинениях, как «Я опять одинок», «У моего окна», «Ночь печальна», «Проходит все», «Покинем, милая» воплотилась способность Рахманинова говорить о своих чувствах с непосредственной искренностью и вместе с тем страстностью.

Зрелый вокальный стиль композитора отличается сочетанием пластичной кантилены с элементами декламационности.

Романс «Ночь печальна» (слова И. А. Бунина) относится к разновидностям русской элегии. В отличие от светлых созерцательных образов слияния человека и безмятежной природы, в этом сочинении передано сумрачно-трагическое внутреннее состояние героя. Мелодическую основу романса составляют два тематических образования. Первая тема звучит у голоса, воплощая интонации печальных вздохов, вторая — у фортепиано, создавая настроение безысходной покорности судьбе.

В 1915 г. Рахманинов создал «Вокализ», посвятив его великой певице А. В. Неждановой. Гениальная «песня без слов» исполнена глубокой печали, исходящей от интонаций, рожденных «мотивом прощания», образом ускользающего невозвратимого счастья. Музыкальная ткань «Вокализа» насыщена русской песенностью, истоки которой многообразны. Это и бесконечные мелодии знаменного распева, и долгие, протяжные русские народные песни, и грустные откровения бытовой вокальной лирики. Глубоко самобытный характер вокальной темы дополняется

диатоничностью гармонии и параллелизмом движения голосов в аккомпанементе. Характерно, что национальная основа сочетается в «Вокализе» с неоклассическими тенденциями «реставрации барокко». Специфически барочной является старинная двухчастная форма романса, принцип постепенного развертывания темы из начального ядра, строгая ритмичность движения.

С. В. Рахманинов. «Вокализ»

159 *Lentamente. Molto cantabile*

The musical score shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note G, then a half note A, and a quarter note B. The piano accompaniment consists of a series of chords and arpeggios. The tempo is marked 'Lentamente' and the mood is 'Molto cantabile'. The piece starts with a piano (p) dynamic.

Последние романсы композитора оп. 38 были созданы в 1916 г. В них Рахманинов обратился к символистской поэзии своих современников — А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, А. Белого и др. В соответствии с изысканным текстом, в романсах преобладает декламационное начало и красочные гармонии («Маргаритки» на слова И. Северянина, «Сон» на слова Ф. К. Сологуба).

Творчество Рахманинова соединило классические традиции отечественной музыки с мировым музыкальным искусством XX в. Композитор многое взял от своих великих предшественников, завершив в своих произведениях «портрет» духовного облика русского народа, воссозданный в музыкальной культуре XIX столетия. Отразив трагедию России, Рахманинов воспел ее величие и красоту в исповедальных музыкальных образах, полных экспрессии и тонкого психологизма.

НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

Богослужбная музыка во все времена являлась сферой приложения творческих сил выдающихся русских музыкантов. Правда, начиная с XIX в. отечественные композиторы больше внимания уделяли светским жанрам (опере, симфонии, романсу), однако многие из них не миновали влечения к церковной хоровой музыке. В этой области творили А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, М. И. Глинка, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов и др.

Эпоха рубежа XIX–XX вв. явилась подлинным «духовным ренессансом» русской церковной музыки. Хоровые сочинения, созданные в период примерно с середины 1890-х по 1917 г., относятся к так называемому Новому направлению в отечественном богослужбном музыкальном искусстве. Это направление было представлено композиторами разных творческих возможностей и установок. Среди них были музыканты петербургской и московской композиторских школ. Всех их объединила одна общая идея, четко изложенная А. Д. Кастальским: «О грядущем нашего церковного песнотворчества... могу только погадать, зато чувствую, какова должна быть истинная задача его. По моему убеждению — задачей этой должна быть идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью... Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской

музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов... Ведь у нас неисчерпаемый кладезь самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казенных формул и любых гармонических последований...»¹.

Обращение к истокам, к практике знаменного пения Древней Руси становится сутью Нового направления. На первый взгляд, подобный церковно-певческий «неоклассицизм» вполне гармонирует с магистральной линией развития искусства того времени, с устремленностью к возрождению моделей прошлых культур. Однако музыка Нового направления — это совершенно особая ветвь художественного творчества «серебряного века», поскольку она выполнила своеобразную посредническую функцию между богослужебной практикой с ее строгим каноном и светским искусством концертного предназначения. Сочинения приверженцев этого течения связаны не только с литургическим текстом (что часто встречается в музыке XX в.), но *сконкретным богослужением*, что позволяло включать многие произведения в церковную службу.

Характерно, что композиторы Нового направления отвергли путь секуляризации церковного пения, возникший под влиянием европейского барокко и классицизма в XVII–XVIII вв. (храмовые композиции Н. П. Дилецкого, В. П. Титова, Д. С. Бортнянского и др.). Их движение было откликом на утверждение национальных начал профессионального искусства, осуществленное ранее русскими композиторами-классиками XIX в. на основе музыкального фольклора и в рамках светских жанров. Тем самым был возобновлен диалог русских музыкальных традиций древности и современности.

В автобиографической книге «Моя жизнь» А. Т. Гречанинов писал: «...Новый стиль, в котором я и одновременно со мной А. Д. Кастальский и П. Г. Чесноков начали писать свои духовные сочинения, любителями и “ценителями” православного пения долго не признавался. Привыкшие слышать в церкви хорошо если Бортнянского, которого

¹ *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мысли мои о церковной музыке // *Наследие. Музыкальные собрания.* М., 1990. С. 78–79.

Глинка называл Сахаром Медовичем, но гораздо хуже — Веделей, Сарты и прочих немцев и итальянцев, “ценители” совершенно испортили себе вкус. <...> ...Для православного церковного пения, чтобы оно стало истинно русским, нужно вернуться к древнеславянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему как своему близкому, родному...»¹.

Преодолевая консервативность мышления «ценителей», новый стиль в духовной музыке развивался быстро и плодотворно. Композиторы внимательно изучали старинные распевы, пытаясь на их основе выделить принципы гармонизации церковных мелодий.

Предтечами Нового направления были Н. А. Римский-Корсаков и П. И. Чайковский, духовная музыка которых относится еще к пореформенному периоду. Позднее наиболее значительные силы музыкантов сосредоточились в стенах московского Синодального училища, поэтому храмовую музыку «серебряного века» нередко называют «школой Синодального училища». Крупнейшими представителями этой школы был директор Синодального училища С. В. Смоленский, протоиерей В. М. Металлов, а также А. В. Преображенский. Среди московских композиторов, принадлежавших к новому направлению, — С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, П. Г. и А. Г. Чесноковы, А. В. Никольский, Викт. С. Калинин, М. М. Ипполитов-Иванов, В. И. Ребиков, Н. С. Голованов и другие. В Петербурге крупнейшими его представителями были Н. Н. Черепнин и С. В. Панченко.

Стиль сочинений композиторов Нового направления до настоящего времени остается малоизученным. Наиболее подробно эти вопросы освещены в книгах А. В. Преображенского и И. А. Гарднера.

А. В. Преображенский, стоявший у истоков школы Синодального училища, в работе «Культовая музыка в России» указывает следующие черты Нового направления:

- приложение к церковно-музыкальной композиции приемов народного музыкального мышления и опыта национальной композиторской школы;

¹ Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Цит. по: Наследие. Музыкальные собрания. М., 1992. С. 12.

- трактовка древнего распева не как материала для обработки (точнее — просто гармонизации), а как музыкальной темы, служащей основой для музыкальной композиции;
- раскрытие фактуры, гармонии, ритма, высвобождение этих компонентов из-под диктата «школьных» норм, поиск новых средств, соответствующих истинному характеру древнего богослужебного пения;
- возвращение к церковному Уставу, предписываемым им правилам соблюдения певческих традиций, вызвавшее, в частности, привнесение в хоровую ткань оригинальных приемов. В их числе — «хоровая инструментовка» — самобытный стиль нового хорового письма¹.

Более подробно «технологии» композиций, созданных в русле Нового направления, анализирует И. А. Гарднер. Он указывает, что в стилистике этих сочинений преобладает свободное голосоведение, уставная мелодия поручается не только верхнему голосу, но и другим голосам. В рамках одного песнопения возможна транспозиция уставной мелодии, но хроматическая ее альтерация не допускается. Строгое четырехголосие может переходить в удвоенное двухголосие, простое трехголосие или даже унисон, чтобы затем вновь распуститься в полное многоголосие. Возможно употребление побочных трезвучий и септаккордов, секст- и квартсектаккордов, неприготовленных септим во всех голосах. Характерной чертой является свободный несимметричный ритм, основанный на словесном ритме и текстовых акцентах. Хор понимается как ансамбль многообразных голосовых тембров, как своеобразный «оркестр» человеческих голосов (блистательный пример такой его трактовки — «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова)².

Мотивы, по которым русские композиторы обращались к духовным жанрам, были различны — от внутренних религиозных установок до чисто эстетических предпочтений. И все же никогда ранее со времен Древней Руси в музыке не

¹ *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX в. // Русская музыка и XX в. М., 1997. С. 374.

² *Гарднер И. А.* Богослужебное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. В 2-х т. Нью-Йорк, 1982. Т. 2. С. 500–502.

звучал столь полнокровно и прекрасно голос православной «русской идеи», отражающий самую суть русской духовности.

Признанным главой «школы Синодального училища» по праву считается **Александр Дмитриевич Кастальский** (1856–1926). Он родился в Москве 16 ноября 1856 г. в семье протоиерея Д. И. Кастальского. В 1875 г. будущий композитор поступил в Московскую консерваторию, которую так и не закончил. В 1881 г. Кастальского призвали в армию; после возвращения со службы он занимался педагогической и хормейстерской деятельностью. В октябре 1887 г. по рекомендации П. И. Чайковского, в классе которого будущий композитор осваивал теорию музыки, Кастальский был приглашен в качестве преподавателя фортепиано в московское Синодальное училище. Позднее он стал регентом Синодального хора.

По складу своего дарования Кастальский был прирожденным творцом хоровой музыки. Особенно плодотворным оказался для него период с 1896 по 1906 г. Делу создания Нового направления, которое поначалу воспринималось как «направление Кастальского», была посвящена вся его жизнь.

Кастальский не был сторонником сохранения старины в неизменном виде. Он не признавал и другой крайности — «осовременивания» церковной музыки, приближения ее к светским общественным запросам. Истина виделась в ином: при сохранении мелодической основы старинных распевов найти новые, соответствующие им по красоте средства гармонизации. В композиторском «прочтении» стихир, тропарей в честь Рождества Христова, Богоявления, Великой Субботы и других праздников Кастальскому удалось создать эти новые приемы. Подобно художнику, смывающему со старинной почерневшей иконы поздние наслоения, он пытался раскрыть в своем творчестве забытые пласты древнего православного искусства — знаменные, болгарские, сербские, греческие распевы.

В 1911 г. москвичи торжественно отмечали 25-летие Синодального училища. Состоялся юбилейный концерт, в котором приняли участие лучшие музыкальные силы

Москвы. Завершилось торжество премьерой нового сочинения Кастальского под названием «Стих о церковном русском пении. Кантата для смешанного хора с оркестром или фортепиано». Посвящалась кантата Синодальному училищу. Ее текст и музыка отразили представления композитора об истоках и красоте древнерусского пения:

Собегалися речки песенны.
Речки песенны, что из дальних стран:
Одна реченька цареградская
Друга реченька славянская,
Старосербская да болгарская.
Сошлись реченьки, сплелись песенны
В стольном Киеве, на Руси святой.

Кастальский считал своим первым значительным сочинением ставшую знаменитой «Херувимскую» (1897). Это произведение написано на основе знаменной монодии, облеченной в разные многоголосные хоровые «наряды». В первой строфе «Иже херувимы тайно образующе» сопоставлены две группы хора — детская и мужская. Хоровая ткань отличается мелодизированностью и интонационной ясностью. Музыка отмечена ритмической свободой, подчиненной движению текста.

Последующие три строфы представляют собой новые варианты обработок, выполненные уверенной рукой мастера, чувствующего природу натурально-ладовой гармонии и краски хоровых тембров, возникающих путем переплетений и различных комбинаций голосов.

В 1897 и 1898 гг. Кастальский написал довольно большое количество произведений, избрав основой тексты центральной части литургии — евхаристического канона, а также редко используемые тексты панихиды. Среди них такие прекрасные сочинения, как «Милосердия двери отверзи нам», «Дева днесь», «С нами Бог», «Милость мира» № 2, «Бог Господь» и тропари в Великую Субботу на утрени, Старо-Симоновская «Херувимская», «Со святыми упокой» и «Сам Един еси бессмертный». Эти произведения оказали огромное влияние на формирование принципов Нового направления, на творчество младшего поколения композиторов этой школы.

В начале XX в. Кастальский создал оригинальный вариант Символа веры, поручив исполнение догмата унисону мощной хоровой группы басов:

А. Д. Кастальский. Символ веры («Верую № 1»)

160 *f*
 Ве - ру - ю
f mf
 во е - ди - на - го Бо - га От - ца Все - дер - жи - те - ля,

Предреволюционное десятилетие было отмечено интенсивной работой композитора над двумя крупными произведениями — оперой «Клара Милич» и реквиемом «Братское поминовение», в музыке которого использованы песнопения различных национальных культур и исторических эпох.

Реквием создавался в разгар первой мировой войны. Он был задуман как грандиозное театральное хоровое действо. На сцене предполагалось изобразить городскую площадь, по сторонам которой видны входы в католический костел, русский храм и английскую церковь, где идет торжественная церемония поминовения. Текст Реквиема написан на нескольких языках: католический кардинал поет на латыни, английская служба ведется на английском языке. В «Поминовении» есть сольные арии английской и итальянской сестер милосердия, хор русских крестьянок, японская религиозная процессия, пение гимна Индры — индийского божества, принимающего в свое лоно воинов, павших на поле брани. В богослужебном действе должны были участвовать части союзных России войск. В музыку включены заупокойные мотивы — русские, польские, сербские, английские, румынские, греческие, португальские. Со стороны азиатских войск слышны звуки японских и индусских мотивов. Вдали располагались рыдающие жены и матери. В финале провозглашается вечная память, раздаются залпы

салютов. На фоне перезвона колоколов в музыке наступает возвышенное просветление.

В этом межконфессиональном сочинении композитор придумал совершенно новую форму, соединив католический реквием и части русской панихиды, звучание хора а саррелла и оркестровые фрагменты. Это позволило Б. В. Асафьеву назвать «Братское поминовение» «русским реквиемом». Впервые произведение прозвучало в Петрограде 7 января 1917 г. Повторное исполнение состоялось спустя 60 лет.

Одним из лучших творений Кастаньского считается икос панихиды «Сам Един еси бессмертный». Особенно сильное впечатление производят последние строки сочинения, когда при словах «Надгробное рыдание творяще песнь: аллилуйя» музыка тихо угасает, остается лишь чистый голос мальчика-альта. Именно этот икос исполнял Синодальный хор на отпевании А. Н. Скрябина в храме Николая на Песках в Большом Николопесковском переулке. В числе скорбящих присутствующих был и С. В. Рахманинов. В свое время, когда был отпечатан икос, Кастаньский вручил один экземпляр Рахманинову, призывая его к сочинению духовной музыки. Быть может, сочинение Кастаньского подтолкнуло Рахманинова к созданию «Всенощной», ставшей вершиной Нового направления в русском духовном хоровом творчестве.

Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944) окончил Синодальное училище в 1895 г. и с этого времени связал с «синадодалами» свою творческую судьбу, став преподавателем училища и регентом. Для знаменитого хора Синодального училища он написал свои лучшие произведения. В 1917 г. Чесноков окончил московскую консерваторию по классу свободного сочинения С. Н. Василенко. Ранее занимался по композиции у С. И. Танеева и М. М. Ипполитова-Иванова. Дальнейшая судьба П. Чеснокова характерна для поколения композиторов «серебряного века».

«Приводя себе на память Ваши певческие труды, оглядываясь на пройденный Вами перед нашими глазами авторский путь, мы сознаем, какое духовное богатство Вы

оставили в Ваших творениях, — в них есть и глубокое переживание христианской радости Воскресения Христова (Пасхальные часы), в них есть и мощный гимн Богу-Творцу (Предначинательный псалом), и трогательная слезная молитва (Тропарь ради Смоленской иконы Божьей Матери), в них есть подлинная красота православной церковной музыки (Херувимская — трио с хором)... Ваш талант определяет целую самостоятельную эпоху православной духовной русской музыки», — такой оценки в 1928 г. удостоился П. Чесноков в прощальном благодарственном письме прихожан храма Василия Великого в Москве, где он много лет руководил церковным хором. Композитор покидал храм не по своей воле. Преподавание в Московской консерватории, где он работал с 1920 г., и служба в церкви стали в советские времена несовместимы¹.

П. Чесноков — автор свыше 500 хоровых сочинений, как церковных, так и светских. Его духовные композиции выдержаны в традициях Нового направления и основаны на древнерусских источниках. Они отличаются возвышенной чистотой, благородством и православной духовностью. Наибольшую известность приобрели сочинения композитора, написанные с 1911 по 1915 г. Среди них Херувимская песнь (напев Софрониевой пустыни), «Милость мира. Тебе поем» (знаменного распева), «Да молчит всякая плоть», Ангельский собор (знаменного распева), воскресные тропари и др.

П. Г. Чесноков. «Милость мира, жертву хваления»

$\text{♩} = 56$ *f* Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.

Сопрано I, II

Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.

Альт I, II

Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.

¹ 20-е гг. были предвестием варварского разрушения веры. Пострадал и храм Василия Великого в Москве: вначале с икон сняли 30 пудов серебра, затем снесли и саму церковь.

А. Д. Кастальский считал, что писать хорошую церковную музыку могут только таланты и то — при наличии способности проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самих церковных служб. Таким даром был в полной мере наделен младший брат П. Г. Чеснокова — **Александр Григорьевич Чесноков** (1880–?). Выпускник Синодального училища, он затем окончил Петербургскую консерваторию (1906). Музыкальная одаренность А. Чеснокова была замечена рано. По окончании училища он написал музыку к полному тексту литургии для большого хора. Его имя было занесено на золотую доску Синодального училища, а Римский-Корсаков пригласил молодого композитора для завершения музыкального образования в свой консерваторский класс.

В 1910 г. А. Чесноков за выдающиеся успехи в хоровом дирижировании получил должность хормейстера в Императорской певческой капелле, где он проработал двадцать лет. В 1911 г. по решению Совета Петербургской консерватории композитор был принят на должность профессора. Все эти годы А. Чесноков много и успешно сочинял музыку в разных жанрах. Среди его светских произведений опера «Сафо», детские оперы «Лесные чары» и «Апрелечка», исполненные силами студентов консерватории, рекем «Таинство смерти» (на стихи св. Иоанна Дамаскина), «Драматическая увертюра» и сюита «Эскизы дня» для симфонического оркестра, сонаты для фортепиано, песни и романсы. Однако прославился А. Чесноков прежде всего как создатель духовной музыки, регент, знаток древнерусского распева и творец нового стиля в русском хоровом искусстве. До 1917 г. получили известность его «Литургия св. Иоанна Златоуста», песнопение «Единородный Сыне», «Достойно есть», «Херувимская», «Не рыдай мене, Мати» (задостойник в Великую Субботу) и др. Сочинения А. Чеснокова отличаются просветленностью, возникшей в результате полного слияния духовного текста и музыки.

1921 г. стал для композитора роковым: его уволили и из консерватории, и из капеллы без всяких объяснений. Музыка А. Чеснокова перестала звучать. Композитора вынудили покинуть Россию. Его дальнейшая судьба и сочинения неизвестны, мы даже не знаем дату его смерти.

Открытие хорового наследия **Александра Тихоновича Гречанинова** (1864–1956) также состоялось сравнительно недавно, когда Петербургская хоровая капелла под управлением известного дирижера В. А. Чернушенко спела хоровой цикл «Страстная Седмица». Справедливости ради отметим, что имя Гречанинова вовсе не было под запретом. Композитор упоминался (правда, вскользь) в книгах и учебниках. Неоднократно переиздавались его детские фортепианные пьески. Однако большинство духовных произведений мастера, а также музыка, написанная Гречаниновым в эмиграции, не были известны даже специалистам. Поэтому для большинства слушателей Гречанинов представлялся композитором малоинтересным, а посему заслуженно забытым.

Между тем Гречанинов — один из основоположников (наряду с А. Д. Кастальским) Нового направления в русской духовной музыке. В его творчестве переплелись традиции XIX в. и новые установки школы Синодального училища. Тяготей к сценическим жанрам, композитор отдал дань как крупной эпической оперной форме («Добрыня Никитич»), так и импрессионистской музыкальной драме («Сестра Беатриса»). Однако наиболее ярко его одаренность проявилась в сфере духовной музыки, которую Гречанинов писал с конца XIX в. до середины XX в. Большая часть духовных произведений, созданных в России, раскрывает стремление композитора воплотить не форму, а содержание древнерусских распевов, вникнуть в самую суть духовных песнопений.

Гречанинов родился 13 октября 1864 г. в простой русской семье. Родители композитора за год до рождения мальчика переехали в Москву из маленького провинциального городка Перемышля.

Подробности детских лет и ранние впечатления описаны Гречаниновым в книге «Моя жизнь». Они свидетельствуют о патриархальном быте семьи, а также о природной музыкальности родителей: «Мать за работой, если не было чтения, тихим голосом всегда что-нибудь напевала <...> [Отец], часто, когда бывал дома, любил петь церковные песни, “дьячил” <...> Я пел в гимназическом церковном хоре и даже был солистом».

Фортепиано мальчик увидел в 14 лет. И первой мелодией, которую он попытался подобрать, была молитва «Господи, помилуй». Это «молитвенное начало» оказалось символическим: Гречанинову суждено было сыграть заметную роль в новой церковной музыке.

Профессиональные музыкальные занятия будущий композитор начал поздно, но успел поучиться у таких корифеев Московской консерватории, как В. И. Сафонов, А. С. Аренский, С. И. Танеев. Окончил же Гречанинов Петербургскую консерваторию в возрасте 29 лет у Н. А. Римского-Корсакова.

Жизнь Гречанинова была долгой, и судьба его не раз делала крутые повороты. С 1896 г. он вновь стал жить в Москве. Композитор написал музыку к знаменитым спектаклям Художественного театра «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного». Наибольший успех у публики и критики имела его музыка к сказке А. Н. Островского «Снегурочка», где Гречанинов с честью выдержал невольное сравнение с опусами П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Тогда же началась его педагогическая карьера как учителя музыки. Гречанинов работал в музыкальных школах, в том числе в школе Гнесиных. Среди его сочинений появляются детские пьесы и детские оперы: «Елочкин дом», «Теремок», «Кот, петух и лиса». В 1903 г. на сцене Большого театра прозвучала опера «Добрыня Никитич», весьма понравившаяся публике. Стали популярными романсы Гречанинова на стихи Пушкина, Тютчева, Блока, Вяч. Иванова... Постепенно он вошел в число известных московских композиторов.

Самой яркой и значительной областью творчества Гречанинова была церковная музыка. Среди его духовных сочинений четыре литургии, Всенощное бдение, шесть месс, цикл «Страстная Седмица», кантаты, мотеты, арии, псалмы.

Историю обращения к церковным текстам поведал сам композитор: «...Я уже не раз упоминал здесь, какая была у меня с детства любовь к церковному пению; но вот столько лет я пишу и романсы, и светские хоры, сочинил и квартет, и симфонию, задумал оперу, а нет до сих пор ни одного

церковного хорового сочинения. И я решил написать обедню. Работа шла быстро, и к весне она была закончена. В Москве тогда пользовался большой славой хор Синодального училища, директором которого был С. В. Смоленский. К нему я и отправился со своим новым произведением. <...> Осенью того же [1897] года была исполнена моя первая литургия хором Синодального училища».

Позднее появились хоры «Воскликните Господеви» и «Волною морскою». Летом 1902 г. была написана «Литургия св. Иоанна Златоуста» № 2. Исполненная в концерте духовной музыки в зале Дворянского собрания, она имела большой успех.

А. Т. Гречанинов. «Литургия св. Иоанна Златоуста» (№ 2)

Allegro moderato

161 2 первых и 2 вторых дисканта

mf

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и

2 первых альты

mf

Вершиной духовной музыки Гречанинова является литургический цикл «Страстная Седмица» (1912), состоящий из тринадцати частей, созданных на тексты песнопений Страстной недели (от понедельника до субботы). Тексты объединены идеей «предожидания» великого праздника Пасхи. В музыке сочинения сплелись интонации древнерусских распевов с колоритом, рожденным под влиянием экстаической образности и утонченного лиризма искусства «серебряного века». Кульминацией цикла стал его монументальный финал.

Хоровая музыка была естественной творческой стихией Гречанинова. И все же, написав две литургии, «Страстную Седмицу», Всенощную, сложные хоры, в том числе «Внуши, Боже, молитву мою», он, по его собственным словам, исчерпал технические средства, какие мог дать хор а cappella. Ему захотелось расширить выразительные возможности

А. Т. Гречанинов. «Страстная Седмица». Финал

162 *Poco più mosso*

Царь бо цар-ству-ю-щих и Го-сподь го -

Царь бо цар-ству-ю-щих и Го-сподь го -

церковной музыки, соединить человеческий голос со звучанием оркестра.

Первым из таких произведений, ознаменовавших поворот к инструментализму в церковной музыке, был псалом в сопровождении симфонического оркестра. Позднее композитор дополнил псалом другими хорами, составив таким образом кантату «Хвалите Бога», с большим успехом исполненную в 1915 г. в Москве и Петербурге. С этого сочинения начинается новый этап в творчестве Гречанинова, этап, который можно было бы назвать «музыкальным экуменизмом»¹.

Композитор никогда не относился к числу музыкантов, замыкавшихся на чисто творческих проблемах. Политические события февраля 1917 г. чрезвычайно его взволновали. Весть о Февральской революции и конце монархического режима Гречанинов, как и большая часть российской интеллигенции воспринял с энтузиазмом. Творческим откликом на эти события стал «Гимн Свободной России», написанный Гречаниновым. Первую поэтическую строчку композитор взял из стихотворения Ф. К. Сологуба, а весь остальной текст по его просьбе сочинил К. Д. Бальмонт.

¹ *Экуменизм* (лат. oecumenicus — вселенский) — движение за объединение всех христианских церквей, возникшее в начале XX в.

Одним из замечательных сочинений Гречанинова является «Демественная литургия», написанная в том же 1917 г. для голоса с клавишным инструментом. Древнее название «демественная» означает здесь «домашняя». Рождение «Демественной литургии» было связано с идеей создания церковной музыки для домашнего музицирования, а в широком смысле — идеей приобщения народа «к настоящему высокому искусству».

Композитор сочинял эту литургию осенью 1917 г., в страшные дни восстания в Москве. «Горьковатость музыки “аллилуйя” в запричастном стихе, не соответствующая, может быть, значению этого слова, и объясняется ужасными переживаниями, связанными с этой эпохой», — писал Гречанинов. И далее: «Большевики победили. Начинается жизнь нищенская, полная всевозможных лишений. Жизнью даже назвать нельзя период тогдашнего нашего злосчастного существования».

В 1925 г. Гречанинов эмигрировал из России. Разрыв с Родиной был болезненным; в его письме 1930 г. композитор признавался: «Временами у меня тоска невыносимая по Родине, по близким; кажется, бросил бы все и, несмотря ни на какие благоразумные соображения, прикатил бы в Москву».

Чуждый изоляционизма в вопросах музыкального искусства, композитор не остался глухим к христианским музыкальным традициям Запада. Церковные произведения великих западноевропейских композиторов стали для него главным ориентиром при создании музыки на латинские тексты. Он с большим воодушевлением пробует свои силы в жанре мессы, сохраняя при этом творческую индивидуальность, склонность к чистой лирике и светлым «хвалитным» песнопениям.

В 1937 г. Гречанинов принял участие в конкурсе на лучшее сочинение католической мессы и пяти мотетов для смешанного хора и органа. Хотя конкурс был открытым, все его мотеты и «Missa Festia» получили премии. Весной того же года Гречанинов дирижировал мессой в одной из католических церквей Парижа. А спустя несколько месяцев сочинение было исполнено грандиозным хором из 200 певчих в соборе Парижской Богородицы.

В 90-е гг. XX в. в Москве впервые были исполнены две мессы Гречанинова — «Et in terra pax» и «Sancti spiritu». Первая — «парижская», вторая — «американская», созданная уже в США, где композитор жил с 1939 г. Главное же хоровое зарубежное сочинение композитора — «Вселенская месса» для хора солистов, органа и оркестра, — пока что покоится в рукописи. Это произведение было написано весной 1939 г., когда Европа жила предчувствием надвигающейся катастрофы. «Вселенская месса» явно связана с этим мучительным ожиданием. В ее основу положен традиционный латинский текст. Но музыкальное решение мессы необычно: Гречанинов вводит в свое сочинение древнерусские знаменные распевы, григорианские и древнееврейские мелодии. Русский музыкант, переживший ужасы террора, словно призывал людей Европы к миру, согласию, единению.

В книге «Моя жизнь», неоднократно здесь цитируемой, Гречанинов писал: «...Некоторые русские писатели за границей жалуются, что, будучи оторванными от родной почвы, они не могут творить. У меня этого не было. Наоборот. Я много здесь работал, и в сочинениях моих, написанных здесь, как будто еще более чувствуется моя русская природа, чем в прежних, написанных дома...».

ГЛАВА 21

КОМПОЗИТОРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ. ДВУЕДИНСТВО РУССКОГО И ВСЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ И. Ф. СТРАВИНСКОГО

Русское искусство «серебряного века» было наполнено идеями «высшего планетарного смысла» (П. А. Флоренский). Его творцы, предчувствуя и приближая «разрушительную и возродительную катастрофу мира» (Вяч. И. Иванов), менее всего заботились о собственных судьбах, став заложниками социального переустройства России. События 1917 г. раскололи монолит национальной художественной культуры. Выбор «между Соловками и Парижем» (С. Н. Булгаков) стал финалом той драмы, в которую были вовлечены, как и весь народ, русские художники, писатели, философы, музыканты. Ее итогом стал массовый исход представителей поколения «гениев и пророков» из России. Как писала А. А. Ахматова:

Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда».

Изгнанниками Родины стали те, кто не мог «прожить без веры и надежды, и без царя, ниспосланного Богом» (М. А. Кузмин). За границей, в странах Европы и Америки, они продолжали считать себя русскими людьми, образовав диаспоры — своеобразную «Россию за рубежом» (Н. А. Раев), или «русское зарубежье». В эмиграции оказался цвет русской художественной интеллигенции, многие из представителей которой, испытывая мучительное чувство

ностальгии, сохраняли верность традициям отечественного искусства. Об этом свидетельствует поэт Владимир Диксон, умерший под Парижем:

Это вечное слово — «Россия»
Словно ангельский свет для меня,
Слово совести зовы простые,
Словно вихри снегов и огня...

Историю русской музыки невозможно представить вне творчества представителей «России за рубежом». Среди музыкантов, оставивших Родину, — С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, А. К. Глазунов, Н. К. Метнер, Ф. И. Шаляпин, а также А. Т. Гречанинов, Н. Н. Черепнин, С. А. Кусевицкий, С. П. Дягилев и многие другие мастера, внесшие огромный вклад в развитие искусства Европы и США.

Одним из крупных представителей музыки русского зарубежья является **Николай Карлович Метнер** (1879–1951). В своем дневнике композитор однажды записал: «Радость моя заключается не в перспективе моей личной известности, славы, почета и т. д. — всего, чего я не только не жду, но даже побаиваюсь, а в сознании, что, может быть, моя работа всей жизни не была напрасной, как мне иногда стало казаться за последние годы». В его словах кроется исконно русское, интеллигентское сомнение в полезности, оправданности собственного творчества. И основания для подобной рефлексии у композитора были.

При жизни Метнера называли «несовременным мастером», лишенным «русскости», упрекали в холодной расчетливости, искали истоки его музыки в немецкой культуре, нарекая «суровым германцем» и «русским Брамсом». После смерти композитора почти забыли. В России это было обусловлено эмигрантской биографией Метнера, умершего в Лондоне. За рубежом композитора всегда считали слишком «русским», при этом отдавая предпочтение его великим современникам — С. В. Рахманинову и А. Н. Скрябину.

Неповторимый стиль Метнера, прямого наследника танеевской школы, своеобразно отражает неоклассицистские

тенденции искусства «серебряного века», которые стали сутью его творческого «я». В отличие от С. И. Танеева Метнеру были близки романтики XIX в., в особенности представители немецкой романтической музыки — Й. Брамс, Ф. Шуберт, Р. Шуман.

Метнер родился 24 декабря 1879 г. в немецкой семье, несколько поколений которой жили в России и считали себя русскими. Как писал композитор, «я русский не только по рождению, но по своему воспитанию, и такими были уже мой дед и бабушка»¹. В 1900 г. он окончил московскую консерваторию по классу В. И. Сафонова с малой золотой медалью. Теорию музыки Метнер изучал в классах А. С. Аренского и С. И. Танеева. В консерваторские годы он становится известен как одаренный пианист с безупречными техническими данными.

Первые два десятилетия XX в. Метнер провел в России, отлучаясь за рубеж для гастрольных поездок. В этот период он преподавал в Московской консерватории (хотя и с перерывом) и достаточно интенсивно сочинял музыку. В 1921 г. композитор покидает Россию. Жизнь в эмиграции протекала в гастрольных поездках по Европе, Канаде, США. В 1927 г. он приезжал с концертами в СССР. С 1936 г. композитор окончательно поселился в Англии. Всю свою жизнь Метнер называл себя русским музыкантом.

Большая часть творческого наследия Метнера относится к камерной музыке. Он написал 14 сонат для фортепиано, три сонаты для скрипки с фортепиано, квинтет для фортепиано и струнных инструментов, отдельные фортепианные пьесы, романсы. За рамки камерных жанров выходят лишь три концерта для фортепиано с оркестром.

В музыке Метнера сочетаются классицистский интеллектуализм и романтическая образность, источником которой является ощущение трагичности Бытия, предчувствие надвигающихся мировых катаклизмов, крушения гуманистических устоев жизни. В его музыке нет той непосредственности и общительности, что отличает творчество русских романтиков. Романтическое мировосприятие

¹ Метнер Н. К. Письма. М., 1973. С. 493.

«корректируется» у Метнера стремлением к досказанности и рациональности, что достигается с помощью виртуозного полифонического письма. При этом многие его сочинения страдают многословием, затянутостью в развитии материала. Нередко достаточно простой тематизм получает в сочинениях композитора неоправданно сложное фактурное изложение.

Метнер выделялся среди своих современников резко отрицательным отношением к новым течениям искусства XX в., к русскому модерну. Свои позиции композитор изложил в книге «Муза и мода» (1935). Противник любых новаций, композитор оказался творчески изолированным от окружающей музыкальной жизни, что стало одной из причин постепенного снижения его творческого потенциала.

Центральное место в фортепианном наследии Метнера занимают сонаты и сказки. Обращаясь к жанру сонаты чаще других русских композиторов, Метнер глубоко по-своему трактует циклическую форму. Содержание его сонат весьма разнообразно и подчинено определенной поэтической идее, намеки на которую присутствуют то в названии сочинения («Соната-баллада», «Соната-воспоминание», «Трагическая» и др.), то в эпитафии к нему. Следуя замыслу и в основном, и в деталях, композитор достаточно свободно подходит к форме цикла, сближая его части, устанавливая между ними прямые тематические связи. Среди его сонат встречаются и многочастные циклы, и сжатые формы (моноциклы листовского плана, двухчастные сонаты).

Соната соль минор ор. 22 относится к числу лучших сочинений Метнера. Ее тематизм вырастает из краткого вступления, включающего два интонационных зерна повелительного и вопросительного характера.

Своеобразная концентрическая форма сонаты отличается точно выверенными пропорциями: в среднем разделе звучит самостоятельный эпизод — интерлюдия, в зеркальной репризе главная и побочная партия меняются местами.

Более крупное по замыслу сочинение — соната ми минор ор. 25. Эпитафией к ней композитор избрал строки Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?». Музыка сонаты отличается тревожными настроениями. Две ее части

Н. К. Метнер. Соната соль минор ор. 22. Вступление

Tenebroso, sempre affretando

163

pp *cresc.*

тесно взаимосвязаны. Первая часть написана форме сонатного *allegro*; она не получает окончательного завершения и непосредственно переходит в финал.

Любимым фортепианным жанром Метнера была сказка. Это особая сфера его музыки, где царит лирическая образность и эпически-неспешное повествование. Программные заголовки говорят о богатой фантазии автора — «Сказка эльфов», «Сказка о птицах», «Шарманщик», «Нищий» и др. Пьесы различны по своим масштабам — от простой миниатюры до развернутых и сложных форм. Популярностью среди исполнителей пользуются сказки си-бемоль минор ор. 20, фа минор ор. 26 и др. С символикой колокольного звона связана музыка сказки си минор (ор. 20), которую Метнер называл «Песнь колокола».

Н. К. Метнер. Сказка си минор ор. 20

164 *Pesante. Minaccioso*

p *tenebroso*

Последние сочинения в этом жанре были изданы в Германии в 1928 г. с посвящением «Золушке и Иванушке-дурачку». В этой музыке угадываются черты двух знаменитых сказочных героев европейского и русского происхождения, близких друг другу своей счастливой волшебной судьбой.

Одна из самых ранних и блестящих страниц в историческом развитии музыки русского зарубежья связана с творческим объединением «Мир искусства» и именем Сергея Павловича Дягилева (1872–1929).

«Мир искусства» возник в 80-х гг. XIX в. как художественный кружок «для самообразования», сплотивший гимназистов А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, Д. Ф. Filosofova и других. В 1890 г. к кружку присоединился С. П. Дягилев, приехавший в Петербург по окончании пермской гимназии для продолжения образования¹. Оценивая ранний этап становления «Мира искусства» Д. В. Filosofov писал: «Это был период первичной интеграции всех художественных и литературных сил, выступивших совместно на борьбу с господствующим позитивизмом... на борьбу против тенденциозного искусства, на защиту личного, индивидуального творчества, на борьбу за культ форм, краски и слова как такового»².

Этапным событием на этом пути явилось издание первого номера журнала «Мир искусства», редактором которого стал С. П. Дягилев, а заведующим художественной частью — художник и искусствовед А. Н. Бенуа. Журнал вступил в творческую дискуссию с эстетическими доктринами XIX в. прежде всего с реализмом, «утилитаризмом», лозунгом «общественной пользы» искусства. Поклонение «жизни и правде» отвергалось во имя служения «чистому искусству», свободному от нравочений и предписаний. Постепенно «Мир искусства» превратился в одно из влиятельных новаторских художественных объединений «серебряного века», в состав которого входили такие крупные мастера, как К. А. Сомов, Б. М. Кустодиев, М. В. Добужинский, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, В. А. Серов и др.

В середине 1900-х гг. С. П. Дягилев переключил внимание своих единомышленников на новое дело, связанное

¹ С. П. Дягилев получил хорошее музыкальное образование, стал талантливым предпринимателем в сфере искусства. За 22 года антрепренерской деятельности он представил в Европе свыше 70 произведений русской музыки. Памятник Дягилеву поставлен в Монте-Карло. Похоронен в Венеции.

² *Философов Д. В. Юношеские годы Александра Бенуа // Наше наследие. 1991. № 6. С. 82.*

с практическим воплощением идеи синтеза искусств в жанре балета. Одним из теоретиков и создателей нового балетного спектакля был А. Н. Бенуа, который писал: «Балет — одно из самых последовательных и цельных выражений идеи *Gesamtkunstwerk*'а¹ и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою... Случилось затем так, что в лице Фокина и Стравинского мы нашли тех людей, которые, развившись в стороне от нас и принадлежа к другому поколению, жили мечтаниями, схожими с нашими. Получилось своего рода “чудо” какой-то нужной для тех и для других встречи»².

Новый русский балет был детищем мастеров разных видов искусства. В его создании участвовали хореограф М. М. Фокин, художник Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, А. Я. Головин, композиторы Н. Н. Черепнин, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, артисты балета А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский и др. Своим рождением новый русский балет обязан прежде всего С. П. Дягилеву. Благодаря его таланту, организаторским способностям и безупречному вкусу состоялись легендарные «Русские сезоны» в Париже (1907–1914), увидели свет произведения молодых русских композиторов. Первым музыкантом, обращенным в «веру» новой хореографии, оказался Н. Н. Черепнин.

Музыка **Николая Николаевича Черепнина** (1873–1945), представителя русского зарубежья, долгое время находилась вне поля зрения отечественных ученых. Возвращение его сочинений в контекст русской истории началось сравнительно недавно. Сегодня очевидно, что Черепнин был блестящим выразителем культурных новаций «серебряного века», эстетики «миriskусничества». И одновременно он стоял у истоков Нового направления в русской духовной музыке, сложившегося в недрах русского «духовного ренессанса». В стиле сочинений композитора можно найти влияние позднего романтизма (Чайковского и Римского-Корсакова) в сочетании с изысканным модерном, что

¹ *Gesamtkunstwerk* (нем.) — синтетическое художественное произведение. Понятие предложено Рихардом Вагнером для обозначения синтеза искусств в музыкальной драме.

² Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 540.

выражается в насыщенной колористической красочности, изяществе формы, тонкости деталей.

Творческое наследие мастера включает сочинения разных жанров — оперы, симфоническую и камерно-инструментальную музыку, около 100 романсов. Наибольших успехов достиг композитор в области духовной хоровой музыки и в балете.

Н. Н. Черепнин родился в Петербурге, с детства любил музыку, но первоначально получил юридическое образование. Позднее, в 1898 г., он окончил Петербургскую консерваторию по двум специальностям — как пианист и как композитор (по классу Н. А. Римского-Корсакова).

С молодости Черепнин отличался интеллектуализмом, самодисциплиной и приверженностью новым творческим идеям. В 1902 г. он занял ответственный пост дирижера Русских симфонических концертов, а с 1906 г. работал оперным дирижером в Мариинском театре. Вкус к новому побудил Черепнина открыть в Петербургской консерватории (впервые в России) класс дирижирования и оркестровки. В этом классе начали свой творческий путь многие русские композиторы, в том числе С. С. Прокофьев.

Одновременно с исполнительской и педагогической деятельностью Черепнин активно сочиняет музыку. Первое его симфоническое произведение «Принцесса Греза» (по мотивам пьесы Э. Ростана) отличалось великолепным звучанием оркестра. В обширном раннем творчестве Черепнина выделяются симфонические поэмы «Марья Моревна», «Зачарованное царство», музыкальные иллюстрации к «Сказке о рыбаке и рыбке» для оркестра, романсы на стихи Тютчева и Бальмонта. Б. В. Асафьев прозорливо отметил приверженность молодого композитора к эстетике современной музыки, когда «на первый план ставится эффект гармонического или инструментального характера; внимание композитора привлекает не музыка, а звуковые сочетания и их красочность»¹. Это качество сочинений Черепнина было замечено А. Н. Бенуа, который привлек композитора к созданию балета «Павильон Армиды».

¹ Цит. по: Наследие: Музыкальные собрания. М., 1992. С. 30.

Замысел «Павильона Армиды» возник под влиянием новеллы французского писателя Теофиля Готье «Омфала». Сюжет балета незамысловат. Юноша влюбляется в девушку, сошедшую с гобелена. Но счастье его недолговечно. Девушка исчезает, оставив в руках влюбленного лишь легкий шарф... Юноша с горя лишается рассудка. В этой романтической истории есть вполне определенный «миriskуснический» подтекст: сила искусства вечна, красота призрачна, идеал недосыгаем. Черепнин прекрасно справился с поставленной перед ним задачей. Балет был написан как картина-воспоминание о блестящем и пышном веке Людовика XIV, об утерянной красоте. Смешение фантастики и реальности вдохновило композитора на создание красочных образов, словно сошедших с полотен французских художников XVIII в. Ватто или Буше. Вместе с тем музыка балета достаточно традиционна и близка к классическим балетным образам П. И. Чайковского.

Премьера «Павильона Армиды» состоялась в 1907 г. в Мариинском театре. С постановки балета на парижской сцене в 1909 г. в рамках «Русских сезонов» начинается триумфальное шествие русской хореографии по всему миру.

Вторая балетная партитура Черепнина «Нарцисс и Эхо» воплотила новаторские позиции Дягилева и Фокина, смело претворенные в музыку. Древний миф о самовлюбленном Нарциссе и бедной нимфе Эхо, полюбившей прекрасного юношу, вдохновил композитора на создание изысканного и красочного хореографического спектакля. Его музыка напоминает симфоническую поэму, наполненную зримыми танцевально-пластическими образами. В сюжете балета больше идиллии, чем психологизма, больше изящества, нежели драматических столкновений. Поэтому музыкальные образы, подобно классицистской «буколической» поэзии, лишены ярких контрастов. В них чувствуется влияние импрессионизма, ощущаемое в широком использовании изысканных гармонических сочетаний.

Премьера балета «Нарцисс и Эхо» состоялась в 1911 г. в Монте-Карло, где собиралась самая богатая и взыскательная публика Европы. Зрители по достоинству оценили необычную музыку, в которой строгость старинных диатонических ладов сочеталась с современными пряными

гармониями, импрессионистической зыбкостью колорита. И. Ф. Стравинский назвал балет «превосходной вещью», «лучшим сочинением» Черепнина. Следующий балет Черепнина «Маска красной смерти» (на сюжет Э. По) поставлен не был.

Иная сфера творчества Черепнина в «русский период» его жизни связана с духовной музыкой. Духовно-музыкальное наследие композитора достаточно велико. До революции в России были изданы два его литургических цикла, из которых ныне исполняется «Литургия св. Иоанна Златоуста» № 2 (1907). «Всенощное бдение» (1918). Многие духовные хоры пока что покоятся в рукописях. Все эти сочинения созданы в традициях Нового направления в хоровой церковной музыке. В обработках старинных распевов композитор органично переходит от «переложения» к свободному развитию. Мелодическое начало в этой музыке подчинено гармонической логике.

Н. Н. Черепнин. «Литургия св. Иоанна Златоуста» (№ 2)

Не скоро

165

До - стой - но есть я - ко во - и -

До - стой - но есть я -

Оказавшись в изгнании, Черепнин болезненно переживал разрыв с Россией. Он попытался оставаться русским не только по образу жизни¹, но прежде всего в творчестве. Обширное наследие композитора обращено к русской культуре. Среди его сочинений оперы «Сват» по пьесе А. Островского «Бедность не порок» и «Ванька-Ключник» по Ф. Сологубу (поставлена в Белграде в 1932 г.). Композитор оркестровал знаменитый водевиль XVIII в. — оперу М. М. Соколовского

¹ Композитор жил в пригороде Парижа. Его быт, времяпрепровождение, работа в издательстве Беляева — все было подчинено «российским привычкам». Мысль о возвращении в освобожденную от большевиков Россию все годы согрела его сердце.

«Мельник — колдун, обманщик и сват» (прозвучала в Париже в 1929 г.), осуществил редакцию оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (поставлена в Монте-Карло в 1922 г., а затем и на других сценах).

Крупное сочинение зарубежного периода — духовная оратория «Хождение Богородицы по мукам», исполненная в 1937 г. в Концертах Ж. Падлу¹. Оратория задумана как грандиозное вокально-симфоническое произведение для солистов, хора и оркестра. Композитор не успел осуществить весь замысел и завершил лишь первую его часть. На титульном листе рукописи указано: «Легенда о сошествии Божией Матери во ад. Пролог. Выбор текста из памятников отечественной литературы сделан композитором. Участвующие: Глас Божией Матери, Глас св. Михаила Архангела, Чтец, хор: Ангельские гласы, Верующие, Грешники, оркестр».

Сказание о хождении Богородицы во ад не входит в число канонических богослужебных текстов и является апокрифом, издревле любимым на Руси. В нем рассказывается о том, как Богородица в сопровождении Михаила Архангела спустилась в ад «видети, где мучается род христианский». Под конец Богородица в слезах взмолилась перед Сыном Своим с просьбой об облегчении участи грешников. И дал Господь покой грешникам «от Великого Четвертка до Всех Святых».

«Хождение» — одно из лучших творений Черепнина. Как пишет музыковед М. П. Рахманова, «здесь нашел применение весь прежний опыт композитора: в “Хождении” звучат прекрасные богородичные песнопения из Литургии и Всенощной, прозрачные мотивы вокализа. Успешно решена и проблема речитатива, опирающегося на формулы литургического чтения и народного духовного стиха, равно как и проблема оркестра, трактованного как многохорный ансамбль и, невзирая на силу звучания и яркую живописность, нигде не подавляющего голоса»². Можно предположить, что не сам сюжет, а его высокий скрытый смысл имел для Черепнина первостепенное значение. В музыке оратории звучат мотивы милосердия и прощения той грешной земли, что отторгла своего сына. На-

¹ В Москве впервые прозвучала в 1992 г.

² Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX в. // Русская музыка и XX в. / Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 404.

кануне смерти Черепнин, как и тысячи других эмигрантов, просил своих близких похоронить его останки в России.

Особое место среди музыкантов русского зарубежья занимает **Игорь Федорович Стравинский** (1882–1971). Он прожил долгую творческую жизнь, большая часть которой протекала вне России. Его первые сочинения относятся к 1909 г., последнее произведение завершено в 1968 г. Творчество мастера вошло в классику XX в.

Стравинский никогда не считал себя представителем «России за рубежом». Не вернувшись на Родину после революционных событий 1917 г., композитор позднее принял французское подданство и достаточно органично вписался в западную культурную жизнь, стал «гражданином мира», не испытал ностальгических мук из-за разрыва с национальной «почвой». И все же на склоне лет Стравинский признался: «У человека одно место рождения, одна родина... и место рождения является главным фактором его жизни». Музыка мастера говорит о том, что он никогда не порывал со своей «русскостью» и та основа, что была заложена в России, сохранялась в мироощущении композитора всю его творческую жизнь. Как пишет музыковед А. А. Баева, «в первые два десятилетия завяжутся многие “узлы” его творчества. Искусство Стравинского напоминает готический храм, воздвигнутый на фундаменте русской культуры»¹.

Творческая эволюция Стравинского насыщена неожиданными стилевыми поворотами, внезапной сменой художественных манер. Разные грани его музыки отражают многовековой опыт мировой культуры в ее целостности и универсальной значимости. Истоки этого уникального, порой парадоксального универсализма следует искать не только в индивидуальности мастера, но и в российских корнях его гения. Стравинский всегда воспринимал русское искусство как особую краску на полотне европейских художественных традиций. Его творчество полно противопоставлений, сближений, расхождений «своего» и «чужого», России и Запада, язычества и христианства, классицизма и модернизма, прошлого и настоящего. Художествен-

¹ История русской музыки. В 10 т. Т. 10А. М., 1997. С. 307.



И. Ф. Стравинский

ный мир композитора лишен пространственно-временных или географических рамок. Он ведет диалог со всеми устоявшимися культурными текстами. Стравинский не скрывал, что, подобно Пушкину, был «представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада...»¹. Курами композитора были

Пушкин, Глинка и Чайковский; «русская европейскость» оставалась доминантной его творчества.

Игровое отношение к искусству, театральность мышления, преклонение перед технологической стороной конструирования композиций, использование монтажа в качестве основы формообразования — все эти качества Стравинского сформировались в русле мирискуснической эстетики и сохранялись на протяжении всей его творческой жизни. Многоликий творческий путь мастера включает три главных этапа: «русский период», период неоклассицизма (20-е — 40-е гг.) и поздний период (с середины 50-х гг.).

Стравинский родился 5 июня 1882 г. в Ораниенбауме близ Санкт-Петербурга. Его отец Ф. И. Стравинский был выдающимся певцом, солистом Мариинской оперы. Детские годы Стравинского связаны с театром. Его первые сочинения появились раньше, чем способность записывать музыкальные мысли нотами. Однако родители готовили сына к юридической карьере, и после окончания гимназии он поступил в Петербургский университет. Среди будущих юристов оказался младший сын Н. А. Римского-Корсакова,

¹ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М., 1963. С. 153.

который свел Стравинского с великим композитором. Римский-Корсаков рекомендовал Стравинскому заняться теорией музыки с одним из своих учеников, сам же руководил его занятиями по инструментовке и композиции (с 1903 по 1906 г.). Дружба Стравинского с семьей Римского-Корсакова продолжалась вплоть до смерти учителя.

В 1907 г. Стравинский завершил свое первое крупное сочинение — Симфонию для большого оркестра¹, в которой сказалось влияние музыки П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. Знакомство с творчеством французских импрессионистов и сближение с деятелями «Мира искусства» изменили творческие позиции молодого композитора. Его виртуозная фантазия для оркестра «Фейерверк» (1908) полна колористических находок, заставляющих вспомнить красочную насыщенность симфонических сочинений Н. А. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, М. Равеля.

Подлинным «духовным отцом» Стравинского стал С. П. Дягилев. Именно он обратил внимание на уникальный дар молодого музыканта, пестовал его самобытность, пропагандировал его произведения. Благодаря Дягилеву Стравинский вошел в парижскую артистическую среду.

В 1909 г. Стравинский завершил первое действие оперы «Соловей» (по сказке Х. К. Андерсена), над которой работал, по его словам, «с большим чувством и сильно любя». Однако неожиданно бросил это сочинение и, по предложению С. П. Дягилева, приступил к созданию балета «Жар-птица»². Премьера балета состоялась в Париже весной 1910 г. и принесла композитору раннюю славу.

Музыка рождалась на уже готовое либретто, написанное М. М. Фокиным при участии художников А. Н. Бенуа и А. Я. Головина. В основу сюжета положены мотивы русских народных сказок о Жар-птице и Кащее Бессмертном. Стравинский с энтузиазмом отнесся к замыслу «мирискутников». Вспоминая об этом, Фокин говорил, что связующим звеном между ними была любовь Стравинского к теа-

¹ Симфония посвящена «дорогому учителю» — Н. А. Римскому-Корсакову.

² Позднее опера «Соловей» была завершена. Премьера состоялась в Париже в 1914 г.

тру и пластическим искусствам. В отличие от большинства музыкантов, которые обычно вполне равнодушны ко всему, что выходит за пределы их сферы, Стравинский глубоко интересовался живописью, архитектурой, скульптурой. Иначе говоря, творческие возможности композитора вполне отвечали задачам создания нового синтетического балета.

Жар-птица, ожившая в музыке Стравинского, мало чем напоминает образы своих предшественниц в русской музыке — робкую человечную Снегурочку, нежную влюбленную Волхову. Ее характер лишен психологической насыщенности. Это скорее символ вечной красоты и гармонии. На стилистику балета сильное влияние оказал «мирискуснический» театральный эстетизм, а также общая установка на воссоединение музыкальной линии с изобразительной и пластической сферами балета. Красочные пряные гармонии, изысканный ориентализм симфонического замысла Стравинского словно копируют невиданную роскошь декораций, сделанных по эскизам А. Я. Головина и Л. С. Бакста, экзотическое буйство сценических красок. Балет был наречен в Европе «русским чудом», а новый этап в развитии театрального искусства стали именовать «эрой Дягилева».

«Жар-птица» занимает особое место в творчестве Стравинского. Фантастический звуковой мир балета является первым откликом на новые художественные течения, на призывы «Мира искусства». В балете еще слышны отзвуки сказочной музыки Римского-Корсакова или Лядова, но уже сделан шаг к самостоятельному освоению русской темы. В полной мере индивидуальность композитора раскрылась в его гениальной музыке к балету «Петрушка».

Сценарий этого одноактного балета был сочинен А. Н. Бенуа совместно с композитором. Бенуа же принадлежали эскизы костюмов и декораций. В качестве балетмейстера вновь выступил М. М. Фокин, образ Петрушки был блестяще воплощен артистом В. Ф. Нижинским. Балет был впервые показан в Париже в 1911 г. Премьера прошла с триумфальным успехом.

Мысль о Петрушке — «вечном и несчастном герое всех ярмарок всех стран» возникла у самого композитора. Он вспоминал, как прежде всего всплыл в памяти неожиданный

музыкальный образ — жалобные вопли, судорожная жестикуляция, которым сопутствовали неумолимые жесткие фанфары. Композитор не сразу понял, что это и есть балаганный паяц Петрушка, а когда догадался, — загорелся идеей нового балета.

Содержание балета достаточно простое. Основа конфликта — банальный любовный треугольник. Петрушка влюблен в красотку Балерину, Арап — его счастливый соперник. Балерина, холодная и пустая, заигрывает с богатым экзотическим Арапом, который под конец убивает паяца.

Вместе с тем в этот сюжет привнесен акцент, придающий действию смысл, характерный для искусства «серебряного века». Вся незамысловатая кукольная история как бы вставлена в рамку «всамделишного» действия — картину народного гуляния. В балете есть две образные сферы — кукольная (2-я и 3-я картины) и людская (1-я и 4-я картины). Подобное противопоставление встречалось не раз в русской музыкальной классике. Правда, чисто фантастические герои в русских операх-сказках не наделены человеческими чувствами. В «Петрушке» совершенно иное. Кажется, что люди с их ярмарочной жизнью — это мир фантазмагии, маски, театра. И наоборот, Петрушка, кукла, наделен живой и трепетной человеческой душой¹.

Людской мир балета — гудящее красочное месиво, к названию которого менее всего подходит термин «народ». Скорее это толпа, праздничная пьяная улица, быт которой ранее почти не привлекал высокое музыкальное искусство. Стравинский вплетает в «гармошечную» оркестровую ткань народных сцен знакомые напевы «Под вечер осенью ненастной», «Вдоль по Питерской», «Ах вы, сени», «Не лед трещит» и др. Мелодии узнаваемых популярных песен даны в иронически-пародийной трактовке. Они словно вырастают из хаотических звучаний улицы, переданных, в частности, с помощью сочетания полиритмии с остинатностью.

В 1-й и 4-й картинах балета Стравинский достигает главного: он создает новый тип массовой сцены в русском

¹ Аналогичная идея просматривается, например, в работе А.Н. Бенуа «Прогулка короля».

музыкальном театре. Ее суть — в ином видении народа, почерпнутом не «из жизни», как это делали композиторы-классики, а из красочной сферы русской народной живописи, художественного примитива, «карнавальной культуры». Композитор был, подобно Б. М. Кустодиеву или Ф. А. Малявину, захвачен внешней атрибутикой «народности» — пестрыми яркими платками молодых баб, красными рубашками пляшущих мужиков, связками румяных бубликов, расписными подносами и лубочными поделками. Стравинскому удалось передать обобщенный образ городского народного ярмарочного гулянья, его широту, яркость, бесшабашность. Индивидуальные же характеристики получили лишь героини-куклы — Петрушка, Балерина, Арап.

С Петрушкой в русскую музыку вошел необычный персонаж — эксцентрический и одновременно романтический. Два его лейтмотива построены на фанфарных победных звучаниях и кратких секундowych интонациях-стонах, передающих лирическую драму неудачника.

И. Ф. Стравинский. Балет «Петрушка». Темы Петрушки

166 (a)

molto meno
Cl. I, II

Fag. solo

166 (б)

Pist.
Tr-be

fff
Piano

По-иному обрисован Арап — непремный герой русского балаганного театра. Он неповоротлив, агрессивен, туповат и немзыкален. Даже изящный завлекательный любовный танец Балерины не может вывести его из сонного

состояния. И лишь Петрушка является для него источником вечного раздражения, приводящего к трагедии.

Темы, отданные композитором Балерине, сотканы из мотивов, обычно звучащих во время массовых народных праздников. Среди действующих лиц балета Балерина — самая типичная кукла, наделенная автоматически-бездушными мелодиями. Их кажущаяся «чувствительность» перечеркивается то дробным ритмом малого барабана, то ироничными форшлагами, оттеняющими механическую сущность героини.

**И. Ф. Стравинский. Балет «Петрушка».
«У Арапа» Тема Балерины**

167 Allegro

Pistone

Tamburo militare

mf

Карнавальная разгул масленичного гулянья послужил для Стравинского источником смелых музыкальных новаций. Ожившие куклы и трагическая развязка, веселая толпа и страдания несчастного одинокого героя воплотились в музыке, наполненной оригинальными ладогармоническими и тембровыми находками. В ладогармоническом языке балета выделяются две контрастные сферы. Первая связана с диатоникой и раскрывается, в основном, в массовых сценах. Например, в натуральном до мажоре написана знаменитая «Русская» из 1-й картины.

Диатонической линии противопоставлена сфера усложненной хроматики. Она развивается в музыке, связанной с образами Петрушки, Фокусника, Арапа. Здесь преобладают политональные наложения, усложненные аккордовые

И. Ф. Стравинский. Балет «Петрушка». «Русская»



комплексы, возникающие путем полифонизации музыкальной ткани. Особую роль играет тембровая сторона музыки. Стравинский проявляет удивительную изобретательность в сочетании различных оркестровых звучаний, служащих разным целям: драматургической, изобразительной, живописной, отчасти психологической.

В автобиографической «Хронике моей жизни» Стравинский признался, что еще в период работы над «Жарптицей» ему внезапно предстало видение — предсмертный танец девы-избранницы в кругу мудрых древних старцев «праотцов». Так родилась в его музыке тема языческого варварства. Ею были увлечены многие мастера начала XX в., в том числе Блок, Вл. Соловьев, Брюсов, позднее Прокофьев. С удивительной яркостью атмосфера языческой весны передана в работах Н. К. Рериха, который стал создателем живописно-декоративного оформления нового балета Стравинского — «Весны священной». Космогоническая мифология балета, архаический культ природы стали для Стравинского источником открытия новых эстетических ценностей и новой хореографии. Подтверждая почти декларативную новизну своего сочинения, композитор сказал, что ему «непосредственно предшествует очень немногое».

В «Весне священной» нет развернутого сюжета. Балет состоит из двух частей-картин — «Поцелуй земли» и «Великая жертва». В каждой из них несколько групповых сцен воспроизводящих различные древнеславянские обряды: весенние гадания девушек, девичьи хороводы, умыкание невесты, шествие старейшего-мудрейшего и др. Заканчивается балет «великой жертвой» — заклинанием прекрасной молодой девушки-избранницы в честь солнечного божества.

В теме «Весны» композитора привлекла таинственная взаимосвязь человека с природой, составившая суть языческих верований. Он писал: «В “Весне священной” я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного»¹.

Величественный дух языческой Руси стимулировал поиск новых средств выразительности. Музыкальный язык Стравинского достигает небывалой ранее сложности. Композитор смело отвергает каноны ладовой и гармонической организации музыкальной ткани, создает непривычно звучащие темы-попевки и жесткую, всепоглощающую динамичную ритмику.

Мелодика «Весны священной» почти лишена распевности и лиризма. Ее темы напоминают краткие языческие «заклички» наподобие образцов из самого древнего пласта народной песенности. Остро звучащие диссонирующие гармонии дополняют образы первородной стихийности, властвующей над человеком. Открывает балет соло фагота, имитирующего пастуший наигрыш (подлинная литовская мелодия):

И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная».
Вступление



Лису, Петуха, Кота да Барана» («Короткая буффонада для уличных подмостков»), «История солдата» (в подзаголовке «Играемая, танцуемая и читаемая»). В целом же «русский период» в творчестве Стравинского оказался прологом к его длительной творческой биографии, многие вехи которой выходят за рамки рассматриваемой эпохи «серебряного века».

ЛИТЕРАТУРА

Альшванг А. А. Избранные сочинения. В 2-х т. — М., 1964. — Т. 1.

Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. — Л., 1977.

Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX в.). — 2-е изд. — Л., 1979.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания. — М., 1980.

Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 1, 2.

Бернандт Г. Б. Александр Бенуа и музыка. — М., 1969.

Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. — М., 1983.

Васильев П. И. Фортепианные сонаты Метнера. — М., 1962.

Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. — М., 1978.

Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. — М., 1967.

Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. В 2-х т. — М., 1988. — Т. 2.

Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX в. — Л., 1976.

Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность, система, история. В 2-х т. — Джорданвилль, 1982.

Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. Очерки. — М., 1981.

Григорьева Г. В. Русский фольклор в сочинениях Стравинского // Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969.

Дернова В. П. Гармония Скрябина. — Л., 1968.

Друскин М. С. Игорь Стравинский. — Л., 1982.

Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. — М., 1980.

Зетель И. З. Метнер — пианист. — М., 1981.

Иванов Вяч. И. Скрябин как национальный композитор / Публикация и коммент. И. Мыльниковой // Памятники культуры. Новые открытия: 1983. — Л., 1985.

Из истории русской и советской музыки. — М., 1971.

История русской музыки. В 10 т. Конец XIX — начало XX в. — М., 1994 — Т. 9.; 1890–1917-е гг. — М., 1997. — Т. 10А.

И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова.

Кастальский А. Д. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Д. В. Житомирский. — М., 1960.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. — М., 1973.

Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в. Кн. 1. — Л., 1971.

Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. — М., 1986.

Лапшина Н. П. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. — М., 1977.

Левая Т. Н. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. — М., 1991.

Левашев Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. — М., 1994.

Лифарь С. С. Дягилевым: монография. — СПб., 1994.

Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина. — М., 1981.

Михайлов М. К. А. К. Лядов. — М., 1985.

Музыка XX века: Очерки. Ч. 1. 1890–1917. Кн. 1, 2. — М., 1977.

Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX в. — М., 1994.

Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». — М., 1996.

Рапацкая Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века). — М., 2008.

Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. — М., 1989.

Русская художественная культура конца XIX — начала XX в. Вып. 1–3. — М., 1968, 1969, 1977.

Русская музыка и XX в. — М., 1997.

Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. — М., 1984.

Сергей Васильевич -Рахманинов. К 120-летию со дня рождения / Ред.-сост. А. И. Кандинский // Науч. тр. Моск. гос. конс. Сб. 7 — М., 1995.

Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 1, 2. — М., 1982.

Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. — М., 1987.

Сорокина Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. — М., 1976.

Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX в. — М., 1984.

Стравинский И. Ф. Диалоги. — Л., 1971.

Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. — Л., 1963.

Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. — М., 1989.

Ученые записки Государственного музея А. Н. Скрябина. — М., 1993.

Фокин М. М. Против течения. — Л.; М. 1962.

Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. — М., 1974.

Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978.

Черепнин Н. Н. Воспоминания музыканта. — Л., 1976.

Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. — М., 1963.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 85, 90
Аввакум 261
Александр III 345
Алексеев А. Д. 131
Алексей Михайлович 19, 49, 54, 61
Альшванг А. А. 324, 347, 470
Алябьев А. А. 138, 141–145, 175,
185, 193, 194, 434
Андерсен Х. К. 366, 463
Анна Иоанновна 71
Антропов А. П. 72
Апетян 470
Апухтин А. Н. 343
Арайя Франческо 84
Аренский А. С. 272, 353, 355,
365, 372, 373, 390, 445, 452
Архипов А. Е. 352
Асафьев Б. В. 3, 62, 121, 132,
147, 169, 174, 179, 193, 200,
237, 268, 278, 297, 308, 312,
320, 324, 330, 344, 347, 356,
406, 420, 441, 457, 470
Ауэр Л. С. 199
Афанасьев А. Н. 199
Ахматова А. А. 353, 450
- Баева А. А. 461
Баженов В. И. 73
Байрон Дж. Н. Г. 319
Бакст Л. С. 370, 455, 456, 464
Бакунин М. А. 196
Балакирев М. А. 159, 183, 199,
201, 203, 213–221, 229, 231,
247, 248, 269, 273, 274, 299,
305, 319, 326, 347, 372, 377,
430, 434
Бальмонт К. Д. 353, 391, 427,
433, 447, 457
Баратынский Е. А. 141, 175
Батюшков К. Н. 141, 175, 335
Бах И. С. 356, 358
Бахтин М. М. 166
Баян (Боян) 16, 25, 166, 227, 239
Бекетова Е. А. 431
- Белинский В. Г. 136, 141, 151,
177, 328
Белый Андрей 351, 353, 392, 433
Бельский В. И. 290, 292, 294
Беляев М. П. 275, 367, 377, 378,
391
Бенуа А. Н. 354, 455, 456, 463,
464, 470
Беранже П. Ж. 145, 187
Бердяев Н. А. 9, 10, 66, 351, 352,
409
Березовский М. С. 68, 69, 72, 73,
75, 110–116, 133
Берлиоз Гектор 140, 153, 158,
171, 205, 247, 299, 307
Бетховен Людвиг ван 82, 152,
173, 205, 316, 340, 356, 405
Бибиков Г. И. 140
Бизе А. С. Л. 307
Блаватская Е. П. 391
Блок А. А. 353, 392, 433, 445, 468
Боккаччо Джованни 106
Болотов Андрей 122
Боровиковский В. Л. 73, 78
Бородин А. П. 167, 196, 198, 201,
202, 222, 225–237, 239–241,
270, 273, 275, 300, 347, 376,
380, 385, 411
Бородина Е. С. 241
Бортнянский Д. С. 4, 68, 73, 75,
86, 87, 105–107, 110, 117–
121, 128, 132, 424, 435
Боткин В. П. 140, 229
Бражников М. В. 4
Брамс Иоганнес 340, 422, 452
Брюллов К. П. 137, 151, 153
Брюсов В. Я. 353, 365, 392, 405,
433, 468
Буало Никола 82
Булгаков С. Н. 351, 450
Бунин И. А. 352, 410, 432
Бутлеров А. М. 229
Буше Франсуа 458
Бюлов Ганс фон 340

- Вагнер Рихард 11, 62, 205, 214, 400
Вайнберг П. И. 187
Варламов А. Е. 138, 141, 143, 146–148, 434
Василенко С. Н. 441
Василий Кесарийский 12
Васнецов В. М. 279, 370
Ватто Жан Антуан 458
Вебер К. М. фон 153
Ведель А. Л. 110, 111, 436
Вейдле В. 350
Веневитинов Д. В. 141
Венецианов А. Г. 137
Венявский Г. И. 199
Верещагин В. В. 265
Верстовский А. Н. 138, 140–142, 159, 175, 193, 424
Виельгорский М. Ю. 140
Вишняков И. Я. 2
Владышевская Т. Ф. 4
Волков Ф. Г. 83
Вольтер Франсуа 67
Врубель М. А. 209, 280, 370, 406
Всеволожский И. А. 338, 340
Вяземский П. А. 181
- Габриели Джованни и Андреа 57
Гайдн Йозеф 72, 82
Галеви Ф. 182
Галина Г. А. 431
Галуппи Бальдассаре 84, 110, 112, 113
Гарднер И. А. 4, 41, 43, 44, 62, 436, 437, 470
Гартман В. А. 251, 266
Гачев Г. Д. 9, 74
Гедианов Л. С. 228
Гейне Генрих 223, 342, 343
Гендель Г. Ф. 356
Геништа И. И. 140, 142
Герасимова-Персидская Н. А. 4, 53
Герцен А. И. 136, 141, 177, 337
Гёте И. В. 342, 343, 405
Гиппиус З. Н. 353
Глазунов А. К. 167, 230, 272, 275–277, 353, 355, 367, 376–380, 382, 383–385, 390, 414, 434, 451, 463
Глинка М. И. 4, 28, 98, 108, 121, 137, 138, 140, 142, 149–162, 164, 165, 167–176, 178–182, 185, 186, 190, 201, 204, 205, 209, 210, 214, 215, 227, 228, 231, 235, 246, 256, 272, 299, 302, 304, 313, 327, 342, 358, 368, 376, 385, 424, 430, 434, 436, 462
- Глиэр Р. М. 365
Глюк К. В. 361
Гнесины Е. Ф. и М. Ф. 445
Гоголь Н. В. 137, 138, 157, 158, 177, 178, 248, 251, 279, 328, 351
Голешицев-Кутузов А. А. 251, 265
Голованов Н. С. 436
Головин А. Я. 456, 463, 464
Гольденвейзер А. Б. 365
Гончаров И. А. 177
Гончарова Н. С. 353
Готье Теофиль 457
Гофман Э. Т. А. 340
Гретри А. Э. М. 87, 336
Гречанинов А. Т. 305, 354, 424, 425, 435, 436, 444–449, 451
Грибоедов А. С. 141, 151
Григорович Д. В. 177, 244
Гулак-Артемьевский С. С. 157
Гумилев Н. С. 353, 410
Гуревич А. Я. 9
Гурилев Л. С. 141, 143, 148, 149
Гюго В. М. 181
- Давыдов С. И. 159, 199, 373
Д'Аламбер М. Л. 88
Данилин Н. М. 425, 426
Данилов Кирша 80
Даргомыжский А. С. 137, 138, 149, 159, 160, 176–180, 182, 183, 184–187, 193, 201, 205, 221, 223, 241, 246–248, 263, 270
Дебюсси К. 244, 463
Дегтярев С. А. 110, 159
Дельвиг А. А. 141–144, 151, 186
Ден З. В. 159
Державин Г. Р. 72, 73, 78, 100, 122, 126, 127, 333
Джакометти П. 205
Дидро Дени 67
Диксон Владимир 451
Дилецкий Н. П. 55–59, 63, 424, 435
Дионисий 40
Диц 110
Дмитревский И. А. 91, 103
Дмитриев И. И. 125
Дмитрий Донской 40, 128
Добролюбов Н. А. 136
Д'Ориас Ш. 364
Достоевский Ф. М. 137, 177, 196, 246, 306, 307, 351, 366
Дубянский Ф. М. 73, 125, 126
Дягилев С. П. 277, 354, 451, 455, 458, 463

Екатерина II 88, 98, 100, 114
Елагин И. П. 123
Елизавета Петровна 71, 114
Елисей (инок) 47
Епифаний Премудрый 40
Ермак Тимофеевич 27
Есаулов А. П. 142, 175

Жадовская Ю. В. 186
Жилин А. Д. 140
Житомирский Д. В. 386
Жуковский В. А. 128, 141, 142,
144, 151, 156, 175, 181, 189,
328, 331, 333

Забела-Врубель Н. И. 275
Заремба Н. И. 309
Зверев Н. С. 389, 413
Зилоти А. И. 413
Зинин Н. Н. 225, 228
Зубов А. Ф. 69

Иван IV (Грозный) 19, 27, 44, 46
Иван Лукошко 45
Иван Нос 45, 46
Иван Шайдур (Иоанн Шайдуров)
45, 50, 51
Иванов А. А. 137
Иванов Вяч. И. 353, 391, 396,
404, 405, 445, 450
Иванов М. М. 17
Игорь (князь) 33
Игумнов 365
Иоанн II 15
Иоанн Дамаскин 32, 35, 362
Иоанн Златоуст 60, 305, 310, 345
Ипполитов-Иванов 353, 436, 441

Казаков М. Ф. 73
Калашников Николай 59
Калинников В. С. 353, 355, 365,
374, 436
Кандинский А. И. 4, 284, 285,
287, 294, 295
Кандинский В. В. 353
Каноббио Карло 98
Кантемир А. Д. 123
Капнист В. В. 72, 78, 125
Карабанов Н. М. 333
Карамзин Н. М. 72
Карсавин Л. П. 351
Карсавина Т. П. 456
Кастальский А. Д. 305, 354,
434-436, 438-441, 443, 444
Кашин Д. Н. 140
Келдыш Ю. В. 4, 9, 86, 216, 315,
341, 421
Кипренский О. А. 137

Киреевский П. В. 165
Кирик (иеродиакон) 34
Кирилл и Мефодий 33
Книппер К. 129
Княжнин Я. Б. 85, 92-94, 103
Ковалева-Жемчугова П. И. 91
Козловский О. А. 73, 110, 125,
126
Кольцо А. В. 146, 149, 186, 220,
303
Кондаков И. В. 9
Константин Романов 343
Кончаловский П. П. 353
Конюс Г. Э. 389
Корабельникова Л. З. 4, 356, 359
Корелли Арканджело 70, 418
Коренев И. Т. 56
Коровин К. А. 370
Короленко В. Г. 352
Крамской И. Н. 145, 196, 209,
351
Критский Андрей 32
Крученных А. Л. 353
Крылов И. А. 85, 102
Кузмин М. А. 450
Кукольник Н. В. 151, 157, 171,
176, 181
Куприн А. И. 352
Курочкин В. С. 187, 189
Кусевицкий С. А. 451
Кустодиев Б. М. 455, 466
Кюи П. А. 3, 183, 200, 201, 203,
210, 221-223, 247, 251, 434
Кюхельбекер В. К. 155

Лавровская Е. А. 199, 328
Лажечников И. И. 328
Лазарь (старообрядец) 54
Ларионов М. Ф. 353
Ларош Г. А. 3, 153, 200, 332
Ласковский И. Ф. 140
Лассо Орландо 358
Лафермьер Ф. Г. 106, 107
Левашев Е. М. 4, 226
Левашева О. Е. 4, 339
Левая Т. Н. 4, 386, 394
Левитан И. И. 306, 365, 410
Левицкий Д. Г. 73, 78
Лермонтов М. Ю. 137, 138, 141,
146, 153, 178, 181, 186, 210,
216, 220, 223
Ливанова Т. Н. 4
Лист Ф. 140, 158, 205, 209, 219,
247, 299, 316, 400, 422
Лихачев Д. С. 8, 25, 40, 63
Ломакин Г. Я. 201
Ломоносов М. В. 72, 123
Лосский Н. О. 351

- Лука (доместик) 34
 Лурье А. С. 354
 Львов Н. А. 78, 79, 100, 101
 Львов Ф. П. 79
 Лядов А. К. 167, 251, 272, 275, 276, 353, 355, 365–370, 390, 434
 Лядов К. Н. 367
- Майер Ш. 155
 Майков А. Н. 224, 230, 303, 342, 345
 Максим Грек 11, 18
 Малевич К. С. 353
 Малявин Ф. А. 466
 Мандельштам О. Э. 353
 Манфредини Винченцо 84, 112
 Мартин-и-Солер 97
 Мартынов В. И. 4
 Матвеева М. 69
 Матинский М. А. 85, 92, 95, 97
 Матюшин М. В. 354
 Маяковский В. В. 353
 Мезенец Александр 51
 Мей Л. А. 230, 278, 288, 342, 343
 Мейербер Джакомо 182, 205, 209
 Мекк Н. Ф. фон 310, 318
 Менделеев Д. И. 229
 Мендельсон-Бартольди Ф. 209, 210
- Меншиков А. Д. 70
 Мережковский Д. С. 351
 Мерзляков А. Ф. 126, 142
 Металлов В. М. 3, 63, 436
 Метнер Н. К. 354, 365, 419, 451, 453, 454
 Мицкевич Адам 144, 151, 342
 Моцарт В. А. 82, 89, 152, 205, 327, 356, 368
 Музеус И. К. А. 338
 Муравьев М. Н. 78
 Мусин-Пушкин А. 230
 Мусоргский М. П. 145, 180, 183, 196, 202, 222, 236, 241, 243–251, 256, 258, 263, 264, 270, 274, 300, 306, 351, 411, 428, 459
- Направник Э. Ф. 199
 Нарышкин А. Л. 87
 Невский Александр 34, 234
 Нежданова А. В. 432
 Некрасов Н. А. 177, 196, 224, 245, 263, 264
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 127
 Немирович-Данченко В. И. 428
 Нестеров М. В. 280, 365, 410
 Нестор (летописец) 17
- Нижинский В. Ф. 456, 464
 Никитин И. Н. 69
 Николаев Л. В. 365
 Николай I 157
 Никольский В. В. 249
 Никон (патриарх) 54
 Новиков Н. И. 76
- Обер Л. 182
 Овидий 84
 Овчинников М. А. 430
 Огарев Н. П. 141, 144, 145
 Одоевский В. Ф. 140, 158, 181
 Опочинина Н. П. 251
 Островский А. Н. 207, 263, 279, 310, 328, 372, 459
- Павел I 87
 Павлова А. П. 456
 Падлу Ж. 460
 Паизиелло Джованни 84
 Палестрина Джованни 358
 Палицын А. 230
 Панченко С. В. 436
 Пастернак Б. Л. 395, 403
 Пашкевич В. А. 68, 73, 75, 81, 86, 87, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 132
 Пекелис М. С. 4
 Перголези Дж. Б. 87
 Перов В. Г. 196
 Перро Шарль 339
 Петипа Мариус 338, 340, 379, 384
 Петр I (Великий) 48, 66, 70, 128, 462
 Петров О. А. 140, 250, 251
 Петрова-Воробьева А. Я. 140
 Петровский Е. М. 291, 295
 Петр Федорович (Петр III) 112
 Пиччинни Никколо 87
 Плавильщиков П. А. 82, 104
 Платонова О. Ф. 199, 250
 Плеханов Г. В. 391
 Плещеев А. Н. 342, 343
 Плутарх 107
 Полонский Я. П. 342, 343, 362
 Полоцкий Симеон 49, 61
 Полторацкий М. Ф. 117
 Попов М. И. 85, 89, 127
 Потемкин Г. А. 87
 По Эдгар 427, 459
 Прач И. Г. 78, 80, 101
 Преображенский А. В. 3, 436
 Прокопович Феодан 69
 Прокофьев С. С. 167, 244, 354, 365, 378, 451, 456, 457
 Протопопов В. В. 4
 Прудом С. 364
 Пуссен Никола 205

- Пушкин А. С. 10, 73, 137, 138, 141, 142, 144, 151, 152, 153, 155, 157, 165, 166, 169, 175, 178, 183, 186, 190, 223, 224, 240, 246, 252, 290, 292, 303, 306, 333, 342, 351, 366, 413, 428, 430, 445, 462
- Равель Морис 244, 463
- Радищев А. Н. 28, 72, 76, 151
- Раев Н. А. 450
- Разумовский Д. В. 3, 43
- Растрелли Ф. Б. 72, 116
- Раггауз Д. М. 344
- Рахманинов С. В. 154, 159, 212, 306, 354, 365, 369, 372, 385, 409, 410, 412, 413, 415, 416, 418, 422, 424, 428, 430, 434, 436, 437, 441, 451
- Рахманова М. П. 4, 293, 300, 460
- Рачинский Г. А. 140
- Ребиков В. И. 436
- Редриков Федор 59
- Рембрандт Х. ван Рейн 205
- Репин И. Е. 196, 209, 245, 246, 251, 351, 352
- Рерих Н. К. 455, 456, 468
- Римский-Корсаков Н. А. 22, 28, 167, 198, 201, 202, 214, 220, 222, 230, 243, 251, 268, 269–277, 279, 280, 286, 290, 291, 295, 299, 300, 302–305, 357, 365, 367, 372, 376, 377, 379, 390, 411, 430, 434, 436, 445, 457, 462
- Рогов Василий и Савва 42, 44, 45
- Розанова Ю. А. 344
- Розен Г. Ф. 156, 157
- Рокотов Ф. С. 73
- Роман Сладкопевец (Мелод) 31, 32
- Рославец Н. А. 354
- Россини Джоаккино 205
- Ростан Э. 457
- Ростовцев А. И. 69
- Рубинштейн А. Г. 198, 199, 200, 203, 208–213, 221, 309
- Рубинштейн Н. Г. 199, 201, 219, 310, 340, 341, 344, 355, 358
- Рублев Андрей 40, 45
- Рубцова В. В. 386
- Руссо Ж.-Ж. 67
- Рыцарева М. Г. 4
- Рябинин И. Т. 254, 286, 374
- Сабинина М. Д. 251
- Сандунова Е. С. 91, 140
- Сарти Джузеппе 84, 98, 110, 111, 436
- Сафонов В. И. 389, 445, 452
- Сахаров И. П. 165, 371
- Свиридов Г. В. 244
- Святослав Игоревич 128
- Северянин Игорь 433
- Сергий Радонежский 40
- Серов А. Н. 3, 151, 159, 170, 190, 200, 203–205, 207
- Серов В. А. 455
- Скоков П. А. 69, 110
- Скребков С. С. 4
- Скрябин А. Н. 293, 354, 365, 366, 369, 385–389, 394–398, 403–405, 407, 410, 441, 451
- Смоленский С. В. 3, 13, 354, 436, 446
- Соколова А. И. 370
- Соколовский М. М. 69, 90, 132, 459
- Соловьев Вл. С. 9, 391, 468
- Сологуб Ф. К. 353, 375, 433, 447, 459
- Сомов К. А. 455
- Старов И. Е. 73
- Стасов В. В. 3, 159, 170, 200, 201, 204, 216, 221, 225, 229, 232, 236, 240, 250, 266, 310, 379, 390, 403
- Стеллецкий В. И. 25
- Стефан (игумен) 34
- Стоковский Л. 422
- Стравинский И. Ф. 207, 272, 293, 354, 368, 378, 385, 451, 456, 458, 461, 463, 468
- Стравинский Ф. И. 199, 462
- Суворов А. В. 128
- Сумароков А. П. 72, 83, 84, 123, 127
- Суриков В. И. 196, 260, 352
- Сусанин Иван 160
- Танеев С. И. 159, 340, 353, 355–358, 360–362, 364, 372, 389, 399, 441, 445, 452
- Тартини Джузеппе 70
- Телеман Г. Ф. 70
- Теплов Г. Н. 123, 124
- Тимофеев А. В. 146, 185
- Титов В. П. 59, 60, 61, 70, 435
- Титов Н. А. 141
- Титов Н. С. 87, 142
- Ткачев П. Н. 196
- Толстой А. К. 196, 224, 241, 245, 303, 342, 343, 362, 374
- Торелли Ф. 103
- Третьяковский В. К. 123
- Трубецкой С. Н. 391
- Трутовский В. Ф. 77, 80

Туптало Д. С. (Дмитрий Ростовский) 83
Тургенев И. С. 177, 196, 244, 351, 366
Тютчев Ф. И. 141, 342, 375, 430, 445, 453, 457

Улыбышев А. Д. 140
Успенский Н. Д. 4, 43
Ухтомский Д. В. 72
Ушаков Симон 49

Федор Алексеевич 61
Федор Христианин 42, 46
Федотов П. А. 351
Феофан Грек 40
Фет А. А. 146, 342, 363, 375
Филидор 87
Философов Д. В. 455
Фильд Джон 140, 155
Финдейзен Н. Ф. 3, 45
Фитценхаген В. Ф. 342
Флобер Г. 248
Фокин М. М. 422, 458, 463, 464
Фомин Е. И. 68, 69, 73, 75, 81, 86, 87, 99–102, 104, 105, 132, 159, 361
Фонвизин Д. И. 72, 85, 93
Франк 351
Фролов С. В. 47

Хандошкин И. Е. 68, 73, 75, 81, 129, 130
Хемницер И. И. 78
Херасков М. М. 119
Хлебников В. В. 353
Холопов Ю. Н. 407
Хомяков А. С. 363
Христофор 51

Цуккерман В. А. 4
Цыганов Н. Г. 142, 146, 147

Чаадаев П. Я. 9
Чайковский П. И. 4, 154, 160, 172, 196, 198, 202, 212, 216, 274, 306–312, 315, 319, 322, 327, 331, 333, 337, 342, 344–346, 355, 356, 358, 363, 368, 372, 375, 379–382, 385, 400, 411, 414, 424, 425, 429, 434, 436, 438, 445, 458, 462, 463

Черепнин Н. Н. 305, 424, 436, 451, 456, 459, 460
Чернушенко В. А. 444
Чернышевский Н. Г. 136, 249
Чесноков П. Г. 305, 354, 424, 425, 435, 441, 442
Чесноков А. Г. 424, 436, 443
Чехов А. П. 352, 410, 418
Чимароза Доменико 84
Чулков М. Д. 76
Чюрленис М. К. 365

Шаляпин Ф. И. 414, 451
Шафи Мирза 213
Шаховской А. А. 158
Шебалин В. Я. 251
Шевченко Т. Г. 151, 244, 263, 342
Шекспир Уильям 198, 216, 246, 326
Шеллинг Ф. В. 391
Шереметев Н. П. 140
Шереметев П. Б. 129
Шестакова Л. И. 225
Шиллер И. К. Ф. 107, 331
Шимановская М. 140
Ширинян Р. К. 262
Ширков В. Ф. 157
Шнитке А. Г. 244
Шопен Фридерик 153, 209, 368, 369, 389
Шопенгауэр А. 391
Шостакович Д. Д. 244
Шпагинский И. В. 332
Штелин Якоб 112–114, 123, 124
Шуберт Франц 307, 452
Шуман Роберт 140, 210, 247, 307, 345, 368, 452

Щербина Н. Ф. 199

Эллис (Кобылинский Л. Л.) 363
Эсхил 405

Юргенсон П. И. 391

Яворский Б. Л. 365
Языков Н. М. 141, 186
Яковлев М. Л. 142
Яковлева Е. С. 91
Яков Черноризец 15
Якубович Л. А. 145

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ЧАСТЬ I. МУЗЫКА В ЭПОХУ ДРЕВНЕЙ РУСИ	7
<i>Глава 1.</i> Неиссякаемый источник русской музыкальной самобытности (древнейшие виды фольклора).....	14
<i>Глава 2.</i> Православные основы богослужебного певческого искусства.....	29
<i>Глава 3.</i> Расцвет древнерусского храмового пения	40
<i>Глава 4.</i> Музыка «переходной эпохи» (становление многоголосия)	48
ЧАСТЬ II. РУССКАЯ МУЗЫКА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ	65
<i>Глава 5.</i> Предпосылки становления русской композиторской школы (рождение «русской европейскости»)	74
<i>Глава 6.</i> Музыкальный театр XVIII века (оперы В. А. Пашкевича, Е. И. Фомина и Д. С. Бортнянского)	87
<i>Глава 7.</i> Хоровое искусство в эпоху Просвещения (русский классический хоровой концерт)	109
<i>Глава 8.</i> Развитие камерной музыки (светские вокальные и инструментальные жанры)	122
ЧАСТЬ III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.	135
<i>Глава 9.</i> Высокий слог вокальной лирики.....	139
<i>Глава 10.</i> Творческий гений М. И. Глинки	150
<i>Глава 11.</i> «Великий учитель музыкальной правды» (А. С. Даргомыжский)	177

**ЧАСТЬ IV. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ПОРЕФОРМЕННОЙ ЭПОХИ..... 195**

- Глава 12.* Энтузиасты русского музыкального просвещения
(А. Н. Серов, А. Г. Рубинштейн,
М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи) 203
- Глава 13.* Вершины русского музыкального эпоса
(А. П. Бородин) 225
- Глава 14.* «К новым берегам» (М. П. Мусоргский) 243
- Глава 15.* Поэтизация русской народной жизни
(Н. А. Римский-Корсаков) 268
- Глава 16.* Гений музыкального романтизма
(П. И. Чайковский) 306

**ЧАСТЬ V. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в. 349**

- Глава 17.* Классические традиции в русской музыке
«серебряного века» (С. И. Танеев, А. К. Лядов,
А. С. Аренский, В. С. Калинников, А. К. Глазунов) ... 355
- Глава 18.* Путь к «Мистерии» (А. Н. Скрябин) 386
- Глава 19.* «Соответствие земли и души» (С. В. Рахманинов)... 409
- Глава 20.* Новое направление в русской духовной музыке 434
- Глава 21.* Композиторы русского зарубежья.
Двуединство русского и всечеловеческого
в музыке И. Ф. Стравинского 450
- УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 472**

Людмила Александровна РАПАЦКАЯ
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ:
ОТ ДРЕВНЕЙ РУСИ ДО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
Учебник

Издание третье, переработанное и дополненное

Ludmila Alexandrovna RAPATSKAYA
THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC:
FROM ANCIENT RUSSIA TO SILVER AGE
Textbook

Third edition, revised and corrected

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 29.09.14. Бумага офсетная.
Гарнитура Школьная. Формат 84×108 1/32.
Печать офсетная. Усл. п. л. 25,20. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ГУП ЧР «ИПК «Чувашья»».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23