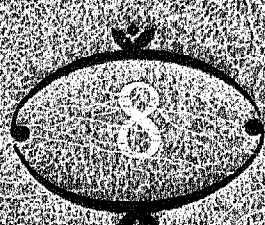


ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
МУЗЫКИ



РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

*Москва "Музыка"
1994*

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ВОСЬМОЙ

70—80-е годы
XIX века

Часть вторая

Москва "Музыка"
1994

ББК 85. 313 (2) 1

И 90

Авторы тома

Ю. В. КЕЛДЫШ, Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА,
О. Е. ЛЕВАШЕВА, М. П. РАХМАНОВА,
А. М. СОКОЛОВА

Рецензенты:

доктор искусствоведения

Ю. Н. ХОХЛОВ

доктор искусствоведения

Р. К. ШИРИНЯН

Редколлегия:

Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА, А. И. КАНДИНСКИЙ,
Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА

Издание выпущено при поддержке
Международного фонда "Культурная инициатива"

И $\frac{4905000000 - 073}{026(01) - 94}$ Подписное

ISBN 5-7140-0588-0 (т. 8)

ISBN 5-7140-0282-2

© Коллектив авторов, 1994 г.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

1844—1894

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова — явление уникальное в истории русской музыкальной культуры. Дело не только в огромном художественном значении, колоссальном объеме, редкой многосторонности его творчества, но и в том, что деятельность композитора охватывает почти целиком очень динамичную эпоху в отечественной истории — от крестьянской реформы до периода между революциями. Одной из первых работ молодого музыканта была инструментовка только что оконченного "Каменного гостя" Даргомыжского, последняя большая работа мастера, "Золотой петушок", относится к 1906—1907 годам: опера сочинялась одновременно с "Поэмой экстаза" Скрябина, Второй симфонией Рахманинова; всего четыре года отделяют премьеру "Золотого петушка" (1909) от премьеры "Весны священной" Стравинского, два — от композиторского дебюта Прокофьева. Таким образом, творчество Римского-Корсакова уже чисто в хронологическом плане составляет как бы стержень русской классической музыки, соединяющее звено между эпохой Глинки — Даргомыжского и XX веком. Синтезируя достижения петербургской школы от Глинки до Лядова и Глазунова, вбирая в себя многое из опыта москвичей — Чайковского, Танеева, композиторов, выступивших на рубеже XIX и XX веков, оно всегда было открыто для новых художественных веяний, отечественных и зарубежных. Всеобъемлющий, систематизирующий характер присущ любому направлению работы Римского-Корсакова — композитора, педагога, теоретика, дирижера, редактора. Его жизненная деятельность в целом — сложный мир, который хотелось бы назвать "космосом Римского-Корсакова". Цель же этой деятельности — собирание, фокусирование основных черт национального музыкального и, шире, художественного сознания, а в конечном итоге — воссоздание цельного образа русского миропонимания (конечно, в личностном, "корсаковском" его преломлении). Это собирание нерасторжимо связано с личностной, авторской эволюцией, так же как процесс обучения, воспитания — не только непосредственных учеников, но и всей музыкальной среды — с самообучением, самовоспитанием. А. Н. Римский-Корсаков, сын композитора, говоря о постоянно обновляющемся многообразии разреша-

емых Римским-Корсаковым задач, удачно охарактеризовал жизнь художника как "фугообразное сплетение нитей" (176, 3, 15). Он же, размышляя о том, что заставляло гениального музыканта отдавать непомерно большую часть времени и сил "побочным" видам просветительского труда, указал на "отчетливое сознание своего долга перед русской музыкой и музыкантами" (176, 3, 71). "Служение" — ключевое слово в жизни Римского-Корсакова, так же как "исповедь" — в жизни Мусоргского.

Особенности художественного мира композитора, принципы его музыкальной эстетики представляется целесообразным рассмотреть в заключительном разделе главы о композиторе, после обзора его творчества (в девятом томе настоящего издания). В соответствии с этим, перед разделами о произведениях разных жанров здесь будет дан краткий очерк жизненного пути Римского-Корсакова и основных направлений его деятельности в период до 1894 года; в девятом томе в том же порядке — с середины 90-х годов по 1908 год.

При том что существуют разные периодизации творчества композитора (в частности, А. И. Кандинский предлагает рассматривать 80 — 90-е годы как единый этап), начало 90-х — промежуток между "Младой" и "Ночью перед Рождеством" — представляется бесспорной вехой в творческой и личной биографии Римского-Корсакова: это годы так называемого кризиса, продолжительного молчания художника, после чего все направления его деятельности возрождаются на качественно новом уровне, обретают "второе дыхание". Естественно, что столь продолжительный, тридцатилетний, этап имеет внутренние смысловые членения: таковые приходится на начало 70-х годов (премьера "Псковитянки", начало консерваторской деятельности) и на середину 80-х (формирование Беляевского кружка). Творческий материал разделов, помещаемых в данном томе, составляют четыре оперы, почти вся симфоническая музыка, большая часть камерно-инструментального, значительная — вокального и хорового наследия. Кроме того, в рамках указанного периода сосредоточивается много художественных начинаний, имевших колоссальное общественно-культурное значение.

*

Жизненный путь Римского-Корсакова обильно документирован и подробно изучен, в его хронографе, в отличие, например, от Мусоргского, нет "белых пятен". Тем не менее ряд фактов его внешне простой биографии должен быть осмыслен в ракурсе того конечного итога деятельности художника, о котором говорилось выше.

В первую очередь, вероятно, следует поставить вопрос: какие обстоятельства способствовали столь раннему и столь сильному разви-

тию не только музыкального дарования, но и потребности в исключительно целенаправленном, систематическом труде, в доведении до конца всего задуманного. Прежде всего, здесь выступают семья и условия воспитания.

Начало жизненного пути Римского-Корсакова во многом совпадает с историей жизни Мусоргского. Они принадлежали не только к одному поколению, но и к одному общественному слою, и оба родились в областях древних русских вечевых республик — новгородской и псковской. Подобно Мусоргскому, Римский-Корсаков происходил из старинного дворянского рода, давшего России видных военных деятелей и путешественников¹. Его семья, так же, как семья Мусоргского, к концу 30-х — началу 40-х годов не располагала ни большими земельными владениями, ни капиталом, и, кроме права поступления в привилегированное учебное заведение, никакими иными словесными привилегиями ни тот, ни другой не пользовались. Жизнь Римских-Корсаковых в скромном деревянном доме на окраине уездного Тихвина немногим отличалась от жизни в небогатой усадьбе Мусоргских; первоначальное образование у обоих было домашнее, и потом оба мальчика были отданы в петербургские закрытые училища военного типа. Однако если о ранних годах Мусоргского мы имеем лишь отрывочные сведения, то детство Римского-Корсакова ясно вырисовывается на страницах его "Летописи моей музыкальной жизни", в переписке его старшего брата Воина Андреевича с родными, а затем самого Николая Андреевича с отцом, матерью, братом.

Это безоблачно-счастливое детство прошло в окружении прекрасной природы и прекрасных людей — высоконравственных, горячо любивших друг друга и очень серьезно относившихся к жизни. (Такие же отношения сложатся впоследствии в семье Николая Андреевича и Надежды Николаевны Римских-Корсаковых.) Массонские увлечения, пережитые отцом Николая Андреевича в молодости, к старости — Андрею Петровичу было шестьдесят лет к моменту рождения младшего сына — перешли в сильную и чистую религиозность, оставив след в потребности к неуклонному наблюдению за своими поступками и побуждениями, к постоянному самоанализу. Такая потребность отчетливо видна и в духовном облике обоих его сыновей, достигая кульминации в уникальном памятнике творческого самоанализа — "Летописи" Николая Андреевича. В обаятельной фигуре Софьи Васильевны Римской-Корсаковой, красивой, образованной,

¹ У обоих одна из бабушек была крепостной крестьянкой, а у Римского-Корсакова вторая бабушка (по отцу) — из духовного звания. Своим происхождением оба композитора гордились и связывали с ним — и в шутку и всерьез — некоторые особенности своего характера и мироощущения.

музыкально одаренной женщины, рядом с любовью ко всему живому — людям, растениям, птицам — тоже выделяются черты нравственной самоуглубленности. Облик родного города композитора определялся, во-первых, близостью столицы, а во-вторых, присутствием местных церковных святынь с древней чудотворной иконой Тихвинской Божией Матери во главе.

"Для восприимчивого и музыкально одаренного ребенка в жизни тихвинских монастырей и церквей было немало впечатляющего и влекущего. Остатки древностей в виде многочисленных стенных башен и отдельных частей других церковных строений, следы архаической росписи стен, темные лики икон, блеск драгоценностей... традиционное истовое монастырское пение, долгие службы, крестные ходы в воспоминание разных событий, колокольные звоны, множество поэтических и возбуждающих воображение легенд — смесь исторической реальности... и творческого вымысла... все это путями невидимыми, но несомненными должно было внедряться в сознание ребенка.<...> Соседство в Тихвине города с деревней и больших архитектурных затей с луговыми и лесными далями... служило прекрасным фоном для множества живописных видов с дальними просветами и перспективами.<...> Поэтическая скромность и нежность северной природы с ее весенним ликованием и осенней зрелой грустью и неисчерпаемая нарядность и переливчатость народных грез и легенд, разве это не два лика одной и той же сущности, глядящей на нас из произведений Николая Андреевича?"(176, 1, 33—71).

Очень большое значение в детстве Римского-Корсакова имела овеванная романтическим ореолом фигура старшего брата — военного моряка. В большинстве биографий композитора Воин Андреевич выступает как "службист", препятствовавший музыкальной карьере брата. Но Воин Андреевич был прежде всего талантливым человеком — мореплавателем и гидрографом, военным писателем и педагогом. Современные исследователи отмечают его выдающиеся заслуги в исследовании прибрежных территорий русского Дальнего Востока, в частности Камчатки и Сахалина, высоко оценивают проведенную им реформу военно-морского образования². Письма Воина Андреевича показывают, что он, ставший для Николая с рождения вторым отцом и главным воспитателем, не только не препятствовал музыкальным занятиям брата в кадетские годы, но и, напротив, заботился о регулярности этих занятий, оплачивал наем учителей, инструментов и даже проверял выполнение музыкальных уроков. Последнему помогали музыкальные способности Воина Андреевича: как и отец, он свободно играл по слуху, при возможности очень охот-

² Подробнее о В. А. Римском-Корсакове см.: 75.

но посещал концерты и оперу. Любопытно, что он самостоятельно дал высокую оценку операм Глинки: вероятно, этот слуховой опыт позволил ему потом проявить живой интерес к "Борису Годунову", которого играл для него автор, гость младшего брата. В разрозненных юношеских музыкальных впечатлениях Николая Андреевича Глинка и его оперы тоже играют определяющую роль. В отношении к музыке старший брат требовал от младшего того же самоотчета, ясного сознания цели, "беспрестанного сосредоточения на своих поступках", которые сам неуклонно преследовал во всех своих жизненных решениях. Благодаря Воину Андреевичу Римский-Корсаков получил серьезное образование и вынес из Морского корпуса только хорошее, избежав пороков, которые нередко усваивались в заведениях подобного типа. В конце концов, длительное путешествие на клипере "Алмаз", на котором настоял Воин Андреевич как на средстве проверки прочности "музыкальной страсти", принесло Николаю Андреевичу огромную пользу, закалив его физически и нравственно, дав невероятный запас впечатлений (так, до конца дней он помнил цвет моря и неба в тропиках) и, главное, установив для него — сначала, конечно, неосознанно — особую точку отсчета на шкале жизненных ценностей, поднятую высоко над городской повседневностью. Тезис Воина Андреевича: "Сила воли вовсе не мешает искусству, а напротив, помогает ему... музыкальный талант вовсе не требует болезненности нервов..." (176, 1, 85) — стал впоследствии главным в творческой жизни Римского-Корсакова — композитора.

Как известно, Римский-Корсаков познакомился с Балакиревым и его музыкальным окружением примерно за год до ухода в плавание. С этого момента (осени 1861 года) он начал "мечтать о музыкальной карьере"; окончательное решение было принято по возвращении, осенью 1865-го. С самого начала Римский-Корсаков, младший в кружке, становится любимцем Балакирева; по возвращении он — любимец и всего кружка, окончательно сформировавшегося как раз к его приезду, цементирующее начало между "старшими" (Балакиревым и Кюи) и "младшими" (Бородиным и Мусоргским). Таким образом, уже в 60-е годы намечается та роль, которую Римскому-Корсакову суждено было сыграть в судьбах "Могучей кучки" и ее наследия.

Через четыре месяца после окончательного переселения молодого музыканта в Петербург проходит его первый композиторский дебют — премьера Первой симфонии (декабрь 1865), первого крупного циклического произведения, завершено в кружке, и это тоже — важное предзнаменование будущего, так как именно Римскому-Корсакову было суждено доводить до конца, завершать сочинения кучкистов и идеи кучкизма.

Насколько удачным был этот первый период деятельности художника, свидетельствуют кроме отзывов друзей рецензии на премьеры "Садко", русской и сербской увертюры, "Антара", написанные критиками из разных лагерей: все они предрекали автору большое профессиональное будущее. Степень общественного признания подтверждается присутствием фигуры Римского-Корсакова на картине Репина "Русские и славянские композиторы" (1871, еще до премьеры "Псковитянки") — при том, что Бородина и Мусоргского заказчик попросил "убрать" с полотна как дилетантов, — а также приглашением именно его, младшего, на должность профессора Петербургской консерватории (в том же 1871 году, когда Римскому-Корсакову исполнилось лишь 26 лет). С 1875 года он становится руководителем Бесплатной музыкальной школы, с 1873 — инспектором музыкантских хоров (духовых оркестров) морского ведомства. С середины 70-х годов к этим постоянным обязанностям добавляется совместное с Балакиревым редактирование и подготовка к печати партитур Глинки, занятия сбором и обработкой народных песен. Приглашение в консерваторию, воспринятое Римским-Корсаковым как возможность "поставить себя окончательно на музыкальное поприще", действительно, словно потянуло за собой длинную череду дел, которые позволили ему "развернуть свои личные способности до масштаба великих мастеров" (Б. В. Асафьев), стать "артистом-художником в полном смысле слова" (П. И. Чайковский). Процесс этого становления занял все 70-е годы, и хотя в данное десятилетие Римским-Корсаковым создано немало прекрасной музыки, включая такие шедевры, как "Майская ночь", Симфониетта на русские темы, "Сказка", по личному ощущению художника только в "Снегурочке", написанной на рубеже 70 — 80-х годов, он почувствовал себя "окончательно вставшим на ноги композитором". Чтобы верно оценить такое признание, надо еще раз вспомнить: "Садко", "Антар", "Псковитянка", ряд прекрасных романсов были созданы до консерваторского периода.

Хорошо известны высказывания Римского-Корсакова в "Летописи" о полной своей неподготовленности к роли руководителя оркестрового класса, курсов практического сочинения и оркестровки и его упреки в адрес Балакирева, не давшего своим подопечным должной теоретической подготовки. Тем не менее балакиревская школа оказалась прекрасным фундаментом для того, чтобы за несколько лет пройти наивысший курс академического мастерства. "...Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, — писал композитор, — я вскоре стал одним из лучших ее учеников, — а может быть и самым лучшим, — по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала" (177, 95). Известна также враждебность, с которой Стахов и Мусоргский восприняли затянувшееся "ученичество" Римского-

Корсакова. Причины, побуждавшие автора "Бориса Годунова" характеризовать занятия гармонией и контрапунктом как "бездушное изменничество", как переход в стан "консерваторов", понятны. Вероятно, и Балакиреву, если бы он в те годы не отошел от музыкальной жизни, должно было казаться, что план "провести своего" во враждебную ему консерваторию не удался, так как "свой" сделался "чужим". Однако вскоре выяснилось, что "академический курс", пройденный Римским-Корсаковым в эти годы, послужил укреплению их общего дела. Много лет спустя эту ситуацию пронизательно охарактеризовал столь враждебный кучкизму мыслитель, как Г. А. Ларош: "Он еще в молодости получил и принял приглашение в Петербургскую консерваторию, учреждение многостороннее и эклектическое, но считавшееся гнездом эстетического консерватизма.<...> В новой и, по-видимому, несочувственной ему среде молодой композитор обнаружил такие качества, каких никто не был вправе от него ожидать и без которых вполне можно быть интересным, талантливым и симпатичным композитором. Научная сторона теории музыки и педагогическая деятельность в самых различных сферах и применениях привлекли к себе артиста (в то время многие еще говорили — любителя), вся предшествовавшая, хотя и кратковременная деятельность которого заставляла ожидать от него скорее своенравных рапсодий, излияний и бутад, чем прозаической, строго размеренной деятельности ученого или преподавателя.<...> Он достиг авторитета и, что всего ценнее, достиг его не поступаясь тенденциями (курсив мой. — М.Р.).<...> Г. Римский-Корсаков... всецело предан учению „молодой русской школы“.<...> Отдадим здесь справедливость тому чувству меры и закона, которое позволило ему быть членом одной партии и в то же время пользоваться уважением всех"(176, 3, 95—96).

Такую же позицию, одновременно "партийную" и "независимую", занял Римский-Корсаков, по необходимости сменив Балакирева в руководстве Бесплатной музыкальной школы. Первые два концерта Школы, проведенные под его управлением (1875—1876), поразили и "своих" и "чужих" строго классическими программами, невероятными в балакиревские времена (Аллегри, Палестрина, Бах, Гендель, Гайди). На Кюи, например, эти программы "повеяли холодом смерти". Для самого же Римского-Корсакова классические концерты были закономерной реакцией на "наше передовое мракобесие", то есть на период кучкистского Sturm und Drang'a, когда исторически необходимая борьба с авторитетами приводила иной раз к "скидыванию за борт" бесспорно великих ценностей. Третий концерт БМШ под управлением Римского-Корсакова (в марте 1876), напротив, был составлен только из русских произведений, и это тоже являлось принципиальной новостью: Балакирев никогда не давал чисто русские про-

граммы, а только смешанные, из отечественной и иностранной музыки "новейшего" направления в сочетании с классикой. "Считал ли он, что, откладывая русские произведения как бы в особый ящик от европейских, мы боимся стать наравне и в обществе с Европой... или смотрел на чисто русские концерты как на менее разнообразные сравнительно со смешанными, мне до сих пор не удалось выяснить", — писал впоследствии Римский-Корсаков, иронически добавляя, что действительным скорее всего было "желание быть почаще с Листом, Берлиозом и другими европейцами за одним столом", "на равной ноге"(177, 125). Справедливее было бы сказать, что не только составлением программ БМШ — всей своей просветительской и педагогической деятельностью Балакирев давал русской музыке импульс встать вровень с европейской культурой. Ощущение такого творческого равенства необычайно ускоряло развитие художников, и прежде всего самого Римского-Корсакова, ставшего в 23 года автором "Садко", в 24 — "Антара". Мысль о чисто русских программах была не менее патриотической, но ее осуществление требовало преодоления длинного ряда препятствий.

В числе их были, конечно, непрофессиональный состав хора и хроническое безденежье БМШ. Оно не позволяло слишком часто устраивать репетиции и концерты с участием приглашенного оркестра (в самые плохие времена приходилось ограничиваться "домашними вечерами" с солистами и хором под фортепиано), заставляло руководителя Школы самолично заниматься наймом залов, хоровыми спевками, выполнять роли аккомпаниатора (регулярно два раза в неделю), корректора нотного материала и, наконец, дирижера. По данным А. Н. Римского-Корсакова, в программах БМШ Николай Андреевич провел как дирижер более сотни произведений разных авторов, причем почти половина из них принадлежала русским композиторам, и в этой половине львиную долю составляли произведения кучкистов³. Во второй половине 70-х годов (Римский-Корсаков "возвратил" заведование БМШ Балакиреву в 1881-м) концерты эти были практически единственным местом, где публика могла регулярно знакомиться с новыми сочинениями "Могучей кучки", и самым эффективным средством поддержания членов кружка в творческом состоянии. Роль эстрадного толкователя чужих произведений являлась для Римского-Корсакова достаточно тягостной: в отличие от Балакирева и Мусоргского он никогда не был исполнителем-виртуозом, — и все-таки композитор много лет нес подобный груз. Глав-

³ Предварительную дирижерскую практику Римский-Корсаков получил, дирижируя студенческим оркестром консерватории и концертами военно-морских духовых оркестров.

ное же препятствие в достижении цели концертной деятельности БМШ, как она виделась Римскому-Корсакову, представляли сами друзья-кучкисты: "... Желая исполнить в концертах школы побольше новых вещей, принадлежащих перу современных талантливых русских композиторов, — пишет он в „Летописи“, — как Бородин, Мусоргский или Лядов, приходилось считаться с их недостаточной деятельностью, то оркеструя за них, то вытягивая от них всякими правдами и неправдами их сочинения. Относительно Кюи и Балакирева таких мер принимать не приходилось, к тому же первый сочинял в то время одни романсы, а оперные отрывки его я время от времени исполнял; второй же вовсе не сочинял ничего нового"(177, 169). Действительно, в концертах БМШ часто звучали прямо "из-под пера" фрагменты незавершенных больших произведений Мусоргского и Бородина — "Хованщины", "Сорочинской ярмарки", "Князя Игоря". Это было очень важно: впоследствии, когда тот же Римский-Корсаков завершил эти произведения, общественное мнение оказалось в какой-то мере подготовленным к их восприятию.

Стасов так и определял роль Римского-Корсакова как руководителя "благородного и высокого учреждения" — "быть Авраамием Палицыным", который "всех бы поднимал на ноги" "против общего врага... лени и спячки". Конечно, совсем не "ленью" и "спячкой" объяснялась недостаточная деятельность Мусоргского и Бородина, но Стасов не ошибался, говоря, что у Римского-Корсакова "натура не только благородная, но и светлая", и способная "поднимать" и "направлять" (180, 5, 369).

В тесной связи со всеми формами творческой работы композитора в 70-е годы находится тот пласт его деятельности, который условно может быть обозначен как *редактирование чужих произведений*, имея в виду весь спектр "редакторства" — от корректуры до завершения и инструментовки целой оперы. Известно, что первыми опытами "редактирования" стали для Римского-Корсакова инструментовки "Торжественного марша" Шуберта по заказу Балакирева в 1868 году и тогда же — вступительной сцены "Свадебного хора" для "Вильяма Ратклифа" Кюи. В 1869 году умирающий Даргомыжский поручил Римскому-Корсакову инструментовку "Каменного гостя": в этом виде опера впервые ставилась на Мариинской сцене, а тридцать с лишним лет спустя композитор создал вторую ее оркестровую редакцию. В начале 70-х годов возникает ряд переложений сочинений разных авторов для духового оркестра (Глинка, Мейербер, Берлиоз, Бетховен, Вагнер, Мендельсон и др.). Партитуры эти не сохранились, однако следы работы, как и пристального изучения устройства духовых инструментов, принципов игры на них, организации духовых оркестров и их репертуара, очевидны не только в авторских сочине-

ниях Римского-Корсакова для духовых составов, но и в его оркестровом письме в целом. Некоторое число редакций-инструментовок было связано с деятельностью консерваторского оркестрового класса. "Неожиданною" и "благотворною" школою стали для него занятия партитурами Глинки: совместно с Балакиревым и Лядовым он в течение четырех лет редактировал и корректировал партитуры "Жизни за царя" и "Руслана и Людмилы". Очень характерно для Римского-Корсакова с его "манией совершенствования", что, будучи не удовлетворен качеством проделанной работы, он в начале XX века вернулся к ней (так же, как к "Каменному гостю", "Борису" и другим сочинениям), заново отредактировав вместе с Глазуновым сочинения Глинки для беляевского юбилейного издания.

Редакторские работы, выполненные для БМШ, имели особое значение: большая их часть делалась *при жизни авторов*, преимущественно Бородина и Мусоргского. Таким образом, в 70-е годы началось созидание того музыкального монумента, который один из исследователей редакторской деятельности композитора удачно назвал "*звучащим наследием кучкизма*" (см.: 216).

Подобное созидание продолжалось с небольшими перерывами до конца дней Римского-Корсакова (в последние месяцы жизни он занимался инструментовкой "Женитьбы" Мусоргского). Кульминация его приходится на 80-е годы, когда не менее, если не более половины творческого времени было отдано работе над наследием ушедших из жизни друзей. Сразу после кончины Мусоргского в 1881 году Римский-Корсаков около двух лет работает над завершением и инструментовкой "Хованщины" и параллельно готовит к изданию вокальные, хоровые и оркестровые пьесы покойного друга. И так же сразу после кончины Бородина в 1887-м два года отдается работе над завершением "Князя Игоря" (совместно с Глазуновым), параллельно с подготовкой к изданию его симфоний (эта работа была начата еще при жизни Бородина). Не останавливаясь сейчас на сложном вопросе *художественной оценки* редакций Римского-Корсакова (на эту тему существует огромная литература, возникшая почти одновременно с самими редакциями), подчеркнем высокую целесообразность деятельности Римского-Корсакова — без нее крупнейшие произведения "Могучей кучки" оказались бы выключенными из музыкальной жизни по крайней мере на несколько десятилетий — и напомним, что, не ограничиваясь письменным редактированием, Римский-Корсаков доводил все эти работы до концертной или сценической реализации и часто сам был их интерпретатором.

Собственно художественная оценка корсаковских редакций произведений Мусоргского и Бородина, прежде всего опер, тоже должна быть очень высокой. Что касается "Князя Игоря", редактирование ко-

того в большой степени протекало при жизни автора, речь может идти ныне лишь о некоторых перемещениях и дополнениях к редакции Римского-Корсакова — Глазунова. К сожалению, до сих пор не издан полный авторский клави́р оперы, подготовленный более полувека тому назад П. А. Ламмом, — источник, который должно полагать основным для дальнейшей работы над "Князем Игорем". С Мусоргским, конечно, дело обстоит сложнее. Следует признать совершенно закономерным процесс восстановления на оперной сцене подлинных текстов обеих авторских редакций "Бориса Годунова", начавшийся в 20-е годы и продолжающийся в наши дни. В отношении этой оперы корсаковскую редакцию можно считать выполнившей свою посредническую миссию и заслуживающей самого почетного места в истории русской и мировой художественной культуры. Оркестровую редакцию "Хованщины", сделанную Д. Д. Шостаковичем, при ее несомненной близости к тексту авторского клави́ра, нельзя все же по ряду причин (в частности, по характеру оркестрового письма) считать бесспорной альтернативой редакции Римского-Корсакова. Таким образом, вопрос о "Хованщине" остается открытым, и в каждой новой театральной постановке оперы решается заново (корректируются обе редакции — Римского-Корсакова и Шостаковича, вводятся сохранившиеся фрагменты авторской оркестровки, в финале исполняется редакция И. Ф. Стравинского и т. д.).

Начало 80-х годов внесло существенные перемены в напряженный ритм повседневной деятельности композитора. В начале 1883 года он был назначен помощником управляющего Придворной певческой капеллой (одновременно управляющим стал Балакирев). Перед Римским-Корсаковым открылось новое широкое поле организаторской и педагогической деятельности: в его задачу входило "упорядочить ход музыкальных классов в Придворной капелле... и, обдумав и выработав ясную программу, основать... инструментальный и регентский классы Капеллы на новых началах"(177, 199). Как всегда, он взялся за дело с энтузиазмом, стремясь охватить весь круг проблем, в том числе творческих: в первые годы "капелльского" десятилетия Римский-Корсаков много занимался изучением и обработкой древних роспевов, написал немало авторских духовных композиций. Повторялась ситуация, уже имевшая место в 70-е годы, когда он создавал новые структуры военно-морских оркестров, заботясь одновременно и об обеспечении их инструментарием, и о репертуаре, и об обучении и жизненном устройстве музыкантов, когда он реорганизовывал оркестровый класс консерватории, а затем, уже в 80-х годах, и систему обучения теоретиков и композиторов, когда он прилагал все усилия, чтобы упорядочить и упрочить работу БМШ.

Атмосферу созидательной деятельности Римского-Корсакова в Капелле хорошо передает фрагмент воспоминаний его ученика (по консерватории) и сотрудника Н. А. Соколова: "Капелльская служба с ее *организаторской и распорядительной деятельностью* отнимала у Николая Андреевича вместе с уроками в консерватории почти весь день. Н. А. дирижировал оркестром учащихся в полном его составе или занимался с одной из оркестровых групп; переключивал различные пьесы для ученических ансамблей; проверял — как инспектор — наличие нотных сумм, а также издаваемых Капеллою и поступивших в продажу нот. Хлопотал над упорядочением библиотеки; выписывал, заказывал, принимал, распределял и отдавал в починку инструменты. Вел личные сношения с преподающими, с воспитанниками, которых знал как родных детей, с поставщиками и т. д. Одновременно он заведовал регентскими классами, горячо интересовался их судьбой, проявлял по отношению к ним самую мелочную заботливость. <...> Разносторонняя трудоспособность Н. А. в то время *действовала заразительно на всю Капеллу* ..." (цит. по: 176, 3, 54).

По сути, речь шла об организации заново музыкального училища, готовящего не только певчих и регентов, но и грамотных, квалифицированных музыкантов — исполнителей и педагогов разных специальностей. И цель эта была достигнута: Капелла стала важным центром музыкального образования, воспитывая кроме хоровых деятелей композиторов, оркестрантов и т. д. Как говорилось в прощальном письме Балакирева, написанном при выходе Римского-Корсакова в отставку, "задача... на Вас возложенная, была блистательно Вами исполнена, и в настоящее время, благодаря Вашим усиленным трудам, Капелла имеет превосходно организованные музыкальные классы с программой, соответствующей по своему объему курсу консерваторий, и имя Ваше навсегда будет увековечено в истории Капеллы и займет в ней одно из самых почетных мест" (цит. по: 176, 3, 59).

О значении "капелльских" композиторских работ в творчестве Римского-Корсакова и в истории русской церковной музыки будет сказано ниже. Основной же аспект деятельности композитора в Капелле — педагогический — вызвал к жизни первый завершённый теоретический труд Римского-Корсакова — учебник гармонии, образцовое руководство, выдержавшее десятки изданий и служившее нескольким поколениям музыкантов.

Другим важным культурным начинанием, сильно повлиявшим на все направления творчества композитора не только в 80-х, но и в 90 — 900-х годах, явился Беляевский кружок и сопутствовавшие ему Русские симфонические концерты, издательские дела фирмы

"М. П. Беляев в Лейпциге", беляевские композиторские конкурсы и т.д. Эстетика "беляевского" периода петербургской школы и ее преемственность с эстетикой "Могучей кучки" — сложный вопрос, который, разумеется, не может быть освещен здесь с достаточной полнотой. В отношении Римского-Корсакова можно, однако, утверждать, что его эстетика, растущая и изменяющаяся, всегда оставалась *кучкистской*, и он сам — его этический облик, его творчество — и есть основное соединяющее звено между "балакиревцами" и "беляевцами". Римский-Корсаков стал главой нового объединения волею исторических обстоятельств, как старший, после смерти Бородина, среди кучкистов (Кюи держался в стороне от нового кружка, Балакирев же сразу встал к нему во враждебные отношения, собирая собственный новый — "капелльский" — композиторский кружок), как учитель всех "беляевцев", и прежде всего, лидеров нового поколения — Лядова и Глазунова. Современники ясно ощущали неизменное "шестидесятничество" Римского-Корсакова, проявление принципов артельности, общественного бескорыстия во всей его деятельности. Для него вхождение в новое объединение было естественным продолжением прежней коллегиальности, тем более что поначалу с ним вместе был Бородин и всегда — талантливые ученики, ставшие его ближайшими личными друзьями. Но, понимая все беляевские дела как "свои", Римский-Корсаков не закрывал глаза на изменения в атмосфере времени, в настроениях музыкальной среды. Различия двух этапов "петербургской школы" раньше и точнее всех проанализировал он сам.

"Сходство, указывавшее на то, что кружок беляевский есть продолжение балакиревского, кроме соединительных звеньев в лице моем и Лядова, — сказано в „Летописи“, — заключалось в общей тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же — прогрессивный. Балакиревский состоял, за вычетом ничего не выполнившего Лодыженского и позже появившегося Лядова, из пяти членов... Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разрастался. <...> Балакиревский кружок состоял из слабых по технике музыкантов, почти любителей, прокладывавших дорогу вперед исключительно силой творческих талантов... Кружок беляевский, напротив, состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных. <...> Балакиревский был исключителен и нетерпим; беляевский являлся более снисходительным и эклектичным. Балакиревский не хотел учиться, но прокладывал дорогу вперед, надеясь на свои силы, успевая в этом и научаясь; беляевский же учился, придавая техническому совершенству громадное значение, а дорогу вперед

тоже прокладывал, но менее быстро и более прочно" (177, 211—212).

В этой замечательной характеристике слышатся несколько противоречивые ноты: отдавая должное культурному значению нового этапа, высоко оценивая свою новую среду, Римский-Корсаков все же не без сожаления вспоминает о тех, первых, кто "прокладывал себе дорогу вперед исключительно силой творческих талантов".

Начало беляевских собраний, зарождение нового кружка заполнило ту душевную пустоту, которая образовалась у композитора в начале 80-х годов, когда после завершения "Снегурочки" и ухода из жизни Мусоргского в его личном творчестве возникла довольно продолжительная пауза. "...Я, в сущности, поставил точку, написав „Снегурку“, — писал он С. Н. Кругликову осенью 1883 года <...> — Балакирев, я считаю, тоже поставил точку. Бородин, наверно, остановился на заключительном многоточии. Кюи, наверно, тоже покончил — словом, *Старшие* отошли на задний план. <...> Забежали вперед, наделали всякой кутерьмы, ну и устали. Дай Бог *Младшим* побольше наработать" (182, 8-А, 122). В окружении этих "младших" начался новый этап творческой жизни композитора, который набрал настоящую силу уже в 90-е годы. Состояние личного кризиса, остро пережитое Римским-Корсаковым в 1891—1893 годах, зарождалось в середине 80-х годов, но было "отодвинуто" и напряженной педагогической работой в Капелле, и редактированием сочинений Мусоргского и Бородина, и участием в организованных Беляевым Русских симфонических концертах, которые продолжили — на качественно гораздо более высоком уровне — традиции лучших времен БМШ. Эти концерты стали не только новым, но, что очень важно, постоянным средством пропаганды произведений кучкистов и поддержки композиторской школы, воспитанной Римским-Корсаковым. Сам он, наряду с Глазуновым, был наиболее часто исполняемым в Русских симфонических концертах автором, что не могло не оказать благотворного влияния и на публику, и на композитора. С практикой Русских симфонических концертов и оживленной деятельностью беляевского издательства несомненно связано появление в конце 80-х годов трех шедевров — "Испанского каприччио", "Светлого праздника" и "Шехеразады".

К концу 80-х годов относятся также первые прямые соприкосновения композитора с новейшей музыкальной культурой Запада: имеются в виду его знакомство с вагнеровским "Кольцом нибелунга" во время гастролей немецкой оперной труппы в Петербурге в сезоне 1889/90 года и поездки в Париж (1889) и Брюссель (1890), где Римский-Корсаков дирижировал программами новой русской музыки. Вместе взятые, зарубежные впечатления, с одной стороны, приблизили наступление кризисного перелома, а с другой, способствовали

выходу из тяжелого состояния: заставив художника пересмотреть сделанное им и его друзьями, всей русской музыкой за полвека, они вызвали рождение новых творческих идей.

О значении соприкосновения Римского-Корсакова с Вагнером и плодах их художественного спора будет сказано ниже, в разделе, посвященном операм. Что касается концертных поездок композитора, то идея первой из них, на парижскую Всемирную выставку, принадлежала Беляеву (и финансировалась им), а приглашение в Брюссель явилось следствием парижских концертов. В зарубежных программах Римский-Корсаков дирижировал сочинениями всех крупных русских композиторов, от Глинки до Лядова (Глазунов в Париже дирижировал своими сочинениями сам). Из собственных партитур он включил в концерты "Антара", Фортепианный концерт и три вышеупомянутых сочинения конца 80-х годов. Это был один из первых столь масштабных показов русской музыки за рубежом. Вообще именно с рубежа 80 — 90-х годов начинается процесс реального и постоянно углубляющегося воздействия русской национальной школы на мировую культуру. (Очень большое значение здесь имели зарубежные успехи творчества Чайковского и, в меньшей степени, Бородина на протяжении 80-х годов.) Римский-Корсаков успел при жизни увидеть некоторые плоды этого процесса и, присутствуя в 1907 году на "дягилевских" Русских исторических концертах в Париже, оценить пройденный за два десятилетия путь. Но зарубежные выступления в конце 80-х годов, хотя и прошедшие с успехом, сопровождавшиеся сочувственными рецензиями и дружеским участием видных западных музыкантов, не принесли Римскому-Корсакову полного удовлетворения. В отличие от Стасова, отстаивавшего в газетной полемике "великие успехи" "новой русской школы" у западной критики, композитор понимал: "Они очень любезны, но через любезность сквозит какое-то желание оказать протекцию, благосклонное внимание и т. д. <...> Они очень ценят русскую музыку; говорят, что русские сделали „кельке шоз де нуво“ и т. п. Но сквозь это звучит нотка протектората. Глупые они: не понимают того, что русские сделали столько, что им и во сне присниться не может. Если б они понимали, то должны были бы восхищаться и благоговеть и каждую русскую нотку ценить на вес золота, так, как они ценят Вагнера" (172, 2, 50). Это высказывание до некоторой степени перекликается с мыслями на ту же тему Чайковского (особенно во второй половине 70-х годов) и Бородина, но оба они, часто выезжая за границу, воспринимали западную оценку русской культуры несколько мягче.

Последней предкризисной большой работой Римского-Корсакова стала опера-балет "Млада", на которую композитор, по его словам, "напряг последние силы и приобретенную опытность". Сочинение

оперы проходило в основном весной и летом 1889 года, более года заняла работа над партитурой. Инструментовка "Млады" совпала с началом тяжелого периода семейных невзгод: "На протяжении трех лет (1890—1893) в столь относительно благополучный семейный быт Римских-Корсаковых вторгаются одна за другой три смерти — матери Н. А. и двух его детей — и две опасные болезни" (176, 3, 80). К числу очевидных неблагоприятных обстоятельств этого времени добавлялись проволочки с "Младой" в Мариинском театре и неудача ее постановки, крайнее обострение отношений с Балакиревым (которых невозможно было избежать, каждодневно работая в Капелле), наконец, напряженность внутри Беляевского кружка. В "Летописи" об этом сказано коротко и жестко: "Начиная с этого времени [весны 1890], замечается в беляевском кружке значительное охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти „могучей кучки“ балакиревского периода. Обожание Чайковского и склонность к эклектизму, напротив, все более растут" (177, 228). В письмах к Кругликову речь идет прямо об *"умирании новой русской школы"*: "Предвидится конец Кучки, эклектизм, завтраки с шампанским и с Чайковским, примирение партий и т. д. и т. д." (182, 8-А, 186). Дело тут, конечно, не просто в соперничестве с Чайковским, — хотя элемент ревности к колоссальному успеху музыки Чайковского у публики, к вниманию, проявляемому к его операм и балетам театральной дирекцией, к его сильному влиянию на близких Римскому-Корсакову музыкантов явствен в приведенном и других высказываниях, — а в ощущении крушения, конца *собственного дела*, овладевшем композитором. Для понимания его состояния в этот период нужно сопоставить *защиту* Мусоргского и Бородина от Чайковского, Лароша, Лядова, Глазунова в письмах к Кругликову с критикой той же "новой русской школы" в письмах к тому же адресату и к жене: "Большая часть русской школы — не музыка, а холодное и головное сочинительство. <...> „La donna'e mobile" — это музыка, а Глазунов — это только техника <...> [Моя] „Млада" — решительно холодна, как лед" (172, 2, 61).

В этом состоянии Римского-Корсакова, заканчивавшего работу над третьей редакцией "Псковитянки", начала "все более и более занимать мысль приняться за написание большой статьи и даже книги о русской музыке и сочинениях Бородина, Мусоргского и своих", "написать критику на самого себя" (177, 231). От этого замысла остались наброски по эстетике музыкального искусства. К тому же времени относятся неопубликованные при жизни композитора статьи "Эпидемия дирижерства", "Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма" (известна также под заголовком "Вагнер и Даргомыжский"), материалы по музыкальному образованию. Теоретические занятия обнаружили пробелы в философском

образовании автора, и он "чуть не каждый день покупал книги, читал их, перескакивая от одной к другой, исчеркивал поля заметками, затем все думал и думал, записывал и составлял заметки. <...> И вот все чаще и чаще у меня стали повторяться какие-то весьма неприятные явления в голове... Эти ощущения, которые связывались с различными навязчивыми идеями, весьма тяготили и пугали меня" (177, 232). Как вспоминает Н.А.Соколов, с которым в ту пору композитор часто беседовал на интересовавшие его темы, "сначала наши беседы ограничивались темами, наиболее близкими к искусству... но [эстетические загадки] как-то незаметно повлекли нас к другим — к загадкам, которые выдвигает сама жизнь <...> Затем... бесконечную цепью потянулись: вопросы о свободе поступков и об ответственности, обязанностях, долге — вопросы о бесцельности существования и о совершенствовании, святости и о божестве. Так подошли мы к вопросу о религиозных верованиях и встретились с вопросом о чудесах <...>. В это время Н. А. захворал" (цит. по: 176, 3, 92).

Неожиданный выход из философского тупика предложила жизнь. В январе 1893 года Римский-Корсаков по приглашению дирижера И. К. Альтани поехал на московскую премьеру "Снегурочки" и вернулся в Петербург "довольным и отдохнувшим". "Я вынес также убеждение, — вспоминал он в „Летописи“, — что „Снегурочка“ не только моя лучшая опера, но в целом — как идея и ее выполнение — лучшая из современных опер" (177, 243). В течение этого года произошли два события, как бы подведшие итог печальному прошлому: в августе — смерть более двух лет безнадежно болевшей младшей дочери, в самом конце года — отставка от службы в Капелле. Еще одна смерть — Чайковского, последовавшая осенью 1893 года, побудила Римского-Корсакова вернуться к оставленному в 1890 году дирижированию Русскими симфоническими концертами: 30 ноября он провел симфонический вечер памяти Чайковского и в январе 1894 продирижировал еще одним концертом из сочинений Петра Ильича (в Одессе). К весне 1894 года созрел замысел новой оперы — "Ночи перед Рождеством".

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

1

Уже самый беглый взгляд на список сочинений Римского-Корсакова в период от 60-х до середины 90-х годов позволяет заметить, что работа композитора в оперном жанре складывалась в это время иначе, нежели во второй половине 90-х и 1900-е годы: тогда новые оперы появлялись едва ли не каждый год, иной раз оперный замысел эс-

кизно воплощался одновременно с окончанием предыдущей оперной партитуры; четыре оперы 60 — 80-х годов разделены достаточно большими временными паузами, причем самая длительная приходится на трудное десятилетие 80-х (между "Снегурочкой" и "Младой"). Известно, что среди пятнадцати опер композитора нет однотипных, принадлежащих одной жанровой разновидности; даже оперные сказки Римского-Корсакова во многих отношениях непохожи одна на другую — достаточно сравнить "Снегурочку" и "Кажья бессмертного". В раннем оперном творчестве это свойство выражено с особой яркостью.

Большой интерес представляет классификация-характеристика четырех опер данного периода, сделанная композитором в плане-конспекте задуманного им в начале 900-х годов очерка "Мысли о моих собственных операх". Приведем фрагменты этого плана:

I период <...>

2) "Псковитянка" в 1-й редакции.

Влияние Мусоргского, Кюи, Даргомыжского и Листа. Влияние балакиревского сборника.

Симметрия и сухость. Стремление к правильности, отсутствие к[онтра]пункта. Гармоническая вычурность.

3) Фантастическое (Сказка Власьевны). Народно-хоровые сцены (вече). Бытовая сторона (горелки, по малину, хор в лесу, славление). Народные хоры. Комизм (Матута). Дуэты и драматические сцены.

Сценичность. Лейтмотивы. Характеры.

II период <...>

5) "Боярыня Вера Шелога" (пролог). 2-я редакция "Псковитянки".

6) "Майская ночь". Малорусск[ие] песни. Обряды и поверья, начало увлечения ими. Правильность и ясность гармонии. Церковные лады. Влад[ение] к[онтра]пунктом. Заимствования из "Млады". Стремление к мелодичности. Отсутствие речитативов. Лейтмотивы. Ансамбли. Лиризм и комизм. Характеры. Инструментовка по Глинке. <...>

8) "Снегурочка". Расцвет моих сил. Быстрое написание ее. Увлечение поэзией солнечного культа. Фантастич[ность] и юмор. Лиризм. Применение народн[ых] песен. Творчество в народном духе. Характеры: Лель, Снегурочка, Берендей, Купава. <...> Свобода сочинения и инструментовки; эффекты последней. Сценичность. <...>

10) "Млада". Увлечение вагнеровскими средствами. Продолжение увлечен[ия] солнечно[ым] культом и бытовой стороной. Драматическ[ой] стороне отводится мало места. Фантастика "Млады". <...>

11) 3-я редакция и действительный вид "Псковитянки" (17⁹, 4, 446).

Соединяя эти фрагменты с посвященными операм строками "Летописи", можно получить сжатую и ясную картину пути композитора в данном жанре. Она будет выглядеть примерно так: "Псковитянка", самая кучкистская из опер Римского-Корсакова, стоит несколько особняком; "Майская ночь", которую предваряет вторая редакция "Псковитянки", соответствует окончанию "курса учения" — стилистически она имеет мало общего с первой оперой, но подготавливает появление "Снегурочки", в которой автор почувствовал себя "оперным композитором, ставшим окончательно на ноги" (177, 183). Кажется бы, после "Снегурочки", которую композитор всегда считал совершеннейшей из своих опер, открылась широкая дорога для дальнейшего творчества в этом жанре, однако следующая опера появилась только через восемь лет — это "Млада", приходящаяся на самый глубокий перелом в творческой судьбе Римского-Корсакова. Некоторыми чертами ("солнечный культ", народная песенность) она связана с двумя предыдущими операми, но драматургически и стилистически устремлена в будущее: ее и "Ночь перед Рождеством" композитор считал своего рода этюдами к "Садко".

2

"Псковитянка", первая опера Римского-Корсакова и единственная в его наследии историческая музыкальная драма, или, точнее, музыкальная драма об истории, имеет необычайно длинную и сложную творческую биографию. Подобно "Борису Годунову" Мусоргского, она насчитывает не одну, и даже не две, а три авторские редакции, но, в отличие от "Бориса", эти редакции рассредоточены во времени: между началом работы над оперой и окончанием ее партитуры в третьей редакции прошла четверть века. Вторая редакция, которой Римский-Корсаков занимался накануне "Майской ночи", не существует ныне как целое. О ее характере можно судить по разным источникам: кроме сохранившихся, но неопубликованных материалов, принадлежащих собственно этой редакции⁴, — по саморецензиям Римского-Корсакова в "Летописи" и разговорам с Ястребцевым, а также по тем фрагментам, которые остались в третьей редакции, либо были включены автором в музыку к драме Мея "Псковитянка" (1877; увертюра к Прологу и четыре симфонических антракта), либо в переработанном виде вошли в оперу "Боярыня Вера Шелого" (завершена в 1897), либо образуют самостоятельный опус ("Стих об Алексее Божиим человеке" для хора и оркестра). Сам композитор подчеркивал, что третья редакция является "действительным" видом оперы и что здесь он "в об-

⁴Подробнее о второй редакции "Псковитянки" см: 50.

щем не отступал от первой редакции", то есть вернулся к ней. Это верно, если сравнивать окончательный вариант с промежуточным, но все же не с исходным, и между первой и третьей редакциями оперы возникает соотношение, отчасти напоминающее соотношение между двумя авторскими редакциями "Бориса Годунова". Правда, количественно расхождений между текстами первой и третьей редакций "Псковитянки" меньше, чем между двумя редакциями оперы Мусоргского, вставки новой музыки в третью редакцию не столь радикально меняют концепцию оперного действия, как польские сцены и "Кромы", и все же они сообщают опере иной облик, нежели сложившийся первоначально. Первая редакция "Псковитянки" шла на сцене только в премьерной постановке Мариинского театра, и тем не менее имеет смысл — хотя бы в историческом аспекте — рассматривать этот текст как исходный и самостоятельный⁵.

Говоря о влияниях, испытанных им в период работы над "Псковитянкой" (1868—1871), Римский-Корсаков называет пять имен: Мусоргский, Кюи, Даргомыжский, Балакирев, Лист. За вычетом Листа, воздействие которого в "Псковитянке" могло сказаться преимущественно в аккордово-гармонической сфере, и с прибавкой "забытого" Бородина, работавшего тогда над симфоническим и оперно-историческим эпосом — Второй симфонией и "Князем Игорем", мы получаем полный состав "Могучей кучки" в самый плодотворный период ее существования. Влияние на Римского-Корсакова Кюи и Даргомыжского, более всего касавшееся, конечно, оперной формы и речитативного стиля, было в этот период очень интенсивным: сочинение "Псковитянки" сначала шло на фоне частых домашних исполнений почти законченного "Каменного гостя" и готовящегося к постановке "Вильяма Ратклифа", а потом было приостановлено работой Римского-Корсакова над партитурой оперы Даргомыжского (некоторые номера в опере Кюи были инструментованы тоже им). Влияние Мусоргского и Балакирева обозначилось прежде всего указанием на драму Мея — писателя, хорошо знакомого им обоим по произведениям и лично (но ко времени появления Римского-Корсакова на музыкальном горизонте уже ушедшего из жизни), на чьи стихи они писали ро-

⁵Такая точка зрения противоречит мнению подавляющего большинства исследователей, однозначно предпочитающих третью редакцию и анализирующих оперу только по тексту начала 90-х годов или обращающихся к первой редакции в плане чисто сравнительном, чтобы доказать ее несовершенство. Но существует все же и другая исследовательская концепция в отношении этой оперы, признающая самостоятельную ценность первой редакции. Она нашла отражение, например, в книге М.С.Друскина "Вопросы музыкальной драматургии оперы" (М., 1952), в статье американского исследователя Ричарда Тарускина "Прошедшее в настоящем" (303).

мансы, к пьесам которого присматривались давно (так, Балакирев одно время намеревался взять сюжет "Царской невесты", а потом рекомендовал его Бородину; еще в 1866 году он дал Римскому-Корсакову текст из первого акта меевской "Псковитянки", на который и была написана прекрасная "Колыбельная", позже вошедшая в "Боярыню Веру Шелогу"). В процесс сочинения оперы Балакирев вмешивался мало, не считая себя компетентным в данном жанре; кроме того, окончание "Псковитянки" совпало с тяжелым кризисом в его жизни. Советчиками по компоновке либретто, подысканию текстов и т. д. выступали Мусоргский, Никольский, Стасов. Но примеры высокохудожественной, новаторской трактовки народной песенности, данные в балакиревском сборнике 1866 года, самым решительным образом определили значение песни в драматургии "Псковитянки", повлияли и на ее музыкальный язык в целом. В начале работы над оперой появилась "Женитьба" Мусоргского, а потом и первая редакция "Бориса Годунова", глубоко поразившая слушателей, в числе которых был Римский-Корсаков. Вторая редакция "Бориса" и партитура "Псковитянки" завершались одновременно и даже в одних стенах — в месяцы совместного житья двух композиторов, и символично, что всего лишь месяц отделяет премьеру "Псковитянки" от первого публичного исполнения оперы Мусоргского (премьера "Псковитянки" — 1 января 1873 года; три сцены из "Бориса", поставленные в бенсфис режиссера Г. П. Кондратьева, — 5 февраля того же года). Кроме того, на период "Псковитянки" приходится коллективное сочинение четырьмя кучкистами гедеоновской "Млады", тоже побуждавшее к постоянному обмену музыкальными идеями (см. об этом далее). Таким образом, посвящение оперы в первой редакции — "Дорогому мне музыкальному кружку" (снятое в третьей редакции) — не простая декларация: это выражение благодарности товарищам, глубоко осознанного единства целей.

Впоследствии уникальный в творчестве Римского-Корсакова стиль "Псковитянки" нередко рассматривался "под знаком „Бориса“", чему дал повод некоторыми своими высказываниями и сам Римский-Корсаков. Бесспорно, эта опера, особенно в первой редакции, — самое "мусоргское" среди сочинений Римского-Корсакова, что определялось уже жанром "Псковитянки". Но важно также отметить, что влияние было не односторонним, а *взаимным*, и многое рождалось, по-видимому, в совместных исканиях: например, если "подневольное славление" в сцене коронации, народные плачи в Прологе и сцене "У Василия Блаженного" хронологически предшествуют близкой по смыслу сцене встречи Грозного псковичами, то гениальное "Вече" предваряет "Кромь", а Сказка Власьевны — теремные сцены "Бориса Годунова".

Общими были та смелость, тот максимализм, с которыми оба молодых композитора взялись воплощать средствами музыкальной драмы нового типа сложнейшую проблематику русской истории. Примечательно, в частности, что обе пьесы — Пушкина и Мея — к началу работы над операми находились под цензурным запретом для постановки на сцене. Общей для обеих опер в итоге оказалась закономерная, духом времени обусловленная неоднозначность их концепций: и Борис, и Иван совмещают в себе противоречивые начала — добро в них находится в неизбежном борении со злом, "личное" с "государственным"; бунты на поляне под Кромами и на псковской вечевой площади написаны с энтузиазмом и глубоким душевным сочувствием, но и с предчувствием их обреченности. Не случайно враждебно настроенным рецензентам приходило в голову сравнение с "болезненным", "раздвоенным" Достоевским (с недавно опубликованным "Преступлением и наказанием") не только в связи с "Борисом" Мусоргского и его центральным персонажем, но и в связи с "Псковитянкой" и ее главными героями — царем Иваном и Ольгой.

Не продолжая далее сравнение опер Римского-Корсакова и Мусоргского — это отдельная большая тема, — укажем лишь, что и работа над ними происходила похоже: непосредственно по текстам драм с обогащением их образцами народного творчества.

В исследованиях обычно подчеркивается, что Римский-Корсаков углубил концепцию драмы Мея, отбросив многие "чисто бытовые" эпизоды, в том числе весь первый акт, и "резко усилив роль народа" (88, 45). Быть может, правильнее было бы сначала указать на то, что в творчестве этого прекрасного русского писателя, друга и единомышленника А. Н. Островского, композитор нашел гармоническое созвучие своей натуре: стремление к правде и красоте, основанное на широком знании народного русского мирозерцания, истории, быта, языка⁶; уравновешенность, объективность, если так можно выразиться, нетенденциозность чувства и мысли, окрашенных при этом сердечным теплом. В дальнейшем Римский-Корсаков "озвучил" всю драматургию Мея. В "Псковитянке" ему не нужно было переосмысливать главную идею, и концепция оперы совпадает с меевской (выраженной как в тексте драмы, так и в авторских исторических примечаниях к ней): это то же сочетание, иногда переходящее в борение,

⁶Биограф Л. А. Мея указывает, что "как ни разборчивы были отзывы нашей критики об этой драме, но все они сводились к единогласному признанию "Псковитянки" самым выдающимся явлением в русской драматической литературе" (речь идет о 1860 годе), и приводит слова Я. П. Полонского: "После „Бориса Годунова" Пушкина мы ничего не знаем лучшего, чем драматургия Мея" (цит. по кн.: 132, 37).

Восторженный отзыв Ап. Григорьева о сцене веча приведен в кн.: 62, 46.

"карамзинского" и "соловьевского", "государственного" и "федералистского" начал, тенденций в раскрытии исторического процесса, которым отмечен и "Борис" Мусоргского во второй редакции, и, например, концепция балакиревской "Руси"⁷. Действительно, в соответствии с эстетикой кучкизма 60-х годов происходит очищение драмы от "бытовизмов", из эпизодов подобного плана отбирается то, что может характеризовать народные обычаи вообще: в "Псковитянке" это отмеченные самим Римским-Корсаковым "горелки", хоры девушек в первом и четвертом актах, славление царя в доме Токмакова. Но кульминации двух линий оперы — сцена веча и рассуждения царя Ивана в последнем действии — написаны практически точно по Мею (конечно, с сокращениями и перестановками, неизбежными ввиду специфики оперы и сильного уменьшения числа действующих лиц). Что же касается великолепной сцены встречи Грозного, у Мея лишь намеченной, и эпилога, сочиненного заново, то здесь, кроме удачной находки В.В.Никольского, на помощь пришла высокая обобщающая сила музыки, которая могла выразить то, что драме прошлого столетия оказывалось не под силу, — цельный образ народа.

Б. В. Асафьев назвал "Псковитянку" *"оперой-летописью"*, определив тем самым общий тон музыкального повествования — объективный, сдержанно-эпический и общую направленность музыкальных характеристик — их постоянство, устойчивость. Это не исключает ни многостороннего показа образов Ивана и Ольги (но только их: все остальные характеры определяются сразу, — да и характеры двух главных действующих лиц не развиваются, а скорее *раскрываются*), ни введения разноплановых жанровых элементов (быта, любовной драмы, пейзажа, легких штрихов комизма и фантастики), но все они даны в подчинении главной идее, основным носителем которой, как и подобает в опере-летописи, становится хор: и бурлящие внутренними столкновениями хоры псковичей на вече (заявленная в первой редакции "Бориса" идея хоровых речитативов и смысловых противо-

⁷Этот вопрос подробно освещается в названных книгах А. А. Гозенпуда и А. И. Кандинского; современную его интерпретацию дает Р. Тарускин в указанной выше работе.

Особенность исторической концепции "Псковитянки" в том, что противостояние царя Ивана — "государственного" начала и псковской вольницы — начала "федералистского" снимается гибелью Ольги, которая волею судьбы причастна обеим враждующим силам. Такое разрешение неразрешимого противоречия через жертву, приносимую женской душой, впервые появляясь в "Псковитянке", возникает неоднократно в следующих операх Римского-Корсакова ("Снегурочка", "Садко" — образ Волховы, "Царская невеста", "Сервилия", "Китеж" — Феврония и Гришка Кутерьма).

речий хоровых групп получает здесь истинно симфоническое по масштабам развитие), и единый по мысли "фресковый" (А. И. Кандинский) хор встречи царя, и финальное хоровое отпевание⁸.

Очень важной находкой композитора в сцене веча становится введение в кульминации а cappella песни с сольными запевами (уход Тучи и вольницы с веча). Эта идея была предложена Меем, как и некоторые другие песенные эпизоды драмы (хор "По малину", песня Тучи (в драме — Четвертки) ("Раскукуйся ты, кукушечка"), и поэт опирался здесь на драматургическую эстетику Островского, по которой именно народная песня становится высоким символом человеческой судьбы. Римский-Корсаков, вооруженный средствами музыки, пошел в этом смысле еще дальше, сделав в сцене веча народную песню символом судьбы *народа*, и это его открытие было принято и Мусоргским во второй редакции "Бориса" ("Расходилась, разгулялась" в "Кромах"), и Бородиным в "Князе Игоре" (хор поселян). Важно также, что в песенном ключе решены оба развернутых эпизода любовной драмы — дуэты Ольги и Тучи в первом и четвертом действиях (вспомним, какое значение имеют песни и — шире — народные поверья, народная речь в драматургической концепции "Грозы" Островского). За это Римский-Корсаков получил немало упреков критиков, в том числе Кюи, не понявших, как точно это объективное — не "от себя", а через "петое народом" — выражение личного чувства соответствует общему строю произведения. Здесь Римский-Корсаков, как и Мусоргский во второй редакции "Бориса", идет по новому пути, уходя от "Каменного гостя" и "Ратклифа" и продолжая "Жизнь за царя" (а может быть, и прислушиваясь к опытам Серова).

Особенностью "Псковитянки" является очень плотная насыщенность музыкальной ткани не только лейтмотивами, но и лейтгармониями, лейтинтонациями. Возможно, как раз это качество имел в виду композитор, написав в характеристике своей первой оперы слова "симметрия и сухость". В рецензии на премьеру Кюи отнес к главным недостаткам "Псковитянки" "некоторое ее однообразие... которое происходит от малого разнообразия музыкальных идей... большей частью родственных между собой" (цит. по: 157, 3, 75). Среди часто

⁸ Оно естественно вызывает аналогию с эпилогом второй редакции "Бориса Годунова", тем более что завершение оперы Мусоргского плачем Юродивого, отсутствующее у Пушкина, как и оплакивание Ольги и псковской вольности, отсутствующее у Мейера, предложены одним человеком — Никольским. В этих драматургически параллельных и одновременно сочиненных финалах особенно сильно выступает различие исторического, художественного, личного мирозерцания двух художников, воспитанных одной школой: пронзительно-тревожное вопрошание будущего у Мусоргского и примиряющий, катарсический вывод у Римского-Корсакова.

повторяющихся упреков критики фигурировало также обвинение в излишнем "симфонизме", то есть в перенесении в ряде сцен основного музыкально-тематического действия в оркестровую партию. Исходя из современного слухового опыта, можно было бы говорить о замечательной стилистической выдержанности интонационного строя оперы, его глубоком соответствии месту, времени, характеру, а также о значительной мере аскетизма и радикализма в решении проблем музыкальной драматургии и речи, свойственной "Псковитянке" (качество, унаследованное ею, несомненно, от "Каменного гостя" Даргомыжского и очень близкое первой редакции "Бориса Годунова"). Лучшим примером аскетической драматургии может служить финальный хор в первой редакции: не венчающий монументальную историческую драму развернутый эпилог, а простая, очень короткая хоровая песня, обрывающаяся как бы на полуслове, на интонации вздоха. Наиболее же радикальна по замыслу монотематическая характеристика царя, которая, кроме последней сцены с Ольгой, сосредоточена вокруг архаической "грозной" темы (по записи В. В. Ястребцева, слышанной композитором в детстве в пении тихвинских монахов) с сопутствующими ей лейтгармониями: она искусно варьируется в оркестре, а декламационная вокальная партия как бы накладывается на тему, то совпадая отдельными участками с ней, то отходя довольно далеко. Б. В. Асафьев замечательно метко сравнил значение темы царя в опере со значением темы-вождя в фуге, а прием монотематической характеристики — с иконописью ("он вызывает в памяти ритм линий старинных русских икон и являет нам лик Грозного в том священном ореоле, на который сам царь постоянно опирался...") (19, 51). В лейткомплексе Грозного концентрированно представлен и гармонический стиль оперы — "суровый и внутренне напряженный... нередко с терпким привкусом архаики" (88, 46). В "Мыслях о моих собственных операх" композитор назвал этот стиль "вычурным", но лучше было бы, применяя его собственный термин в отношении Вагнера, назвать гармонию "Псковитянки" "изысканной".

С тем же постоянством проводятся и темы Ольги, которые, в соответствии с основной драматургической идеей сближаются то с темами Пскова и вольницы, то с попевками Грозного; особую область образуют интонации внежанрового характера, связанные с вещными предчувствиями Ольги, — именно они высоко поднимают главный женский образ оперы, уводя его от обычных оперных коллизий и ставя наравне с величественными образами царя и вольного города. Анализ речитативов "Псковитянки", выполненный М. С. Друскиным, показывает, сколь осмысленно лейттонационность и жанровая окрашенность интонаций использованы также в других вокальных партиях оперы: "Не в яркой индивидуальности речи действующей

щих лиц следует искать их сильные стороны, но в их *типовом складе*, в котором каждый раз по-своему отражена основная идейная направленность оперы" (78, 106).

История постановки "Псковитянки" в Мариинском театре, связанная с многочисленными цензурными затруднениями, подробно изложена в "Летописи". Ставила и исполняла оперу та же группа театральных деятелей, которая через год добилась прохождения на сцену второй редакции "Бориса". Отклик публики был очень сочувственным, успех большим и бурным, особенно у молодежи, но несмотря на это "Псковитянка", как и "Борис", не задержалась надолго в репертуаре. Среди отзывов критики выделяются рецензии Кюи и Лароша — тем, что в них задается тон и определяются направления, по которым будет вестись критика новых опер Римского-Корсакова на протяжении десятилетий: неумелая декламация, подчиняющая текст музыке; предпочтение "симфонических" (в смысле инструментальных) форм чисто оперным; перевес хорового начала над личным лирическим; преобладание "искусной постройки" над "глубиной мысли"; вообще сухость мелодики, злоупотребление тематизмом народным или в народном духе и т. д. Нет надобности говорить о несправедливости этих упреков, но важно отметить, что некоторые из них композитор принял к сведению, работая над второй и третьей редакциями оперы. В частности, он развил и мелодизировал партии Ольги и Ивана, сделал свободнее, напевнее многие речитативы. Однако опыт приближения концепции "Псковитянки" во второй редакции к литературному первоисточнику, обусловивший включение в нее ряда эпизодов лирических и бытовых (пролог, "веселая пара" — Стеша и Четвертка, расширенная игра в горелки, игра в бабки, разговор Стешы с царем, изменение финала драмы и т. д.), а также сочиненной Стасовым сцены царской охоты и встречи царя с юродивым, не толькоотяжелил оперу, но ослабил и размыл ее главное содержание, увел музыкальную драматургию в сторону трафаретов драматического и оперного театра. "Переходность", свойственная сочинениям Римского-Корсакова 70-х годов, стилистическая неустойчивость отразились, таким образом, и на "Псковитянке". В третьей редакции многое вернулось (как правило, в переработанном виде) на свое место. Введение музыкальных картин "Вечевой набат" и "Лес, гроза, царская охота" в соединении с увертюрой и ранее существовавшим оркестровым интермеццо — "портретом Ольги", а также расширенным хором эпилога образовало сквозную симфоническую драматургию. Опера несомненно выиграла в красоте звучания, в устойчивости, уравновешенности форм: она как бы приобрела качества, свойственные стилю Римского-Корсакова 90-х годов. Неминуемыми при этом оказались потери в остроте, новизне, своеобразности драматургии и

языка, в том числе несколько разбавленным оказался северный и, конкретнее, псковский колорит музыкальной речи, поистине "чудом схваченный" (слова Римского-Корсакова о колорите поэмы "Садко") начинающим оперным композитором⁹. Очень важным поэтому представляется признание композитора Ястребцеву, на которое редко обращают внимание. В январе 1903 года Римский-Корсаков, рассуждая о необходимости для художника прислушиваться "исключительно к внутреннему голосу своего внутреннего чувства, творческого инстинкта", заметил: "А то вот моя „переработанная“ „Псковитянка“ — разве это не есть своего рода уступка настояниям и советам Глазунова? Ведь и в „Майской ночи“ есть свои недочеты, и, однако, мне и в голову не придет обрабатывать ее вновь" (296, 2, 275).

3

Рассказывая в "Летописи" о занятиях контрапунктом и составлении песенных сборников, о второй редакции "Псковитянки", Римский-Корсаков подводит итог этому периоду фразой: "...Я чувствовал, что учение мое окончено, и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее" (177, 138). Первой крупной работой нового периода стала опера "Майская ночь", над которой композитор начал думать летом 1877-го, сочинял которую с февраля 1878-го и завершил к концу этого года.

"Майская ночь" — сочинение новое и первое во многих отношениях. Прежде всего, это первое большое сочинение, в котором в свободной художественной форме нашло отражение "увлечение поэзией языческого поклонения солнцу" и результаты систематических занятий народными песнями. "Майская ночь" положила начало ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно, благодаря содержанию, подчерпнутому из древнего русского мира, как в „Снегурочке“, „Младе“, или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взято из более нового христианского времени, как в „Майской ночи“ или „Ночи перед Рождеством“¹⁰ (177, 158). В определенном смысле "Майская ночь" составляет прелюдию к "Снегурочке", работа над которой хронологически накладывается на постановочный период гоголевской оперы. Удовлетворенность если не постановкой, в общем не

⁹Особенно заметно это в смягчении жестких диссонансов увертюры, в более традиционном лирическом наклонении новых эпизодов партии Ольги, в красивой, но имеющей аналоги в оперной литературе сцене царской охоты.

слишком удачной, то звучанием новой партитуры и дружелюбным, хотя и не особенно проникательным, отношением к опере артистов и публики развеяла на данном этапе у Римского-Корсакова сомнения в "неоперности" своего дарования.

Как многократно отмечалось исследователями, именно в "Майской ночи" впервые в оперном жанре раскрывается глубинная для Римского-Корсакова *музыкально-философская концепция двоемирия*. Замечательно, что в "Майской ночи", как затем в "Снегурочке" и "Младе", эти миры встречаются, взаимопроникают в купальскую неделю, в таинственную ночь летнего солнцеворота, когда "жизнь стремительно выявляет повсюду свою силу, даже нежить как бы ощущает на себе власть жизненной энергии и пребывает на земле..." (19, 56). Отсюда тоже характернейший для последующих опер композитора параллелизм обрядов людей и духов и раздвоение женского образа на "земной" и "потусторонний". В музыкальном воплощении эта философско-художественная предпосылка создает своеобразную систему *отражений*: купальские хороводы девушек отражаются в хороводах-воспоминаниях русалок, весенние мечты Ганны — в печали Панночки. Оба мира существуют очень близко друг от друга, но проникнуть "по ту сторону" возможно не всегда и доступно не всякому. Самый верный путь достижения такой целостности жизни — "людские песни", и в "Майской ночи" впервые в *операх* Римского-Корсакова появляется образ певца: Левко не просто привлекает, приманивает своим пением русалок, но в его песнях, которые лишь на поверхностный взгляд могут показаться обыкновенными жанровыми эпизодами, еще до встречи с Панночкой звучат интонации "того мира"¹⁰, так же как интонации Снегурочки уже в Прологе предсказывают ее превращение и истаивание в финале оперы. В "Майской ночи", в силу ее сюжета "из нового времени", между обрядовыми действиями людей и русалок устанавливаются тонкие и сложные связи: интонации зовов-заклинаний, возникающие в инструментальных рефренах первой обрядовой сцены — хороводной игры "Просо" и развитые в трюцкой песне девушек в конце первого акта, обращены к "тому миру", а жанрово-танцевальные хороводы русалок, наоборот, устремлены к

¹⁰ А. И. Кандинский говорит о "тонкой романтичности" песен Левко, воплощении в них "чувства природы", достигаемом благодаря богатой колористической палитре их сопровождения. Еще важнее указание на "общеславянский" колорит третьей песни, — это наблюдение в определенной степени касается всех трех песен Левко и самых поэтических эпизодов партии Ганны. Обнаружение общеславянских основ — один из существенных пунктов эстетической "программы" композитора. В общеславянском колорите "Майской ночи" особенно ясно прослушивается кроме украинского польское начало, иногда в шопеновском преломлении.

миру людей. "Создается впечатление неотделимости реального и призрачного начал, — пишет Б. В. Асафьев, — когда на рассвете (то есть в финале оперы. — М. Р.) вновь звучит весенняя песня девушек, возвращающихся из лесу..." (19, 58). Но дело еще в том, что первая русальная песня третьего акта есть воспоминание о Панночке (в ней идет речь о девушке, погубленной отцом), что соответствует обряду весеннего поминовения усопших (троицкая неделя — семик). Напев второй, мужской, русальной песни, как и "Просо", обращен к иной стороне весеннего культа — заклинанию плодородия, а контрапунктическое соединение двух русальных, переходящее в величание жениха с невестой и "красного солнышка", утверждает, как и в "Снегурочке", центральную идею славянской мифологии.

Драматургические и музыкальные особенности "Майской ночи" обусловлены ее оригинальной *жанровой природой*. Во-первых, это опера камерного стиля с "прозрачной... инструментовкой во вкусе Глинки" (177, 159), где важное значение имеют солирующие тембры, изящные инструментальные штрихи. Во-вторых, однозначное определение жанра оперы невозможно: так, А. И. Кандинский называет оперу "лирико-фантастической, но с очень развитой обрядовой стороной и с чертами народной бытовой комедии" (88, 60). Б. В. Асафьев — "хороводным действием", "музыкально-поэтическим действием о весне"; первый биограф Римского-Корсакова Н. Ф. Финдейзен писал о "Майской ночи" как о "превосходном, действительно первом, образце русской комической оперы" (245, 12). (Надо оговорить, конечно, что Финдейзен в 1908 году недооценивал "Женитьбу" и был недостаточно знаком с "Сорочинской ярмаркой" Мусоргского.) Последнее наблюдение верно по отношению к композиции оперы. Комические образы занимают в "Майской ночи" "остающееся незаполненным пространство между хороводным действием, любовными лирическими состояниями и звукописью настроений ночи" (19, 66), и пространство это достаточно велико: весь второй акт, заметная часть первого акта и итоговое выступление в финале. Здесь Римский-Корсаков, опять-таки впервые, открывает для себя область комизма (Матута в "Псковитянке" — второстепенный штрих): герои ночного приключения в украинской деревне охарактеризованы преимущественно остроумнейшими пародиями на "серьезные" формы, интонации, жанры. Особенно выделяются условно-оперный торжественный полонез в трио второго акта, на фоне которого идет разговор о винокурне, военный марш Писаря, своей абсурдностью словно предвосхищающий прокофьевского "Поручика Кижэ", и, конечно, оба футированные эпизода ("Сатана, сатана" и "Пусть узнают, что значит власть"), представляющих собой, с определенной точки зрения, веселые самопародии: отделившись в

"Майской ночи" от "оков контрапункта" (177, 159), композитор с удовольствием отпраздновал свою победу в пародийных фугах второго акта. Далее Финдейзен верно указывает, что Римский-Корсаков, следуя традициям комической оперы, удачно воспользовался "установившимися западными формами легкой танцевальной музыки" (245, 12) и, добавим, структурами жанра. Как известно, "Майская ночь" имеет в основе номерную структуру, и "нумера, когда только это позволяет сцена, всегда закруглены" (177, 159). Ярче же всего сходство со старой комической оперой проявляется в "суммирующих", объединяющих участников действия ансамблевых финалах актов (такие ансамбли тоже новы для Римского-Корсакова): виртуозной формой, блестящей техникой, динамичностью они напоминают финалы некоторых опер Моцарта, может быть, даже "Севильского цирюльника" Россини.

С ориентацией на жанр комической "номерной" оперы отчасти связана строгая симметрия в композиции "Майской ночи": народные сцены образуют большое обрамление оперы; в первом акте экспонируются все мотивы — лирические, фантастические (рассказ Левко), пейзажные, юмористические; второй акт — целиком комический (с пародийной фантастикой — нечистая сила в образе Свояченицы); первая картина третьего акта — целиком фантастическая, вторая картина — реприза всех мотивов. К симметрии Римский-Корсаков был склонен всегда, но здесь этот принцип проведен с большой последовательностью и одновременно гибкостью. Ему корреспондирует внутри актов та особая формальная структура, которую А. И. Кандинский называет "крупной вокально-оркестровой композицией недраматического типа" или "слитно-сюитной формой" (хороводное действо русалок, игра "Просо" и т. д.): она возникает, конечно, не на комической, а на эпической основе (и впервые не в опере, а в симфонической музыке композитора), но в "Майской ночи" оригинально вписывается в "закругленную" композицию целого.

Как особенностями сюжета и жанра, так и фазисом эволюции творчества композитора обуславливается *расчлененность* в опере разных образных и стилистических пластов. Б. В. Асафьев в своем эссе о "Майской ночи" в "Симфонических этюдах" несколько преувеличил "русальность" и "хороводность" оперы: "действом о весне" вернее было бы назвать "Снегурочку", а в "Майской ночи" обрядовое, лирическое, фантастическое, комическое, при всей взаимосвязанности и легкости, пластичности переходов от одного к другому, скорее образуют не слитность, а многоплановую перспективу действия. Это качество интересно преломляется в художественной хронологии "Майской ночи". Пейзажные моменты оперы, в том числе в увертюре, создают образ "вневременной", "куинджиивской" Украины: ремарка

композитора к оркестровому вступлению третьего акта — "Сияющая лунная ночь (как на картине Куинджи)"; обрядовые сцены уводят в глубокую языческую древность; комические обращения к современному быту (разумеется, условному, а не этнографическому); лирические и фантастические эпизоды сочетают в себе современно-бытовое (песенно-романсовое начало), современно-романтическое (Панночка и русалки) и обрядовое (хоровод русалок)¹¹.

Особая тема, неизбежно возникающая при анализе "Майской ночи", — сопоставление оперы Римского-Корсакова с двумя современными ей гоголевскими операми, "Кузнецом Вакулой" Чайковского и "Сорочинской ярмаркой" Мусоргского, — может быть затронута здесь лишь очень бегло. С оперой Чайковского у "Майской ночи" мало общего. Как явствует из переписки композиторов, Римскому-Корсакову понравились в "Кузнеце Вакуле" по существу лишь комические персонажи. И все же "сентиментальная", по его выражению, Оксана Чайковского могла подсказать, по принципу "от обратного", путь музыкального воплощения лирических героев "Майской ночи", а "тяжеловатый польский" в опере Чайковского — пародийный полонез Головы, Винокура и Свояченицы. Иное дело — Мусоргский, чья "Сорочинская ярмарка" сочинялась одновременно с "Майской ночью" (хотя начата была раньше) и, по мере возникновения, становилась известной Римскому-Корсакову. А.А.Гозенпуд, рассматривающий этот вопрос, справедливо указывает на общность задачи, стоявшей перед двумя композиторами: создание народной комической оперы по Гоголю на песенной основе (источники украинского фольклора, которыми они пользовались, в основном одни и те же). По его мнению, различие замыслов состоит в том, что у Мусоргского господствует характерно-комическое начало, а у Римского-Корсакова — лирико-фантастическое. Это не совсем так: "Сорочинская ярмарка", подобно "Майской ночи", многослойна, и кроме обрядового в ней представлены те же слои, пусть в иных пропорциях; лирическое и фантастическое в ней не менее важны, чем в опере Римского-Корсакова. С.И.Шлифштейн усматривает корень различия в подходах композитора к Гоголю, делая категорический вывод: либретто Римского-Корсакова, в отличие от либретто Мусоргского, стилистически абсолют-

¹¹Первое издание клавира оперы было украшено по желанию композитора репродукцией картины И. Н. Крамского "Русалки" (см.: 62, 202) — одного из самых романтических, в прямом смысле термина, полотен русской живописи. При сравнении русалок Крамского и "Майской ночи" очень заметно эстетическое расхождение: у художника этот образ непосредственно восходит к западноевропейской традиции, у композитора — сложно преломлен через соответствующие русско-славянские народные и мифологические представления.

но не гоголевское, потому что для этого композитора слово не имело большого значения, а опера была произведением только музыкальным; следовательно, "Сорочинская" и "Майская ночь" — произведения во всем противоположные (см.: 285, 293—296). Но, конечно, Римскому-Корсакову не было безразлично гоголевское слово, и оперы эти противоположны далеко не во всем: например, в трактовке жанра песенной оперы, в подходе к народно-песенным образцам, в пародийном комизме у них много общего. Глубокие различия между ними обусловлены, на наш взгляд, более всего разными типами интонационности: у Мусоргского ориентированной на заостренную речевую характеристику (хотя совсем не всегда — достаточно вспомнить лирические думки Парубка и Параси, танцевальные эпизоды оперы), у Римского-Корсакова — на песенные или инструментальные формы (в "Майской ночи", как и в "Псковитянке", довольно значительная часть музыкального действия сосредоточена в оркестре, и речитатив нередко "нейтрален" — это будет преодолено им в "Снегурочке" и "Садко").

Вслед за "Борисом" и "Псковитянкой" "Сорочинская ярмарка" и "Майская ночь" образуют новую "пару", новую ступень соревнования Римского-Корсакова с Мусоргским, и не последнюю: написав "Китеж", Римский-Корсаков ответил через четверть века и на "Хованщину".

4

"Снегурочка", которая, как уже говорилось, возникла сразу вслед за "Майской ночью", при жизни композитора и в последующие десятилетия являлась и, по-видимому, остается до сих пор самой любимой оперой корсаковского репертуара; это сочинение всегда рассматривалось как вершина, средоточие творчества композитора, и потому о нем существует особенно обширная и интересная литература. Кроме того, "Снегурочка" — единственная опера, по отношению к которой Римский-Корсаков успел хотя бы отчасти выполнить свое намерение дать подробный анализ собственного оперного стиля: его незаконченный "Разбор „Снегурочки“" (1905) — ценнейший документ, освещающий по сути все основные положения оперной эстетики и техники композитора. Наконец, именно "Снегурочке" посвящены самые поэтические, душевно открытые строки в "Летописи моей музыкальной жизни". "...Кто не любит моей „Снегурочки“, тот не понимает моих сочинений вообще и не понимает меня", — писал композитор жене в 1893 году (172, 64), после московской премьеры опе-

ры — по существу первого настоящего исполнения "Снегурочки", когда она прозвучала полностью, без купюр, в должных темпах и с должным сочувствием исполнителей замыслу автора. Премьера в Мариинском театре, состоявшаяся десятилетием ранее, принесла композитору главным образом разочарование — неудачной постановкой, небрежностью исполнителей, снисходительно-презрительным отношением к опере руководителя постановки Э. Ф. Направника и критиков, неадекватным восприятием концепции сочинения в дружеском кругу.

В приведенных выше словах Римского-Корсакова — ключ к пониманию "Снегурочки" как сочинения, с наибольшей полнотой представляющего мирозерцание композитора, личное и художественное в нерасторжимой их связи. Его своеобразие, несозвучное эпохе, оказалось причиной неуспеха оперы в начале 80-х, и оно же к середине 90-х годов поставило "весеннюю сказку" в центр национального художественного процесса.

1881 год — год окончания "Снегурочки" — имеет особое значение в истории отечественной культуры. В этом году умирают Достоевский и Мусоргский, и в последние дни жизни автора "Хованщины" Василий Суриков выставляет свою большую работу на историческую тему — "Утро стрелецкой казни", задумывает "Меншикова в Березове" и делает эскизы для "Боярыни Морозовой". Одновременно с сочинением "Снегурочки" жанрист-передвижник Виктор Васнецов заканчивает первые свои полотна на древнерусские и сказочные темы ("После побоища Игоря Святославовича с половцами", "Ковер-самолет", "Витязь на распутье"), пишет "Аленушку", столь глубоко созвучную главному образу оперы Римского-Корсакова, начинает работать над "Богатырями" и оформляет "Снегурочку" Островского для домашнего спектакля С. И. Мамонтова. Впоследствии эти подступы к сказке лягут в основу художественного решения спектакля по опере Римского-Корсакова в Русской частной опере — знаменитой мамонтовской "Снегурочки", которой суждено было сыграть революционную роль в истории русского музыкального театра. В те же годы складывается абрамцевский художественный кружок, живой очаг нового понимания русской красоты; молодой Михаил Врубель, будущий сотрудник Римского-Корсакова и тонкий ценитель его творчества, работает над росписями Кирилловской церкви в Киеве, предвещающими наступление новой эпохи, а другой любимый художник Римского-Корсакова, Михаил Нестеров, создает своего "Пустынника", представляющего то же органическое слияние лирического, эпического, сказочного, древнего и современного, которым отмечена корсаковская "Снегурочка".

Таким образом, с созданием "Снегурочки" творчество Римского-

Корсакова, как раньше творчество Мусоргского и Бородина, возглавило новый этап "исканий родной красоты" (И. Э. Грабарь), обозначившийся в изобразительном искусстве со второй половины 80-х — начала 90-х годов, а в музыке — со значительным опережением. Этот этап состоял в отказе от внешнего правдоподобия, от копирования мотивов народного творчества, от декоративизма, с одной стороны, и обязательной повествовательности, "рассказа", — с другой. Характерные черты "нового русского стиля" рубежа веков — обращение к сказочным, былинным, легендарным темам, к легендарным или фольклорным персонажам, стремление воссоздать художественный строй древнерусского и народного искусства путем стилистически выдержанного отбора его элементов и форм, свободное сочинение на основе этих форм, то есть воссоздание и развитие народной системы мышления, — все эти черты очевидны в "Снегурочке", как и в последующих операх композитора. Особенностью "Снегурочки" является *необычайная слитность, лирическая наполненность* всех составляющих ее художественного мира.

Б. В. Асафьев писал, что "Снегурочка" есть "постижение космоса" через "ощущение красоты, сквозь призму народной эстетики <...> сквозь отражение чувства закономерности — гераклитовского чувства космического в природе — в языческих мифах крестьянского календаря" (13, 3, 172). И он же сказал о "глубоко человеческом" начале, противящемся "вечной текучести всего", о том, что великолепное славление Ярилы-Солнца не может затмить весеннего образа Снегурочки, и "нам жалко Снегурочки, жалко минувшей весны..." (19, 64). У Римского-Корсакова в этой опере индивидуальное, личностное — "весеннее" (не только в образе Снегурочки) показано в сложном соотношении с законами родовой жизни — "круговорота времен года". Эта концепция выводит музыкальную драму за пределы языческого мира в христианскую эпоху, в современность, и, с определенной точки зрения, "Снегурочка" есть первый у Римского-Корсакова опыт создания нового мифа в художественной форме. Именно поэтому опера так привлекала и художников, искавших путей синтеза "своего" и "народного", и тех ценителей искусства нового поколения, которые с середины 90-х годов образовали вокруг композитора среду, защищавшую и поддерживавшую его творчество.

Один из них, Н. Ф. Финдейзен, писал: "Те же элементы, что и в „Майской ночи“, входят в „Снегурочку“: сказочная волшебность, душевный лиризм и народный колорит; комизм многих сцен в ней также вне сомнения. И во всем этом в „Снегурочке“ еще богаче, еще сильнее и прекраснее, еще более тонко и слитно переплетены одно с другим; отсюда и ее ни с чем не сравнимая чисто моцартовская цельность и одухотворенность" (245, 45). Сам композитор, говоря, что

в "Снегурочке" "нет ничего вычурного, внешнего, натянутого, преувеличенного и подчеркнутого" (174, 2, 64), выражал ту же мысль о спаянности, цельности художественного микрокосмоса оперы и объяснял "таковую удачу со „Снегурочкой“" ее "необыкновенно подходящим" для него сюжетом (178, 2, 64). Удачным было, кроме исключительной красоты текста Островского, то, что в этой пьесе (еще более, чем опера, непонятой современниками и получившей настоящее признание только в следующем столетии) изначально заложена "очень тесная связь эпико-мифических, обрядово-ритуальных сцен с движением самой фабулы — везде активное участие принимают действующие лица" (88, 69). Этим в принципе решалась основная проблема многослойной, разветвленной музыкальной драматургии, с которой Римский-Корсаков столкнулся в "Майской ночи" и которую снова с большим напряжением разрешал в "Младе".

Жанр "Снегурочки" определялся в разные времена и разными слушателями по-разному. Стасов, например, считал ее оперой "преимущественно эпической" или "эпико-фантастической" с "глубоко лирическими страницами" (229, 40, 41). Он и, по-видимому, Балакирев выше всего ценили в "Снегурочке" "изображение Руси, ее народа, ее разнообразных личностей и характеров, картин, событий и сцен" (227, 72). И хотя Балакиреву нравилась также финальная сцена оперы, Римский-Корсаков остался неудовлетворен реакцией кучкистов: "...Я предпочел бы, — писал он в „Летописи“, — чтобы Балакирев оценил поэтичность девушки Снегурочки, комическую и добродушную красоту царя Берендея и проч." (177, 183)¹². Обида, слышащаяся в этих словах, понятна: друзья и наставники принимали в музыке Римского-Корсакова "старое", ими же воспитанное, и не принимали в ней "нового", "своего". В театре и в рецензиях на петербургскую премьеру "Снегурочка" рассматривалась как сказочно-развлекательная

¹²Римский-Корсаков был очень обижен также на Мусоргского за его равнодушие к "Снегурочке", хотя и понимал, в сколь тяжелом физическом и душевном состоянии находился Модест Петрович за полгода до кончины, — очевидно, именно от него, самого одаренного и чуткого, Римский-Корсаков ожидал, может быть подсознательно, подлинной оценки нового в своем произведении. Некоторым утешением для автора стали восторженные отклики Бородина и Лядова, принявших оперу, по свидетельству корсаковской "Летописи", целиком. Это подтверждается и письмом Бородина к Римскому-Корсакову, где в авторском подзаголовке "весенняя сказка" подчеркнута не сказочность, а "весенность": "Это именно весенняя сказка — со всею красотой, поэзией весны, всей теплотой, всем благоуханием" (180, 5, 230). Лядов, по воспоминаниям Асафьева, говорил, что в Прологе "Снегурочки" заключены зерна будущих больших корсаковских полотен. Можно добавить: и зерна симфонических картин самого Лядова.

опера (Направник выражал недоумение, почему автор увлекся столь "наивной" пьесой; недалеко от него ушел и Кюи). Даже в чутком отзыве Финдейзена, цитированном выше, о "Снегурочке" говорится как об "изящнейшей, благоуханнейшей сказочной миниатюре", и такая точка зрения неоднократно высказывалась и позже. Между тем очевидно, что, собственно сказочность в "Снегурочке", в отличие, например, от "Сказки о царе Салтане", имеет подчиненное значение, и в XX веке устанавливается более верный взгляд на "Снегурочку" как "сказку-миф", произведение эпико-лирического или лирико-эпического жанра (исследователи ставят акцент то на одной, то на другой части двуединства). Может быть, лучше всего подошла бы к этому произведению асафьевская формула "*действие о весне*", со всем тем содержанием и историческими ассоциациями, которые связываются ныне с данным термином.

На символический смысл "Снегурочки", определяющий образный строй и характер музыкального действия, прямо указывает Римский-Корсаков в своем разборе оперы. Он пишет:

"Весенняя сказка есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи Берендеева царства. <...>. Премудрый царь Берендей [как бы олицетворение какого-то мудрого образа правления]¹³, отец своего народа, судящий судом народным <...>. Пастух Лель... по-видимому, вечно пребывал и будет пребывать в прекрасной и минорной¹⁴ стране Берендеев [как олицетворение вечного искусства музыки]. Совершенно неизвестно, когда родились Царь Берендей и Лель-пастух и долго ли будут жить вечно старый Царь и вечно юный пастух-певец. Да имело ли свое начало и само царство Берендеев и будет ли ему когда-нибудь конец? [Есть подозрение, что нет]. <...> Надо всем этим незримо царит высшее божество Ярило-Солнце, творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях. В конце пьесы божество это на несколько мгновений становится видимым для действующих лиц" (179, 4, 394—395).

Не только содержание, но и стиль этих строк напоминают об искусстве не XIX века, а новой эпохи, о полотнах Врубеля и Рериха, сказках Ремизова. Стоит обратить внимание также на соответствующую

¹³В квадратных скобках — приписки автора на полях. — М.Р.

¹⁴Что обозначает слово "минорная", не совсем ясно. Берендеево царство — счастливая страна, и лейттема Ярилы мажорна, но, действительно, основное ладовое наклонение "Снегурочки" — элегический "весенний" минор (такой же, как в сопутствующей опере Симфонiette с ее тоже весенними образами девичества и свадебного обряда). Скорее же всего, "минорная" обозначает "миниатюрная", "малая" страна (от латинского значения слова).

щую эстетике мифа сложную иерархию действующих лиц, которая дается в авторском разборе оперы: их не три категории, как обычно считают (представители стихийных сил природы, полумифические-полуреальные существа, реальные персонажи), а вдвое больше: кроме названных, Масленица — "соломенное чучело и представитель установившейся бытовой и религиозной жизни человечества"; голоса самой природы — "птицы и цветы, поющие человеческими голосами"; высшее божество — Ярило-Солнце. И каждой из этих категорий, и каждому персонажу внутри каждой категории соответствуют свои интонационность и темброво-гармоническая сфера. При этом в "Снегурочке" преодолевается распадение тематического материала на "жанровый", "фантастический" и "лирический", характерное для более ранних сочинений композитора и некоторых более поздних: в этой партитуре очень много переходных, промежуточных состояний. Это касается как музыки природы, находящейся в постоянном движении (от холода к теплу, от утра к вечеру, от ночи к рассвету), так и персонифицированных образов: например, народные песни, которые поет Снегурочка, не тождественны по внутреннему строю хоровым песням Леля; музыка Весны в последней ее сцене со Снегурочкой иная по сравнению с Весной Пролога, передающая расцвет и очеловечение весенних образов, и т. д.

Лейтмотивная техника оперы описана композитором самым подробным образом, и чтение этого разбора вызывает изумление сложнейшей инженерией музыкальной постройки (три категории тем, двенадцать групп мотивов в первой категории и т. д.) и фантастической расчетливостью автора, заранее предусмотревшего множество сюжетно обусловленных модификаций каждого мотива, их сочетаний. На самом деле "постройка" была сконструирована *post factum*, а сочинялась "Снегурочка" стремительно, в состоянии непрерывного вдохновения, в гармонии с окружающим миром — с "милым Стелевым", где Римскому-Корсакову, впервые проводившему целое лето в русской деревне, "все нравилось, все восхищало"¹⁵, с летними грозами, с пением птиц в саду, созревaniem плодов и ягод, с лесом "Волчинцем" и Копытецкой "ярилиной горкой".

С наслаждением вспоминая о месяцах работы над "Снегурочкой", Римский-Корсаков писал: "В ответ на свое пантеистически-языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества..." (177, 179). (Как ни странно, именно редкостная

¹⁵Знаменательно, что такая же, только более краткая, поездка в глушь, в настоящую русскую деревню (в Тверскую губернию в имение Лодыженских) вдохновила композитора на первые эскизы "Псковитянки".

аутентичность личного творчества — критики не могли отличить заимствованных композитором тем от его собственных — послужила поводом для резких нападков на сочинение и обвинений его автора в художественной несостоятельности.) "Голосом природы" мог быть крик петуха на дворе или напев ручного снегиря, "тройное эхо, слышимое с балкона"; пень, поросший мхом, казался "лешим и его жилищем". Что касается "голосов народного творчества", то важно отметить множественность их истоков: композитор не только обильно использовал известные ему народные песни или реконструировал их из элементов, сохранившихся в более поздних образцах, но и ввел в оперу помнившиеся с детства народные речитативы и пастушьи наигрыши, даже церковные песнопения ("знаменная" тема Ярилы, "поминание" Масленицы). Шире всего в "Снегурочке" представлена обрядово-календарная сфера, но также и эпические напевы, лирическая песенность, романсовость, связанные с фольклором инструментальные жанры. В эту картину своеобразно вписывается лично-лирический тематизм Снегурочки и царя Берендея, романтические интонации Мизгиря и даже речитатив в классическом духе. Вообще, говоря о романтических прообразах некоторых персонажей и ситуаций в "Снегурочке", некоторых ее музыкальных форм, как бы упускают из виду классические прототипы, очень существенные для стиля этой оперы. Их влияние ощущается, кроме речитативов, в стройных формах сольных номеров, в композиции некоторых больших хоровых сцен, где вместе с идущим от песенности сюитным принципом сказывается воздействие ораториального стиля старых мастеров. Такие эпизоды, как ариетта Снегурочки в Прологе с солирующим гобоем, первая каватина царя Берендея с солирующей виолончелью, по типу изложения и развития тематизма вызывают вполне конкретные ассоциации с глинкавским "Русланом", но также с пассионами и кантатами Баха, которые Римский-Корсаков к этому времени уже хорошо знал, фрагментами которых дирижировал в концертах БМШ.

Приведение всего этого богатства к единству составляет тайну "Снегурочки", которую не мог до конца разгадать, несмотря на все схемы и разборы, сам автор оперы. Что же касается романтизма, то моментом наибольшего сближения с поздним западноевропейским музыкальным романтизмом является, вероятно, "сцена таяния" — русская параллель вагнеровской "Isoldes Liebestod". Известно, что этой оперы Вагнера Римский-Корсаков ко времени сочинения "Снегурочки" не знал (или знал очень мало): по выражению Гёте, яблоки созрели одновременно в разных садах.

В "Летописи" Римский-Корсаков вспоминал: "В середине сезона [1888/89] в оперной жизни Петербурга произошло весьма важное событие: в Мариинском театре появился пражский антрепренер Андж. Нейман с немецкой оперной труппой для постановки вагнеровского „Кольца Нибелунгов“ под управлением капельмейстера Мука. Весь музыкальный Петербург был заинтересован. Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре. <...> Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход" (177, 220).

Комментарием к этим сдержанным строкам может служить письмо Глазунова к Чайковскому: "...Редко я бывал в таком восторге <...> Николай Андреевич не менее меня увлекается Вагнером. Мы были... просто в каком-то чаду. <...> Судя по некоторым признакам, Вагнер оказал хорошее влияние на Николая Андреевича — он задумывает сочинять что-то большое" (55, 119—120).

Действительно, знакомство с тетралогией сыграло для Римского-Корсакова роль искры в пороховом погребе. В январе 1889 года он посещает репетиции и спектакли немецкой труппы; в феврале на дружеском собрании во вторую годовщину смерти Бородина Лядов подсказывает ему идею "Млады"; в течение весны и части лета создается полный клави́р оперы; еще год, до осени 1890-го, продолжается работа над партитурой, которая поспевает к юбилею — 25-летию творческой деятельности композитора, и в юбилейных концертах впервые исполняются некоторые фрагменты сочинения.

"Млада" — своего рода *итог балакиревского периода кучкизма* и в переносном, и в прямом смысле. Уже момент ее рождения был связан с чужой музыкой: Лядов подсказал мысль о новом произведении после проигрывания финала "Млады", сохранившегося в архиве Бородина. То были, как известно, руины совместной работы четырех кучкистов на рубеже 60—70-х годов. История этого предприятия подробно изложена в "Летописи". "Тогдашний директор императорских театров Гедеонов задумал осуществить произведение, соединяющее в себе балет, оперу и феерию. С этой целью он написал программу сценического представления... из жизни полабских славян <...>. 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного — Бородину; 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался

пристроить оставшуюся не у дел „Ночь на Лысой горе“ <...> Дело с „Младой“ заглохло... а все сделанное нами для „Млады“ впоследствии разошлось по другим сочинениям” (177, 90).

Последнее утверждение не совсем точно: довольно много материала осталось все же непристроенным. Так, партитура первого действия была много позже издана как самостоятельное произведение Кюи, то же касается партитуры симфонического финала оперы Бородина (напечатана Беляевым в редакции Римского-Корсакова), в клавирном изложении существует незавершенная сцена торга Мусоргского. Документы дают возможность найти следы первой "Млады" в "Князе Игоре", "Сорочинской ярмарке", "Майской ночи", "Снегурочке" и других произведениях. Дело, однако, не столько в сохранившихся текстах — из них Римский-Корсаков не взял ничего, кроме одной собственной темы, сколько в идеях, стоявших за ними.

Можно утверждать, что в первом либретто уже было заложено нечто, предопределившее будущее пересечение Римского-Корсакова с Вагнером. Его автор С. А. Гедеонов, ученый-археолог, взял в качестве основы коллективной оперы-балета не былинку, не сказку, не историческую хронику, а мифологию древних славян, притом обратившись не к Киевской или Новгородской Руси, а к иной — прибалтийской, или полабской, ветви славянства. Кроме В. А. Крылова, плодовитого драматурга и хорошего знакомого кучкистов, приложил руку к сценарию и В. В. Стасов, много занимавшийся мифологией славянства и ее связями с древнейшими миропредставлениями соседних, западных и особенно восточных, народов. Стасов же вместе с декоратором Мариинского театра М. А. Шишковым "сочинял по историческим источникам древнеславянские костюмы, сочинял проекты древнеславянских храмов" (143, 501). В этом мифологическом сочинительстве присутствовали и знания, и вкус к археологии, но отсутствовало ощущение мифа как живого организма¹⁶. Главной же причиной неудачи с первой "Младой" была историческая ситуация: в России рубежа 60—70-х годов на первый план выходили проблемы историко-эпической оперы, более непосредственно соотносившиеся с задачами и загадками, которые ставила русская жизнь. К концу 80-х годов эта ситуация претерпела значительные изменения.

¹⁶Ярким свидетельством того, к чему приводило подобное театральное "мифотворчество", могут служить фотографии костюмов и декораций оперы в постановке Мариинского театра 1892 года, использовавшей старые проекты. При массе "подлинных" деталей, "роскоши" сценических построек и бутафории, все сухо, безжизненно, рутинно. Становится понятно, почему остро воспринимавший театральную специфику Мусоргский уже в 1869 году скептически высказывался о затее Гедеонова, ясно представляя себе ее воплощение на императорской сцене.

Достаточно вспомнить историю "Снегурочки". В первый раз композитор прочел "весеннюю сказку" А. Н. Островского в 1874 году, и она ему "мало понравилась". Через несколько лет он обратился к ней снова — "и точно прозрел на ее удивительную красоту": "Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем" (177, 173). Это прозрение было подготовлено практическими занятиями русским фольклором, особенно древнейшей обрядовой песенностью, и сопутствовавшим этим занятиям чтением. "Прочитав кое-что по части описаний и исследований этой стороны народной жизни, например, Сахарова, Терещенко, Шейна, Афанасьева, я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен" (177, 127—128).

Б. В. Асафьев связывает эти устремления композитора с его "отходом от народнических лозунгов Могучей кучки" и обретением "настоящей сферы своего дарования: русская действительность и природа, идеализованные или стилизованные в образах романтической сказки и славянской мифологии", с переходом "народничества социально-политического" в "эстетический интерес ко всему народно-художественному" (17, 35—39). По-видимому, это не более чем схематическое упрощение (подсказанное, отчасти, заявлениями самого композитора в "Летописи"). Быть может, точнее будет утверждать, что Римский-Корсаков, единственный в русской музыкальной культуре XIX века, как и Вагнер, единственный в культуре западноевропейской, оказался носителем мифологического сознания, и его достижения в этом смысле выходят за рамки собственно эстетического. В сущности, старое либретто "Млады" было взято им лишь как исходный материал, и его "Млада" — в той же мере индивидуальная трактовка мифа, как и "Кольцо нибелунга" Вагнера. Правда, русский композитор не стал в данном случае пересочинять уже существующие литературные тексты, вообще достаточно слабые, особенно же беспомощные там, где с мифом сплетается лирическая линия. Подобный разрыв ему пришлось восполнять чисто музыкальными средствами, и здесь — реальная трудность "Млады", в отличие, например, от "Садко" или "Китежа", для которых композитор имел талантливых литературных сотрудников.

Как известно, на мифологическую концепцию тетралогии оказали влияние идеи Фейербаха, Шопенгауэра и других немецких философов. Для Римского-Корсакова основой стали исследования русских ученых, прежде всего А. Н. Афанасьева. Его "Поэтические воззрения славян на природу", любимая книга композитора, — труд, до сих пор сохраняющий не просто познавательную ценность, но и мировоззренческое значение. Здесь не место рассматривать вопрос, что конк-

ретно взял Римский-Корсаков из грандиозного трехтомного "Опыта сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов" (подзаголовков книги Афанасьева), что непосредственно вошло в его сочинения. Важно подчеркнуть: предчувствия художника получили сильную поддержку, под интуицию был подведен фундамент, на котором и воздвиглось здание оперного театра Римского-Корсакова.

Вступив в "соперничество" с Вагнером, Римский-Корсаков мыслит свою "Младу" как сочинение программное, решающее (славянский миф в ответ на германский) и даже как итоговое для себя лично. "У меня есть все, что для меня пригодно, — писал он С. Н. Кругликову, — русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения, восточная музыка, ночи, вечера, рассветы, птички, звезды, облака, потопаы, бури, наводнения, злые духи, языческие боги, безобразные чудовища, охоты, входы, танцы, жрецы, идолослужение, музыкальное развитие русских и разных славянских элементов" (182, 8-А, 184). Все это действительно есть в одной лишь "Младе". С чисто музыкантской позиции высказался о данном качестве нового произведения Глазунов: "То, чего у него не было в предыдущих операх, можно найти здесь. Здесь вы встретите некоторый вагнеризм... Восток, какого раньше нигде не было, славянскую музыку с польским характером, чего у Римского-Корсакова не было, и т. д. Ужасно много разнообразия в музыке. <...> Как всегда, главное место... занимает его описательная музыка, которая всюду и здесь картинна до последней степени и поэтична. В этом отношении у Римского-Корсакова нет соперников" (55, 140). Понятие о "картинности" как самодовлеющем принципе мышления композитора, однако, неточно: за "описательностью" драматургии "Млады" стоят иные художественные категории.

В "Летописи" и переписке композитора речь о вагнеровских влияниях идет преимущественно в чисто музыкальных аспектах *инструментовки и лейтмотивной системы*, которая "значительно ускорила сочинение" (177, 225). Но еще до знакомства с Вагнером композитор выработал свою систему музыкальных характеристик, которую определял как "иную, чем у Вагнера". Обычно указывают несколько признаков отличия корсаковских лейтмотивов от вагнеровских: жанровая, часто народно-жанровая природа тематизма; мелодический, вокальный его склад; преимущественно колористическое, а не симфоническое варьирование. И все же Римский-Корсаков был прав, когда применительно к "Младе" говорил именно о вагнеровской системе.

Влияние последней сказывается в разных направлениях. Во-первых, в таком методе пользования лейтмотивами, когда ставится знак равенства между мотивом и определяемым им понятием, образом,

ситуацией, когда вся музыкальная речь состоит из символов¹⁷. Характерно, что в "Младе" композитор часто отказывается от свойственной технике "Снегурочки" расчленения протяженной мелодии на лейтмотивные формулы: все темы даются целиком, хотя, разумеется, с вариантами. Что касается вокальной природы лейтмотивов, то и здесь в "Младе" обстоит дело иначе, чем в "Снегурочке": большинство ее мотивов имеют инструментальную природу. В отношении тем главной героини оперы это определяется оригинальностью ее партии — балетно-мимической (на сцене не Млада, а ее тень); инструментальный характер присущ мотивам природы, всей интонационной сфере подземного мира, а также колдовства Морены. В этой последней группе особенно много прямых параллелей с Вагнером. Так, "аккорды смерти" в принципе схожи с гармониями "вечного сна Брунгильды", круговая мелодическая линия мотива отравленного кольца своим зрительным подобием предмету напоминает о мотивах кольца, меча, копья в тетралогии, угловатый "внеладовый" мотив преступления Мстивоя и Войславы недалек от мотива Хагена и т. д. Однако мотивы колдуньи Святохны-Морены идут не от Вагнера, а от гликинкой Наины; ничего общего с Вагнером нет и в темах подземного царства Чернобога.

Примечательно сходство "Млады" и тетралогии в тематизме природы, причем если в вышеуказанной группе тем — сюжетно важной, но музыкально для "Млады" все же второстепенной — интонационная близость объясняется непосредственным вагнеровским влиянием, то в мотивах природы проявляется скорее иное: первичная материя мира звучит сходно для немецкого и русского композиторов¹⁸. Родство такого же глубинного порядка ощутимо в лирической сфере оперы. Например, полное проведение одной из тем Млады во вступлении напоминает о теме любви из "Валькирии", а тема Млады — скользящей тени, открывающая и завершающая оперу, — о мотивах волн Рейна и пения его дочерей в первой части тетралогии. Кульминацией сближения с Вагнером становится эпизод из начала третьего действия, где из лейттемы героини вычленяется мотив, буквально

¹⁷Явно по-вагнеровски построено, например, финал оперы начиная с рассказа Яромира, и сам он по структуре близок рассказам-воспоминаниям героев "Кольца" и других опер Вагнера. Очень насыщена лейтмотивами большая часть первого действия, в частности его центральный эпизод "Сны Яромира". Только из лейтмотивов состоит вступление к опере, имеющее отдельный заголовок — "Княжна Млада" и близкое по структуре вагнеровским Vorspiel'ям, особенно к "Лоэнгрину".

¹⁸Особенно ясно это сходство выступает в музыке леса из третьего действия — русском "Waldweben", которое, однако, вовсе не является заимствованием у Вагнера, и птицы в этом лесу совсем иные, нежели певшие Зигфриду.

совпадающий с мотивом судьбы в тетралогии. Некая нарочитость появления этого мотива — он выделен из ткани ритмически, темброво — наводит на мысль о намеренном *цитировании* Корсаковым Вагнера. Ведь тема судьбы находится в ближайшем родстве-оппозиции с начальной темой "Тристана" — любовь, продолжающаяся в смерти, и подобно тому, как в вечности сливаются души Тристана и Изольды, вслед за душою Млады улетает в облачный мир душа Яромира. Открытое цитирование мотива судьбы может указывать и на различие в осмыслении темы двумя композиторами: Римский-Корсаков словно берет вагнеровский тезис, а развивает его далее по-своему. Его решение дано в финале "Млады": явление радуги (иное, чем у Вагнера: не широкая дуга мелодии, а семь цветов — семь красочных аккордов оркестра) и нисхождение по ней на землю славянских божеств. Совершенно очевидно противостояние этого, по выражению Римского-Корсакова, "славянского Олимпа" — траурному маршу в "Сумерках богов". Так же как у Вагнера, в "шествие богов" включаются темы основных героев — Млады и Яромира, становится окончательно ясной их принадлежность к ауре светлой богини Лады. Радуга соединяет миры божеств и людей, небесные облака окутывают цветущую землю.

"Я решился не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в „Нибелунгах“, — пишет Римский-Корсаков в „Летописи“. „Мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски“, — повторяет он на следующей странице (177, 222, 224). Оркестровый облик "Млады" уникален в наследии композитора: ни до, ни после великий мастер оркестра не создавал партитуры столь грандиозной, столь изобилующей разнообразнейшими тембровыми открытиями. Сюжет "Млады" давал замечательные возможности для сочинения феерических тембровых картин, не просто оригинальных, но необычайных, "экзотических", и композитор полностью осуществил эти возможности. Достаточно указать на сцену поклонения Радегасту и "гадания коней" из второго действия, где к мощному вагнеровскому составу присоединяется сценический хор натуральных медных инструментов, воскрешающий звучание "священных рогов" в храме поклонников Солнца, и сопоставление натуральной и хроматической меди образует поразительные акустические контрасты, или явление царицы Клеопатры в третьем действии, где в оркестр вводятся волшебно звучащие цевницы (флейты Пана). Стоит вспомнить также о необыкновенно "модернистичном" решении сцены в царстве Чернобога: не зная происхождения этой музыки, вполне возможно приписать ее партитуру Стравинскому или Прокофьеву. В целом же партитура "Млады", несомненно, развивает принципы "довагнеровских" симфонических поэм Римского-

Корсакова конца 80-х годов: неслыханные ранее тембровые воплощения древнего обряда, найденные в "Светлом празднике", сочетаются здесь с подлинно восточной колористикой "Шехеразады", блестящей концертностью "Испанского каприччио". "Опьяняющее воздействие новейшей инструментовки" не отменило прежний стиль, но способствовало максимальному его раскрепощению, доведению его выразительности до пределов возможного.

Различие мифологических концепций Римского-Корсакова и Вагнера наиболее глубоко раскрывается в их отношении к жанру — не как к оперной структуре, а как к веками созданной форме выражения, несущей определенные и всеобщие содержательные элементы.

Конечно, многие эпизоды тетралогии дают слушателю глубокое ощущение архаики, но миф "Кольца" в целом творится художником, не нуждающимся в опоре на сложившиеся до него формы или, точнее, свободно оперирующим избранными элементами этих форм: Вагнер отнюдь не стремится к воспроизведению мифа, легенды в их собственных исторических формах. Для Римского-Корсакова вопрос стоит иначе: его "Млада" есть во многом интерпретация мифа в формах, воссозданных, угаданных им, собранных воедино из частей, сохранившихся после того, как целое распалось. (Само собой разумеется, что речь идет не о научной реконструкции, а о художественном решении проблем.)

Очерк о "Младе" в "Симфонических этюдах" Б. В. Асафьева называется "Заклятья" и посвящен преимущественно истолкованию мифологических оппозиций оперы. Он трактует основную идею "Млады" как борьбу огня-света с адским пламенем, Радегаста-солнца с Мореной-тьмой; в центре оперы праздник Купалы, летнего солнцеворота, когда по народным поверьям предельная мощь солнечных лучей схватывается с выходящей из недр земли колдовской нечистью. Столкновения Радегаста и Морены отражаются в судьбах людей: Яромир и Млада, покровительствуемые светлой богиней Ладой, побеждают адские козни Мстивою и Войславы; жрец солнечного культа — воплощение Радегаста разрушает колдовство Святохны — земного обличья Морены. Такого рода общемифологические оппозиции широко представлены и в "Кольце", в том числе борьба двух огней — мрачного подземного пламени и священного очищающего огня, однако абсолютно невероятным было бы появление в тетралогии эпизодов, подобных взываниям Вегласного жреца или купальским хороводам. И в "Кольце" и в "Младе" действуют существа разных миров, но в "Кольце" "весь мир словно субъективизируется" и "печать [вагнеровской] индивидуальности оказывается настолько значительна, что даже способна повредить характерности, то есть сузить дистанцию между образными представлениями" (156, 119—120);

"Млада" же — ярчайшее выражение художественной концепции "многомирия", где каждый мир говорит на своем языке. Так, интонационный облик заклинаний жрецов никак не спутаешь с интонациями заклинаний Чернобога и Морены; в опере три купальских коло — людей, теней и подземной нечисти, они звучат почти подряд, но даже по кратчайшим отрывкам нетрудно распознать видовую принадлежность каждого из них.

Принцип "многомирия" распространяется также на национальные характеристики — понятие, для "Кольца" просто не существующее. В "Младе" мы находим не только отмеченный Глазуновым польский (или польско-литовский) элемент, не только ставшие уже традиционными для композитора образы Востока ("мавр из халифата", пляска индийских цыган, явление египетской царицы), но также элементы "варяжский", северорусский, чешский (эпизоды второго действия). И если из предусмотренных либретто обычных сказочных ситуаций борьбы добрых и злых волшебников композитор творит миф, то на основе нехитрого сюжета о том, как княжна одного славянского племени из ревности отравила невинную княжну соседнего племени, он развертывает не только прекрасное музыкальное действие, но и картину "славянско-исторического быwania", где "космический миф, как это и соответствует первобытному славянскому мышлению, реалистически сплетен с историческим бытом" (13, 3, 202).

Образ Руси в ряде следующих за "Младой" опер Римского-Корсакова выступает в окружении образов сопредельных стран, но именно в "Младе" с такой полнотой и многогранностью представлена очень важная для композитора и для всей русской музыки XIX века *славянская тема*. Разные славянские истоки выступают здесь не только как интересные колористические эпизоды и даже не только как средства исторической характеристики многоплеменного славянского мира. В песне чешского рапсода Лумира во втором действии звучат слова: "Своя есть правда у славян", — и вслед за песней разворачивается могучая картина славянской правды: самобытнейший Марш-шествие полабских князей и жрецов, гадание-вопрошание богов, прорицание жрецов, моление к Радегасту, празднование купальского обряда. В этих сценах Римский-Корсаков находит новую, уже не характеристически-бытовую, как в танцах и песнях первого действия и сцене торга, а религиозно-обрядовую интонационную сферу всеславянства, и здесь же в полную силу заявляет о себе тема "скифства", тесно сплетенная с темой Солнца: первобытная сила земли, родовое единство земли и народа, ее населяющего.

Сильнейшим контрастом второму действию выступают четыре основных эпизода третьего действия: ночная природа, царство те-

ней, царство Чернобога, явление Клеопатры. О поразительной новизне музыкального языка, на котором выражает себя нечистая сила, уже упоминалось. Не менее поразителен "Египет" — образ не условно-академической древности и не сказочно-романтического Востока, а подлинной архаики (этот идущий от "Антара", редкий у Римского-Корсакова образ любви-страсти вновь возникает только в партии Шемаханской царицы в последней опере композитора).

"Млада" не могла бы состояться вне творческого суммирования ее автором идей петербургской школы. Это верно для всего творчества Римского-Корсакова, но в "Младе", в силу особых условий ее создания, выступает с наибольшей ясностью.

Одна из прямых связей — музыкальный Восток Балакирева: кроме "Тамары" необходимо назвать "Исламея", еще ближе по характеру подходящего к "Египту" "Млады", а также романсы, прежде всего "Песню Селима" и "Не пой, красавица". Арсенал музыкальных характеристик, выработанный в этих произведениях, был усвоен Римским-Корсаковым в молодости и совершенно самобытно развит в "Антаре". Новой ступенью освоения темы стала "Шехеразада", и наконец, в "Младе" кучкистский музыкальный Восток был включен в общую "картину мира".

Сравнение партитуры первого акта "Млады" Кюи с партитурой Римского-Корсакова, написанной по тому же либретто, показывает, сколь бледна мелодически и беспомощна драматургически музыка Кюи. Но Римскому-Корсакову пошел на пользу и этот опыт, что видно, например, из сопоставления тем богини Лады: их колыбельное журчащее движение восходит, конечно, к еще более ранним образцам воплощения в русской музыке романтически-сказочных образов — к хорам из "Рогданы" Даргомыжского, к балакиревской "Золотой рыбке"; тема Римского-Корсакова несравненно богаче, поэтичнее, нежели у Кюи, но ясно, что он взял ту же, что его предшественник, образную модель.

Сравнение бородинского финала оперы с аналогичным эпизодом у Римского-Корсакова обнаруживает мало общего. Связи с Бородинным наблюдаются в другой сфере — обрядовой интонационности: достаточно сопоставить сцену "гадания коней" с Прологом "Князя Игоря". Неверно было бы, однако, в этой связи говорить о вторичности музыки Римского-Корсакова. Во-первых, интонационные наклонения этой образности в двух операх имеют разную смысловую окраску, а во-вторых, подобный тематизм был найден еще до "Игоря" или одновременно с ним самим же Римским-Корсаковым совместно с Мусоргским при их работе над вторым актом первой "Млады".

С Мусоргским "пересечений" в "Младе" гораздо больше, чем с кем-либо иным из кучкистов. Отчасти это объясняется тем, что, сделав

для первой "Млады" количественно меньше, чем Бородин и Кюи, Мусоргский в своих фрагментах затронул сразу несколько образных сфер: обрядовую, народно-бытовую, фантастическую. Во всяком случае, мимо внимания Римского-Корсакова не прошла ни придуманная Мусоргским для Марша-шествия торжественная, архаически "дикая" переключка труб в оркестре и за сценой, ни драматургическая модель сцены торга и ее главный интонационный импульс — почвенно звучащая подчеркнутая квартовость мелодики и гармонии. Наконец, в третьей сцене третьего действия, в "Царстве Чернобога", Римский-Корсаков вступил в состязание с Мусоргским, создав свою "Ночь на Лысой горе". Сравнение двух этих произведений составляет отдельную тему. Можно сказать, что они воплощают разные образы "того мира" и две колдовские "ночи" стоят одна другой.

Из всего вышесказанного следует, что "Млада" в определенном смысле — ответ Вагнеру не одного Римского-Корсакова, а всей "новой русской музыкальной школы". То, чего сумел добиться в этом произведении композитор, вывело его творчество на качественно новую ступень, и он сам ясно чувствовал это и горячо желал для своей оперы достойной сценической формы. Предисловия к изданиям партитуры и клавира, страницы, посвященные "Младе" в "Летописи", необычайно подробны; ни до, ни после Римский-Корсаков не уделял постановочным вопросам столь пристального внимания. По сути его предисловия и ремарки в тексте содержат точный режиссерский план, синхронизированный с движением музыки. В процессе подготовки постановки "Млады" в Мариинском театре он последовательно добивался осуществления своего видения, но в большинстве случаев безуспешно: "Млада" была поставлена плохо и очень скоро снята с репертуара — ее заменил одноименный балет Минкуса. Именно в этот период, в связи с гастрольями вагнеровской труппы и неудачей "Млады", у Римского-Корсакова зарождается мысль о новом оперном театре, если и не байрейтского типа, то столь же свободном, независимом от государственного диктата, руководимом художественными задачами. Эти мысли, как и драматургические, оркестровые находки "Млады", получают развитие в последующие полтора десятилетия творческого пути композитора.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническое наследие Римского-Корсакова, уступая в объеме оперному, имеет, однако, не меньшее художественное и историческое значение. Разнообразные произведения композитора для оркестра, программные и непрограммные, циклические и одночастные,

свободно сочиненные и построенные на народных темах, в совокупности являют собой энциклопедию кучкистского симфонизма и — шире — способов музыкального мышления, выработанных петербургской школой. Синтезирующий характер творчества Римского-Корсакова проявляется здесь с большой ясностью и даже, до некоторой степени, в хронологической последовательности: если в самых ранних опытах — Первой симфонии (1862—1865), Увертюре на русские темы (1866), "Сербской фантазии" (1867) — молодой музыкант напрямую продолжает идеи Балакирева и Глинки (воспринятого непосредственно или в балакиревском преломлении), то в следующих симфонических произведениях 60-х годов — музыкальной картине "Садко" (1867) и Второй симфонии (сюите) "Антар" (1868)¹⁹ очевидно влияние не только одновременно сочинявшейся восточной поэмы Балакирева ("Тамара"), глинкинского "Руслана", но также смелых симфонических и общемузыкальных идей Мусоргского. В Третьей симфонии, написанной в начале 70-х годов, прослушивается бординское начало и одновременно влияние Чайковского. Сам композитор, говоря об источниках своего раннего симфонизма, указывал также на пьесы Листа (в частности, "Что слышно на горах", "Мефисто-вальс" № 1, "Danse macabre") и симфонии Шумана; следовало бы назвать здесь и имя Берлиоза. Влияние великих западноевропейских мастеров сказывается более всего в трактовке литературной программы и способах ее музыкального воплощения (сочетание традиционных и свободных форм), в характере оркестрового колорита, а иногда и в конкретных музыкальных прообразах-"моделях" тематизма (особенно в "Антаре" и "Садко"). На рубеже 70 — 80-х годов Римский-Корсаков создает самобытнейшие Симфониетту и "Сказку", к концу 80-х появляются три шедевра, олицетворяющие высший расцвет и симфонизма Римского-Корсакова и петербургского симфонизма в целом, — "Испанское каприччио", "Шехеразада", "Светлый праздник". Эти сочинения завершают собственно симфоническое

¹⁹Двойное жанровое определение "Антара" (в первой редакции "симфония", во второй — "сюита") объяснено композитором в "Летописи". В связи с этим следует указать, что все симфонические произведения Римского-Корсакова 60-х — начала 70-х годов известны музыкантам в позднейших авторских редакциях. Первые редакции опубликованы в Полном собрании сочинений композитора, но никогда не исполняются, мало исследованы, и потому суждения о них могут носить лишь предварительный характер. Не пересочиняя, не трансформируя общую драматургию сочинений (как то случилось с "Псковитянкой" во второй и отчасти в третьей редакциях), композитор тем не менее вносил в ткань своих раннихopusов существенные изменения: кроме полной перенструментовки он изменял планы внутри частей и в рамках цикла, "чистил" гармонию, делал связки между эпизодами и т. п.

творчество композитора; в дальнейшем его симфонизм продолжает развитие — отнюдь не менее мощное и яркое, чем в предшествующий период, — внутри оперного жанра. В связи с этим стоит отметить, что начиная со второй половины 70-х годов (вторая редакция "Псковитянки"), композитор часто составляет симфонические сюиты из музыки своих опер, причем некоторые из таких сюит — например, Марш славянских князей и жрецов и "Ночь на горе Триглаве" из "Млады", сюита ("движущиеся картинки") из "Ночи перед Рождеством", "музыкальные картинки" из оперы "Сказка о царе Салтане", "Похвала пустыне" и "Сеча при Керженце" из "Сказания о невидимом граде Китеже", симфонические фрагменты из "Золотого петушка" — жили и живут в музыкальной практике как самостоятельные сочинения.

Принято считать, что симфонизм Римского-Корсакова играл стилистически опережающую роль в отношении его оперного творчества в 60-х и 80-х годах (88, 249). Действительно, произведения конца 80-х годов по стилистике оркестрового письма предвосхищают новый оперный период, открываемый "Младой"; в отношении же раннего симфонического творчества можно было бы говорить о некоем *параллелизме идей*: партитура "Антара" и замысел "Псковитянки" созрели одновременно, хотя, разумеется, уже накопленный опыт оркестрового письма очень пригодился Римскому-Корсакову при работе над партитурой его первой оперы. Особое историческое значение имеет, по-видимому, другой факт: в течение по крайней мере двух с половиной или даже трех десятилетий (с середины 60-х до середины 90-х годов) современники видели в Римском-Корсакове *симфониста по преимуществу* и именно в таком качестве сравнивали его с Чайковским (обычно противопоставляя последнему). Подобная точка зрения была характерна не только для публики и критики, но и для музыкантов балакиревского круга. Так, в конце 70-х годов Балакирев настаивал на переработке "Псковитянки", утверждая, что Римский-Корсаков все равно больше оперы не напишет (см: 177, 135), — в это время, однако, уже заготавливался материал "Майской ночи"; в 1894 году, когда композитор являлся уже автором четырех опер и работал над пятой, Кюи давал ему характеристику как "преимущественно инструментальному композитору, симфонисту" (109, 429). С одной стороны, такой взгляд имел положительные основания в свойствах музыкальной натуры композитора — он действительно был, как часто именовала его критика, непревзойденным "колористом", великолепным "пейзажистом" и к концу 70-х годов удивительным "техником". С другой же стороны, Римского-Корсакова совершенно несправедливо обвиняли в отсутствии у него качеств оперного композитора: в недостатке самобытного мелодизма, особенно лирического, кантиленно-

го типа, в неспособности к правильной декламации, даже в неумении развивать тематизм. В результате не только недооценивалось оперное творчество Римского-Корсакова, но и симфонизм его часто воспринимался весьма поверхностно. Естественно, склад звукоощущения в обоих основных жанрах един, и так же как в операх, в каждом новом симфоническом произведении Римский-Корсаков ставил перед собой новые творческие задания, стремился музыкально осмыслить новые области жизненных явлений, отнюдь не ограничиваясь "пейзажем" и "жанром".

*

В раннем симфоническом периоде Римского-Корсакова особенно поражает стремительность развития — личностного и собственно музыкального. В этом смысле его можно сопоставить с Мусоргским: в те же годы, когда Мусоргский прошел путь от "Саламбо" до первой редакции "Бориса Годунова" (1863—1868), его младший современник одолел дорогу от Первой симфонии до "Антара".

Характеризуя композиторский дебют Римского-Корсакова — Первую симфонию — как сочинение незрелое, значительно уступающее по художественным достоинствам первым симфониям Чайковского и Бородина, исследователи правы. Но Чайковский и Бородин к моменту создания своих симфоний были зрелыми людьми со значительным жизненным опытом, с законченным образованием. Римский-Корсаков начал работу над симфонией шестнадцатилетним мальчиком, не имеющим сколько-нибудь серьезной музыкальной подготовки: первая часть написана зимой 1862 года, к весне были готовы скерцо без трио и финал, зимой 1863 года, во время стоянки клипера "Алмаз" в Англии, сочинено *Andante*, зимой 1865-го — трио к скерцо²⁰. И все же это сочинение стало *первой* кучкистской симфонией, достойным дебютом и автора, и всего кружка в данном жанре. "Вы *последний* явились в нашей музыкальной компании, — писал юному композитору Кюи, — и *первый* написали всю симфонию — спасибо Вам" (180, 5, 248). Слова "всю симфонию" становятся понят-

²⁰История создания Первой симфонии подробно освещается и в "Летописи", и в переписке Римского-Корсакова с Балакиревым и Кюи. Документы показывают, что, вопреки позднейшим заявлениям в "Летописи", юный композитор не всегда слушался советов старшего друга, да и Балакирев не всегда стремился подавить самостоятельность ученика. Например, он полностью одобрил *Andante*, присланное Римским-Корсаковым из Англии, и дал лишь краткие рекомендации к его инструментовке (способ употребления арф и т. д.).

ными в контексте фактов: Мусоргский, вопреки требованиям Балакирева, не завершил свои симфонические эскизы, Бородин закончил Первую симфонию несколькими годами позднее, работа самого Балакирева над Первой симфонией растянулась на десятилетия. Таким образом, Римский-Корсаков сразу, с первой пробы, определил тот модус отношения к творчеству, который будет ему свойствен до последних дней жизни: доводить до конца задуманное дело. В выражении "первая русская симфония" Кюи формально неточен: несколько раньше появилась симфония "Осéан" Антона Рубинштейна. Далее, однако, Кюи развивает свою мысль: "Русская она потому, что только русский мог ее написать, потому что в ней нет малейшего запаха затхлой неметчины: и мысли, и их развитие — все это могло быть написано только у нас" (180, 5, 248). Это высказывание, полемически направленное против Рубинштейна, перекликается с отрицанием традиционного симфонизма "немецкого типа", которое в те годы проповедовал Балакиреву и его подопечным Стасов²¹.

Тем не менее симфония Римского-Корсакова не отходит от обычной четырехчастной схемы с двумя быстрыми частями по краям и Andante и скерцо в середине, и влияние немецкой музыкальной школы в ней очевидно: энергичный тематизм первого сонатного Allegro напоминает о раннем Бетховене, полетное скерцо и праздничный финал — также о Шумане. Этот комплекс влияний вообще характерен для кучкизма 60-х годов, в частности, он прослеживается у Бородина в Первой симфонии и, с преобладанием раннебетховенского начала, у Мусоргского в "Эдипе", Скерцо, Интермеццо, фортепианных пьесах. Любопытны, например, родственность, в том числе тональная, главной партии первой части в симфонии Римского-Корсакова и первой темы "Эдипа" или некое "предвосхищение Бородина" в скерцо корсаковской симфонии. Отчасти такие связи объясняются руководством Балакирева: как сказано в "Летописи", "печать балакиревского вкуса и приемов [была] гораздо сильнее, чем простое и безучастное руководство развитием техники какого-нибудь профессора контрапункта <...> фигурировали известные мелодические обороты, известные модуляционные приемы, известный колорит инструментовки и т. п." (177, 34). К этому можно добавить — "известные жанры", а также тональности и их соотношения. Так, скерцо писали в ту пору все члены "Могучей кучки", и отсюда, быть может, отточенность, складность первого симфонического скерцо Римского-Корсакова.

²¹ См., например, письмо Стасова к Балакиреву от 1 марта 1861 года: "Симфония должна перестать быть составлена из 4 частей, как ее придумали 100 лет назад Гайдн и Моцарт. <...> Должно прогнать 1-ю и 2-ю тему, Durchführung или Миттельзац и прочую схоластику" (26, 1, 122, 124).

Что же касается тональностей, то впоследствии, переинструментуя ранниеopusы, композитор одновременно перетранспонировал многие их фрагменты из любимых Балакиревым многобемольных миноров, ре-бемоль мажора и т. д. в более общепринятые тональности (у Мусоргского балакиревские тональности остались, как известно, предпочтительными и в зрелом периоде).

Наиболее самобытно в Первой симфонии *Andante* на тему народной песни "Про татарский полон". Тему Римскому-Корсакову дал Балакирев, это одна из песен, записанных им от писателя-этнографа П. И. Якушкина. Удачными оказались и выбор песни повествовательного, эпического жанра, и форма вариаций на *soprano ostinato*, примененная композитором. Сам он указывал как на прототип *Andante* на арию Ратмира "И жар, и зной..."; не прошли мимо его внимания и приемы обращения с народными темами в хорах "Жизни за царя", "Камаринской" Глинки, в первой русской увертюре Балакирева. При всем том в суровых образах *Andante* — конкретно русских и потому несколько выпадающих из более общего строя симфонии — угадывается будущий автор эпических опер; с исключительной естественностью проведено здесь варьирование темы, безупречны контрапунктирующие ей подголоски. Чайковский отмечал также в *Andante* оригинальность ритма, прелесть инструментовки, новизну формы, "а главное — свежесть чисто русских поворотов гармонии" (256, 26). В *Andante* ярко сказалось то отношение к песне, которое зрелый композитор охарактеризует афоризмом: "Для меня народная песня — уже программа": симфонические вариации на "Татарский полон" раскрывают *содержание* песенного повествования.

От *Andante* Первой симфонии прямой шаг к двум следующим симфоническим произведениям Римского-Корсакова на народные темы: Увертюре на русские темы и Фантазии на сербские темы ("Сербской фантазии"). В обоих случаях материал исходил опять-таки от Балакирева: для Фантазии, писавшейся "к случаю" (концерт в честь "славянских гостей"), он дал темы, для Увертюры Римский-Корсаков выбрал их самостоятельно из балакиревского песенного сборника, опубликованного в 1866 году. Причем взяты были не только мелодии, но и гармонические, фактурные их решения, а следовательно, балакиревские художественные осмысления народных мотивов. В сущности, так же обстояло дело с "сербскими"²² мелодиями. По свидетельству Римского-Корсакова, в сезоне 1866/67 года Балакирев, увлекшийся "славянским вопросом", "много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских. <...>

²²Определение "сербские" здесь условно: речь должна идти о южнославянских и, по-видимому, венгерских мелодиях.

Я тоже их просматривал с величайшим восхищением и с восхищением же слушал, как Балакирев играл их с собственной изящной гармонизацией" (177, 63). "Буду [Вас] мадьяризировать", — писал Балакирев ученику в августе 1866 года (180, 5, 82).

Модели Глинки и Балакирева (или Глинки в преломлении Балакирева) проступают в композиции обоих сочинений еще отчетливее, нежели в Первой симфонии: и Увертюра и Фантазия представляют собой многотемные вариации на контрастные по характеру народные темы; обе имеют медленные, лирические или эпические, обрамления; в центре обеих — разработка быстрых плясовых тем. Оба сочинения были написаны "на одном дыхании", быстро и вполне самостоятельно, почти без балакиревской корректуры.

Замечательную, исчерпывающе полную характеристику "Сербской фантазии" дал молодой Чайковский, выступивший на страницах "Современной летописи" против тенденциозно-пренебрежительного отзыва другого издания о московской премьере "Сербской фантазии".

"Она начинается с построенного на прелестной первой теме вступления. Тема эта, полная какой-то восточной неги и весьма эффектная по своей хроматической угловатости, играется попеременно различными группами оркестра, каждый раз с новым освещением ее посредством гармонии и инструментовки; но припев мелодии, в противоположность ее началу, при беспрестанном повторении, с каким-то болезненным упорством держится одной и той же гармонии. Трудно передать словами обаятельное впечатление, производимое... этую игривую борьбой различных музыкальных факторов... После довольно длинной отдохновительной паузы появляется пылкая, огненная плясовая тема <...> Обе темы, беспрестанно сменяя друг друга, наконец как бы сливаются вместе..."(256, 27).

"Увертюрой моей Балакирев не был доволен, — вспоминал Римский-Корсаков в „Летописи“. — <...> Я выбрал темы: „Слава“, „У ворот, ворот“ и „На Иванушке чапан“. Балакирев не вполне одобрил выбор двух последних, находя их несколько однородными" (177, 60, 58). Это воспоминание противоречит письму Балакирева от августа 1866 года: "Просмотрел увертюру и остался очень доволен" (180, 5, 81). Бесспорно, Увертюра — самое "балакиревское" из симфонических произведений Римского-Корсакова, причем по характеру изложения оно ориентировано скорее на первую русскую увертюру Милия Алексеевича, а по драматургии — на вторую, "1000 лет" ("Русь"): контраст эпической медленной темы во вступлении и заключении и подвижных хороводно-плясовых мелодий в ролях главной и побочной партий. В отличие от "Руси" в Увертюре нет большой концепционности, сильного симфонического развития, но ее трехчаст-

ная форма стройна и гармонична; остроумные сочетания двух плюсовых, орнаментальные переплетения их мотивов, изящная оркестровая фактура своей пластикой напоминают о ритмах народного искусства. Заглавным в Увертюре становится сказительский образ "Славы", восходящий к гликинскому Бояну, но также предвосхищающий, особенно в кодовом проведении, те светлые, величавые образы Руси, которые создаст композитор в операх 90-х — 1900-х годов.

Появление, сразу вслед за Фантазией, музыкальной картины "Садко" стало важнейшим актом *самоопределения художника*. Это ранее всех почувствовал Мусоргский, написавший другу: "Вы, Корсинька, в Andante Вашей симфонии показали Вашу милую личность, в русской увертюре сказали „один Бог без греха“, в сербской фантазии показали, что можно писать и скоро, и приятно, а в „Садко“ заявите себя художником. <...> Это Ваша первая русская вещь, Вам одному принадлежащая и никому больше..."(180, 5, 301, 296). В ответном послании Римский-Корсаков благодарил Мусоргского за идею "Садко": как известно, первоначально автором сочинения по новгородской былине предполагался Балакирев, который затем отдал замысел Мусоргскому, а тот уже нашел точного его адресата. Исполнилось пророчество Стасова, предсказавшего в письме к Балакиреву в 1861 году, что с сюжетом "Садко" будет связано рождение "музыки русской, новой, великой, неслышанной, невиданной" (см.: 26, 1, 121—124)²³. В том же письме Владимир Васильевич изложил программу, которой в общем придерживался и Римский-Корсаков.

Музыкальная картина "Садко" многократно изучалась, выявлены ее истоки и нити, идущие от нее в будущее. Так, А. И. Кандинский указывает, что в этом произведении Римский-Корсаков находит *свой* поворот "русской идеи" — *национальное дается через эстетическое*, и его средоточием становится образ народного певца, так же как во многих позднейших операх композитора; в "Садко" складывается любимый женский тип композитора — полуреальный, полуфантастический и достигается слитность, взаимопроникаемость реального и чудесного, человеческого и природно-стихийного, составляющая самую сердцевину художественного мира Римского-Корсакова. Наконец, в "Садко" впервые воплощено то идеальное равновесие между литературно-программным началом и самостоятельной внутримызыкальной организацией формы, которым характеризуется все твор-

²³Заслуживают внимания обстоятельства, при которых Стасов предлагает Балакиреву сюжет из "русской водной мифологии": Милия Алексеевича "соблазнила морская симфония ["Осеан"] Антона [Рубинштейна]", и Стасов "поворачивает этот гвоздь в русскую сторону".

чество Римского-Корсакова, и симфоническое, и оперное. Изумление и восхищение слушателей вызвал, говоря словами Римского-Корсакова, "каким-то чудом схваченный оркестровый колорит". "Эта музыка действительно переносит нас в *глубь волн* — это что-то „водяное“, „подводное“ настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного", — писал А. Н. Серов (213, 2, 628). С премьеры "Садко" за Римским-Корсаковым прочно утверждается авторитет первого оркестрового мастера русской музыки, непревзойденного музыканта-живописца.

Особенно интересен в этом сочинении вопрос *формы*. Она ведет происхождение от одночастных симфонических поэм Листа, а в сюжетности драматургии, последовательно передающей содержание различных эпизодов былины, Римский-Корсаков, по точному замечанию А. И. Кандинского, следует принципам Берлиоза. Однако композитор не ошибался, говоря по поводу "Садко" об "оригинальности задачи и вытекающей из нее формы" (177, 69): ее определяет "русский пошиб" тем и особенно *ритм былинного сказывания* с его зачинами, повторами, рефренами, обрядовой устойчивостью словесных формул, чутко уловленный молодым музыкантом.

Вдохновляющее участие Мусоргского, работавшего тогда над "Ивановой ночью на Лысой горе", несомненно способствовало раскрепощению композиторской фантазии Римского-Корсакова. В 1867 году перед двумя молодыми музыкантами стояла одна задача: создание произведения нового как по теме, так и по форме, притом "российского", "самобытного". Поэмы сочинялись летом, и Римский-Корсаков с Мусоргским постоянно переписывались, поддерживая друг друга и советуясь. Руководствовались они, в общем, одним и тем же методом, который Мусоргский определил следующим образом: "форма разбросанных вариаций и переключек", "длиннот нет, связи плотны без немецких подходов" — в противоположность "симфоническому развитию, технически понимаемому", которое "выработано немцем как его философия": "Немец, когда мыслит, прежде *разведет*, а потом *докажет*, наш брат прежде докажет, а потом уже тешит себя разведением" (180, 5, 290, 310). В этой, несколько парадоксальной, формулировке схвачена суть кучкистского симфонического метода, который потом исследователи назовут "вариационным", "вариантно-аналитическим", "эпическим" и т. д. Не случайно в композиции двух симфонических картин, при всем различии их сюжетов, наблюдаются общие черты:

"Иванова ночь": "Сбор ведьм" (интродукция), "Поезд Сатаны", "Поганая слава Сатане" и "Шабаш", в конце которого напоминаются "фигуры вступления";

"Садко": "Океан — море синее" (интродукция), "Явление Морского царя, увлекающего Садко на дно", "Подводное царство" и "Пляс", после которого возвращается начальная тема.

Художественные идеи "Садко" получили развитие в многочастном симфоническом цикле "Антара". К сюжету этой восточной сказки О. И. Сенковского Римский-Корсаков обратился по совету Мусоргского и Балакирева. И здесь снова сказалась обобщающая направленность мышления композитора. Например, восточная тема в романтически-байроническом ее преломлении связана не только с сочинявшейся одновременно балакиревской "Тамарой", но также с "Саламбо" Мусоргского, фрагментами которой Римский-Корсаков восхищался²⁴. Характеристика главного героя, по замечанию самого автора, "сочинена под влиянием некоторых фраз Вильяма Ратклифа". Главную тему четвертой части — арабскую мелодию из сборника Христиановича — Римскому-Корсакову дал Даргомыжский с собственной ее гармонизацией, из рук Бородина получил он сборник Сальвадора-Даниэля, где нашел темы для первой и третьей частей (см.: 73). Известно, что один из двух основных лейтмотивов "Антара" — пери Гюль-Назар — был привезен с Кавказа Балакиревым, который намеревался использовать тему в неосуществленной опере "Жар-птица".

При всем том конечный художественный результат оказался необыкновенно ярким и самобытным. По напряженности, остроте экспрессии рядом с "Антаром" в творчестве Римского-Корсакова 60—80-х годов могут быть поставлены лишь отдельные страницы "Псковитянки" и "Снегурочки", один-два романса, "Ночь на горе Триглаве" из "Млады".

В весьма хвалебной рецензии Кюи на премьеру "Антара" говорится, однако, что четвертая часть ("Сладость любви") увлекательна и поэтична, но "несколько холодна для выражения упоения любовью" (109, 191). Здесь отразилось, видимо, среднее мнение публики: на премьерe (в концерте Бесплатной музыкальной школы 10 марта 1869 года) сочинение прошло благополучно, но не более того; враждебная кучкистам пресса искала в музыкальном тексте прямые со-

²⁴С Востоком Мусоргского, запечатленным в "Саламбо", косвенно связаны музыкальные образы двух средних частей "Антара" — "Мщение" и "Власть" (именно о них идет речь в переписке друзей). Кроме того, основная тема "Власти" ("восточный марш") состоит в некотором родстве с темой раннего "Марша Шамиля" Мусоргского, а фигуративный остинатный фон в первоначальном варианте "Мщения" был построен на начальной попевке-фигурации "Ивановой ночи". В окончательном варианте рисунок фигурации иной, но форма, как бы заданная "Ивановой ночью", остается.

ответствия опубликованной программе и недоумевала относительно возможности выразить в музыке "Сладость власти" или "Сладость мщения". Между тем "Антар" — это прежде всего *лирическое* высказывание художника. И дело даже не в решении образа главного героя (единственный в творчестве Римского-Корсакова байронический образ), а в том, что первое же обращение к ориентальной теме (правда, "Антару" предшествовало несколько "восточных" романсов) высвободило в художнике скрытые до поры силы. Тут пригодились, вероятно, и впечатления от далеких теплых стран и морей, полученные во время путешествия на "Алмазе". Произведение Римского-Корсакова "не столько иллюстрирует или перелагает сказки Сенковского на музыкальный язык, сколько досказывает недосказанное словом, — писал Б. В. Асафьев. — Восстановлением красочно-звуковой стороны и звукоатмосферы места, вернее — исполнением воображаемого пространства действия музыкальными световыми образами, Римский-Корсаков обогащает сказку реальной данностью, красками природы и воздухом различной степени напряженности. <...> „Обычное население“... сказочных мест становится... глубоко одушевленным: вокруг него природа и воздух!" (57). Асафьев указал также на основополагающий для всего творчества композитора смысл парности "Садко" и "Антара": "В „Антаре“ выявилось параллельное национально-русскому лицу композитора: значение его русской музыки о Востоке и русской восточной музыки соревнуется с его русской сказочной звукописью. Восток Римского-Корсакова постоянно с ней перемежается, составляя некое двуединство" (13, 3, 193).

Часто цитируется тот фрагмент восьмой главы "Летописи", в котором Римский-Корсаков, уже зрелый мастер, удивляется "складности и логичности" строения "Антара", написанного им в 24 года "помимо всяких посторонних влияний и указаний" (177, 79), тому, с какой легкостью была решена им трудная задача сочетать "повествовательное" и "чисто лирическое" начала. "Антар" — не симфония в общепринятом смысле, но, вероятно, и не сюита, как назвал ее автор во второй редакции: это сложный жанр, включающий элементы оперной и, быть может, даже балетной драматургии ("дуэты" Антара и пери в крайних частях, торжественный марш в третьей части). Традиционной симфонической разработки здесь почти нет, организующий принцип большинства разделов — рондо и вариации, часто многотемные; в первой и четвертой частях есть фрагменты "свободного музыкального изображения следующих один за другим элементов рассказа, объединенных в музыке всюду проходящей темой самого Антара" (177, 78). Композитор полагал, что "„Антар“ представлял значительный шаг вперед в гармонии,

фигурации, контрапунктических попытках и оркестровке по сравнению с „Садко“ (177, 80). Можно смело назвать этот шаг огромным: не говоря уже о тончайшей звукописи, достаточно вспомнить прекрасные гармонии пустыни во вступлении первой части, исключительную по смелости характеристику злого волшебника в образе птицы, как бы внеладовый линейно-гармонический склад „Мщения“, „варварское“, но гармонически изысканное завершение „Власти“ и многое другое.

Совершенно иной характер носит Третья симфония, законченная в 1873 году. Ее, с одной стороны, принято считать малоудачной, засушенной техницизмом, в частности избытком контрапункта. С другой стороны, говорится о „примечательном сплаве эпических и лирических черт“ в этом произведении, превосходящем „не только симфонизм Глазунова, но и „лиризацию“ инструментального цикла у Бородина“, о том, что Третья симфония — первый пример „петербургского“, „беляевского“ симфонизма (88, 275). Подобная противоречивость оценок сопутствовала Третьей с момента ее публикации. По воспоминанию автора, кружку новое сочинение понравилось мало, однако в рецензии Кюи оно названо „замечательно хорошим“, „плодом зрелой мысли и счастливого вдохновения“ (109, 242). В отзыве Чайковского о московской премьере Третьей симфонии автору предсказана судьба „капитальнейшего симфониста нашего времени“, но само сочинение рассматривается как переходное, в котором композитор попеременно надевает маски „новатора“ и „консерватора“ (256, 198). Римский-Корсаков в „Летописи“ говорит: „...Сочинение первой части симфонии шло довольно медленно и с затруднениями; я старался ввести побольше контрапункта, в котором искусен не был, и, соединяя темы и мотивы между собой с некоторым насилием, значительно сушил свою фантазию. <...> Таковую же участь испытала и 3-я часть симфонии — *Andante*. Финал шел несколько полегче; но соединение многих тем в конце его опять меня связывало“ (177, 104). Тем не менее через десятилетие он вернулся к симфонии: с 1883 по 1886 год композитор исподволь занимался основательной ее переработкой, и в новой редакции симфония вошла в концертный репертуар, хотя и не стала популярной.

Таким образом, история Третьей симфонии охватывает два десятилетия: ведь Скерцо, вошедшее в нее, было сочинено для неоконченной симфонии си минор, которой Римский-Корсаков занимался одновременно с работой над „Садко“.

Невозможно, конечно, согласиться с Кюи, заявлявшим, что Третья — „лучшее из симфонических произведений Корсакова“

(109, 244)²⁵: она очень уступает "Антару" и "Садко" в щедрости, богатстве музыкальных идей. Но можно принять тезис критика, что в сочинении есть "здоровые и дельные мысли, ясно и остроумно изложенные" (109, 243). В известной степени прав и Чайковский, писавший, что "покамест мы слышали симфонию с двумя частями <...> Эти две части — суть первые Allegro и Scherzo" (256, 199). Скерцо, сочиненное ранее других частей, отличается органичностью, законченностью: оно может звучать и вне симфонического цикла. По строю образов, складу письма, богатству ритмического развития ("единовременное сочетание ямбов, хореев, дактилей и анапестов" — Чайковский) — это как бы двойник скерцо Первой симфонии Бородина, совпадает даже тональность — ми-бемоль мажор. Но не только скерцо, весь цикл Третьей симфонии вылеплен по бородинской форме. Это сказывается в темпах и расположении частей (скерцо перед Andante), в драматургии целого (мощная динамика Allegro, праздничный, "утверждающий" финал), в некоторых тематических прообразах (в скерцо, Andante и финале). Однако в Третьей симфонии Римского-Корсакова иное качество материала не позволяет развернуть эпическую концепцию, подобную бородинской. Мощь иногда оборачивается помпезностью, в разработочных разделах Andante и финала, в меньшей мере в Allegro возникают участки "ходообразной" музыки, невероятные, казалось бы, у автора "Антар". От расхождения монументального замысла и его наполнения возникает упомянутая выше противоречивость. Кроме того, в противоречие вступают "ходообразность" и "здоровые мысли": в симфонии есть замечательные открытия — например, прекрасные эпизоды Allegro, связанные с побочной партией, где Римский-Корсаков, не без "помощи" Чайковского, находит новые лирические интонации, ведущие к волшебным сценам "Майской ночи". Принципиально нов также тип русской симфонической образности, заявленный в этом сочинении: он не погружен здесь ни в древность, ни в историю, ни в сказку; скорее, в нем ощу-

²⁵Преувеличенные похвалы критика имеют дипломатическую подкладку: он хочет доказать на примере Римского-Корсакова, что можно быть "первоклассным техником", не обучаясь "ни в какой консерватории". Любопытно при этом, что резкие гармонии одного фрагмента Скерцо, напоминающие Кюи о Матуте в "Псковитянке", именуются в рецензии на симфонию остатками "гармонической гнилости". А ведь сам же Кюи всего год назад, оценивая "Псковитянку", писал о характере Матуты как об "удачнейшем в опере"!

Вероятно, именно с этого момента пути Римского-Корсакова и Кюи начинают круто расходиться (почти одновременно появляется и печально известная рецензия Кюи на премьеру "Бориса Годунова" Мусоргского), и со второй половины 70-х годов отзывы Кюи на новые сочинения Корсакова полны отчуждения и непонимания.

щается молодая сила современной жизни, новой Руси. В таком смысле Третью симфонию Римского-Корсакова вместе с Первой Бородина можно считать основой петербургского симфонизма следующего периода, особенно симфонизма Глазунова.

Встает вопрос: можно ли считать чрезмерным увлечение композитора контрапунктом? Вероятно, никакая техника не бывает излишней в руках мастера, и контрапункт в других сочинениях композитора, не менее, а более сложный, чем в Третьей симфонии, не вызывает, однако, никаких сомнений. Дело в том, что в симфонии это еще не корсаковская, очень индивидуальная, полифония, а часто — полифония вообще. В симфонических произведениях, относящихся к рубежу 70—80-х годов, Симфониетте и "Сказке", "общие места" уже полностью преодолены.

Работа над Симфониеттой и "Сказкой" началась одновременно, летом 1879 года. Первый замысел реализовался сначала в форме четырехчастного Струнного квартета на русские темы с программными подзаголовками ("В поле", "На девичнике", "В хороводе", "В монастыре"), но при проигрывании на репетиции квартетного собрания сочинение не удовлетворило автора и не было им допущено к публичному исполнению. Летом 1880 года параллельно с окончанием и инструментовкой "Сказки" и сочинением "Снегурочки" Римский-Корсаков занимался инструментовкой первых двух частей квартета, летом 1884-го работа была продолжена, и результатом ее стала Симфониетта ля минор.

Симфониетта продолжает линию Увертюры на русские темы как в плане жанровом (сочинение с программой необъявленной, но заданной народными темами), так и в складе оркестрового письма (тип партитуры глинкаевский по ясности, прозрачности красок). Но если в Увертюре композитор брал народные темы в балакиревских обработках, то в Симфониетте он использовал собственный опыт творческого осмысления народного искусства. Во второй половине 70-х годов, в процессе составления двух песенных собраний им был выработан индивидуальный стиль интерпретации интонационных, ладовых, структурных закономерностей национального фольклора. В Симфониетте стиль обработок вступает во взаимодействие с иными тенденциями творчества композитора этого периода — тяготением к классически ясной форме, к развитию принципов сонатности, к насыщению ткани имитационно-полифоническим движением. Как и в сборнике "100 русских народных песен", откуда взяты почти все темы Симфониетты, предпочтение отдается песням обрядовым и игровым: именно они определяют образный строй сочинения и его инструментальный колорит, нередко связанный с воплощением "идеальных" звучаний народных инструментов или их ансамблей.

Симфониетта — одно из совершеннейших созданий композитора. Как и "Сказка", она является симфонической вариацией на тему "Снегурочки", но если "Сказка" соотносится с образами народных поверий и ее герои — потаенные обитатели лесов и вод, то Симфониетта — это образы народного быта не в этнографических или исторических, а в идеально-прекрасных его формах, своего рода пастораль или "северная идиллия", как на картине Константина Коровина, близкой музыке Римского-Корсакова своей элегически-свирельной интонацией. Характерны ладовое наклонение Симфониетты — мягкий, "элегический" минор, тип фактуры — виртуозное плетение орнаментальных подголосков, тип интонационности — "мерцающие" пентатонические попевки, наконец, тип инструментального письма — опора на струнную группу, интонирование многих тем сольными тембрами деревянных духовых, валторны или их "хорами", тип формы — сонатная с неконтрастными темами и лаконичными, вариационного характера разработками.

Исследователями отмечено, что в ряде случаев Римский-Корсаков дает темам иное художественное освещение, чем в собственных обработках в сборнике, однако важно подчеркнуть, что изменения эти не произвольны: они обусловлены программой каждой части, которая, в свою очередь, выведена из жанра и содержания песен. Особенно глубоко претворено такое соответствие в медленной части, "На девичнике", которая вся построена на песнях свадебного цикла и создает столь цельный образ народного обряда, сколь это возможно в чисто инструментальной форме.

"Мне пришла мысль написать оркестровую пьесу фантастического характера на пушкинский пролог к „Руслану и Людмиле“, — вспоминал композитор. <...> — Пушкин, вкратце перечисляя элементы русского сказочного эпоса, входившие в рассказы чудесного кота, говорит:

Одну я помню, —
Сказку эту
Поведаю теперь я свету,

и рассказывает сказку о Руслане и Людмиле. Я же рассказываю свою музыкальную сказку. <...> Сказка моя, во-первых, русская, во-вторых, волшебная <...> Пусть всякий ищет в моей сказке лишь те эпизоды, какие представятся его воображению, а не требует с меня перечисленного в пушкинском прологе" (177, 164, 184—185). Тем не менее "Сказка" неоднократно "подтекстовывалась" слушателями и критиками, и это, по-видимому, было неизбежно, обуславливаясь, кроме вкусов и привычек эпохи, исключительной конкретностью представле-

ний, вызываемых музыкой Римского-Корсакова. Существенны, конечно, переключки со "Снегурочкой" и другими операми композитора, но еще более — оригинальная драматургия сочинения. В отличие от "Садко" и "Антара", "Майской ночи" и "Снегурочки", здесь нет антиномии реального и фантастического миров — все образы "Сказки" фантастичны, загадочны, таинственны, кроме краткой напевной "присказки", появляющейся впервые во вступлении, а затем на гранях разделов сложной сонатной формы. Необычность интонационного склада сочинения проистекает из его замысла: эта сравнительно небольшая оркестровая пьеса содержит в себе целую энциклопедию музыкальной фантастики, от нее ведут нити к позднейшим операм Римского-Корсакова, вплоть до "Сказания о невидимом граде Китеже" (побочная партия, соло флейты и скрипки — пение "волшебных птиц") и "Кацця бессмертного" (тематизм вступления и главной партии), и, как это часто указывается, к сказочности симфонических картин Лядова. (С другой стороны, в характеристичности некоторых музыкальных образов "Сказки" ощущается влияние Даргомыжского, вообще для симфонизма Римского-Корсакова не типичное.)

Стиль "Сказки", по словам автора "несомненно напоминающий собой стиль „Снегурочки“" (177, 184), и ее форма неповторимы в симфоническом творчестве Римского-Корсакова. Здесь нет ни развернутых картин, ни развивающегося повествования, ни любимых композитором плавных переходов-сопоставлений. Драматургию "Сказки" скорее можно уподобить мозаике звуковых мгновений: "персонажи" показываются и скрываются, чтобы вновь неожиданно возникнуть перед удивленным слушателем. Отсюда многотемность, или, точнее — многомотивность, сочинения, которая хотя и может быть уложена в традиционную сонатную схему, но по сути имеет с ней мало общего. Слитность тематизма с тембром, вообще свойственная стилю Римского-Корсакова, здесь достигает особенно высокой степени, чему способствует и необычность "затемненного" тембрового облика сочинения.

Симфонические произведения конца 80-х годов занимают особое положение в творчестве Римского-Корсакова. Во-первых, с их появлением закончился длительный период молчания композитора в крупных симфонических жанрах (между окончанием партитуры "Снегурочки" в 1881 году и сочинением "Испанского каприччио" летом 1887 года в оркестровых жанрах созданы лишь относительно небольшие пьесы — одночастный Фортепианный концерт (1882) и Фантазия на русские темы для скрипки с оркестром (1886), как бы про-

должающие линию Симфониеты²⁶) и обозначилась новая стадия развития его творчества. Именно с сочинениями конца 80-х годов, завершающими, как уже говорилось, собственно симфоническое наследие композитора, Римский-Корсаков дебютировал на международной концертной эстраде²⁷, и столь удачно, что по крайней мере два из них, "Шехеразада" и "Испанское каприччио", до сих пор являются за рубежом самыми репертуарными из всего написанного композитором. Во-вторых, "Испанское каприччио", "Шехеразада" и "Светлый праздник" — вершины в движении разных линий национального жанрового симфонизма, "русской" и повествующей "о других землях и народах". Сам композитор охарактеризовал эти три сочинения как рубежные и по стилистическому признаку: они, писал Римский-Корсаков, "заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого оркестровка моя достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенным глинкайским составом оркестра. <...> Исчезающий контрапункт заменяется сильным и виртуозным развитием фигураций, которые поддерживают технический интерес моих сочинений" (177, 219). Действительно, блестящая концертность, невиданное ранее богатство оркестровых приемов, редкостное разнообразие колорита, запечатленные в этих партитурах, не имеют себе равных ни в отечественной, ни в зарубежной музыке той эпохи. Композитор не случайно подчеркнул отсутствие вагнеровского влияния: менее чем через год после завершения "Шехеразады" он испытывает сильнейшее влияние "вагнеровского способа оркестровки" и вступит в творческую дискуссию с ним. Оркестровые же произведения конца 80-х годов — своего рода *итог кучкистского симфонизма*, а также вывод из музыкальных идей всей русской школы, от Глинки до Бородина.

²⁶ Подробный анализ Концерта и Фантазии дан в указанной книге А. И. Кандинского. По его характеристике, оба сочинения образуют "самостоятельное, чисто „концертное“ ответвление от области народно-жанрового симфонизма" (88, 274). С Симфониеттой их сближает и тематизм — русские песни из сборников Балакирева и Римского-Корсакова, а также польская тема в интродукции Фантазии, и способы его развития (преимущественно вариации; в Фантазии также характерно сопоставление лирической протяжной и плясовой). В Фортепианном концерте, однако, появляются и новые образные и стилистические черты: листовско-балакиревская виртуозность фактуры "подсказывает" романтический, даже патетический тон, в который окрашивается народная протяжная песня. А. И. Кандинский связывает с этим сочинением концертные фортепианные пьесы Глазунова, Ляпунова, Аренского; видимо, здесь должно быть названо и имя Рахманинова.

²⁷ Из более ранних сочинений в зарубежные программы часто включался "Антар".

Это проявляется, конечно, не только в оркестровом письме. "Испанское каприччио" может быть истолковано как *homage* (приношение) памяти Глинки, автора двух испанских увертюр. "Шехеразада" посвящена Стасову, страстному поклоннику "восточного элемента" в русской музыке. "Светлый праздник" — ушедшим из жизни друзьям, Мусоргскому и Бородину, и многое в этом сочинении вызывает в памяти открытия "Бориса Годунова" и "Князя Игоря". Важно также, что замыслы обоих сочинений возникли в период наиболее активной редакторской деятельности Римского-Корсакова — вскоре после премьеры "Хованщины" в его оркестровке, завершения партитуры "Ночи на Лысой горе", в разгар работы над окончанием "Князя Игоря".

Испанская, арабская и русская музыкальные картины различны по материалу (в "Каприччио" и "Светлом празднике" взяты подлинные темы, в "Шехеразаде" — собственные стилизованные "в восточном роде"), по формам его организации (сюита танцев, одночастная увертюра, симфонический цикл), по характеру "сверхмузыкального" замысла (в "Каприччио" нет объявленной программы, но она вычитывается из сопоставления частей, из театральной композиции Сцены и цыганской песни; "Шехеразада" имеет очень общую программу повествовательного типа, подробнее прокомментированную автором в "Летописи"²⁸; краткая программа "Светлого праздника", тоже дополненная в "Летописи", является не сочинением автора, а художественной интерпретацией фрагментов Священного Писания). Однако все три сочинения имеют ясно выраженные общие черты. Прежде всего, это, по выражению А. И. Кандинского, "высокая степень симфоничности", проявляющаяся в органичном сочетании "приемов вариационного (и вариантного) развития, свободной трансформации мотивов и тем, наконец, разработочности" (88, 274). Дело здесь не только в новизне приемов, но в их первопричине — новизне мышления, в котором, пользуясь терминами М.Ф.Гнесина, происходит соединение исконно кучкистского "аналитического" и "синтезирующего" методов. Показательны в этом смысле конструктивные закономерности всех трех пьес: основной, сквозной их тематизм выступает не только как элемент повествования ("Садко") или как лейтмотив ("Антар"), но как "чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки" (177, 276); в кодах или заключительных разделах сочинений темы не просто напоминаются или сопоставляются, но подытоживаются с учетом предшествующего их развития. При этом, как отмечается исследователями, единство целого усиливается целе-

²⁸Иной, чем в "Летописи", — романтический, "антаровский" вариант программы "Шехеразады" рассказан Стасовым (см.: 13, 3, 178).

устремленным развитием и варьированием характерных интонаций, родственных для разных тем. Отсюда впечатление глубины и силы творческой мысли, которое лежит в основе слушательского наслаждения красотой самих тем и их многосторонним тембровым освещением.

"Испанское каприччио", родившееся из замысла виртуозной пьесы для скрипки, охарактеризовано композитором как "блестящее сочинение для оркестра" (в наше время его можно было бы назвать "концертом для оркестра"): "Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, то есть инструментовку. Испанские темы, преимущественно танцевального характера, дали мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов" (177, 215).

Известно, что относительно "Шехеразады" имелся проект уточнения ее сюжетной основы: первая часть — "Море. Синдбадов корабль", вторая — "Рассказ Календера-царевича", третья — "Царевич и царевна", четвертая — "Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником". Однако Римский-Корсаков отказался от подобных, конкретизирующих музыкальное содержание подзаголовков, а равным образом и от подзаголовков другого типа, придававших сочинению традиционный облик (Prélude, Ballade, Adagio, Finale). "Мне хотелось, — писал он, — чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных чудесах, а сверх того некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица" (177, 217). Очевидно, этот оригинальный композиционный принцип, как и музыкальный образ "повествователя", восходит к более ранним произведениям — "Сказке" и даже "Антару", где роль постоянных тематических единиц играют лейтмотивы Антара и пери. В "Шехеразаде" идея "рассказчика" осложнена: отражая композицию сказок "Тысячи и одной ночи" — "сказка в сказке", — автор вводит "дополнительных рассказчиков" (вторая часть — рассказ Календера) и, играя лейтмотивами, то отождествляет этих рассказчиков с героями повествования, то показывает их вместе в пестрой восточной толпе. Многими чертами музыкальной образности и складом тематизма "Шехеразада" напоминает первое симфоническое повествование Римского-Корсакова о Востоке; многое и разделяет их, прежде всего, отсутствие в "Шехеразаде" романтического конфликта и романтического героя. М. Ф. Гнесин и Б. В. Асафьев

считали, что наименование "сюита" не отражает ни богатства содержания сочинения, ни единства его цикла. С этим трудно не согласиться, и все же "сюитность" в "Шехеразаде" есть: она — в пронизывающих эту музыку танцевальных ритмах, в виртуозной орнаментике, так органично связывающейся с арабским колоритом музыкальной сказки.

Ни одно инструментальное сочинение Римского-Корсакова не вызывало такого дружного восторга публики и музыкантов, как "Испанское каприччио". Уже первая его репетиция постоянно прерывалась аплодисментами оркестрантов (в ответ композитор посвятил сочинение "Гг. артистам оркестра С.-Петербургской русской оперы"); в концерте оно сопровождалось шумными овациями; после премьеры Чайковский преподнес автору венок с надписью "Величайшему мастеру инструментовки — от искреннего его почитателя". "Шехеразада" и "Светлый праздник" тоже были горячо приняты посетителями Русских симфонических концертов: по словам Кюи, "звуковой интерес охватывал слушателя с первой ноты и до самой последней держал его в напряженном внимании" (цит.: 157, 2, 172). Однако концертный успех еще не был свидетельством понимания: так, Стасов назвал "Испанское каприччио" "сочинением посредственным" (228, 2, 214), Кюи считал, что "интерес „Шехеразады“ — "мимолетный", основанный всего лишь на "световых эффектах звуковых красок" (цит.: 157, 2, 271), и даже Глазунову сюита казалась "музыкальной иллюстрацией", хотя и прекрасной (55, 110). Неудивительно, что "Светлый праздник" некоторых слушателей "привел в недоумение" (177, 168). На этом, менее, чем другие, исследованном сочинении следует остановиться подробнее.

Не только тема, но и сам замысел "Воскресной увертюры на темы из Обихода" (первое авторское название "Светлого праздника") уникален в русской симфонической литературе. Конечно, и до и после Римского-Корсакова композиторы включали в свои партитуры темы церковных песнопений, однако лишь как локальные эпизоды; Римский-Корсаков, положив обряд в основу симфонической концепции, выстроил на этих темах целостную картину²⁹. Вторым лейттематическим элементом сочинения является колокольность: и в раскрытии "сферы звонности" (Б. В. Асафьев) композитор нашел свой путь, ведущий от набата "Псковитянки" к "малиновому звону" китежских колоколов; в "Светлом празднике" — не звоны вообще, а звоны разных моментов пасхальной заутрени, и притом

²⁹ При этом был использован опыт русской оперы: в качестве одной из основ тематизма обиходные мотивы выступают в некоторых сценах "Бориса" и в "Хованщине".

не любого храма, а тихвинского Успенского монастыря, запомнившиеся с детских лет.

Несомненно, идея увертюры на обиходные темы связана с деятельностью Римского-Корсакова в Придворной певческой капелле: только обширный, каждодневный слуховой опыт в сочтании с детскими впечатлениями мог привести к рождению столь новой и столь почвенной музыки. Часто цитируются те строки из "Летописи", в которых композитор говорит об отражении в партитуре "легендарной и языческой стороны" празднования Пасхи в России. Стоит обратить внимание и на другие факты. Римский-Корсаков не был удовлетворен стихотворной программой к партитуре, написанной по его заказу А. А. Голенищевым-Кутузовым, и предпослал сочинению собственное вступление, составленное из фрагментов подлинных текстов Ветхого и Нового Заветов. Дело было, конечно, не в качестве стихов, а в диссонировании современных поэтических форм, современного "городского" мироощущения тем образом и чувствам, которые он хотел воплотить. Отсюда и слушательское непонимание. "...Чтобы хотя сколько-нибудь оценить мою увертюру, — писал Римский-Корсаков, — необходимо, чтобы слушатель хоть раз в жизни побывал у Христовой заутрени, да при этом не в домовой церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников, чего в наше время многим интеллигентным слушателям не хватает ..." (177, 218). Это высказывание раскрывает суть главного образа "Светлого праздника" — образа *народной веры*.

Композитор указал на три подлинных напева, взятых им в качестве основных тем увертюры: стихиру Пасхи "Да воскреснет Бог" (знаменного распева), задостойник Пасхи "Ангел вопияше" (греческого распева), тропарь "Христос воскрес из мертвых" (знаменный). На чередовании первых двух тем построено вступление, где суровой древностью звучащее *Lento mistico* (тема стихир) воплощает ветхозаветное пророчество Исайи о рождении Мессии, "мрачные краски" *Andante lugubre* при переходе к быстрому разделу "рисуют святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг воскресения" (177, 217), а тема задостойника, богородичного песнопения, связывается с образом жен-мироносиц, которые "зело заутра приидоша на гроб, возсиявшу солнцу" и "вошедше во гроб, видеша юношу сидяща в десных, одяна во одежду белу, и ужасошася" (стихи из Евангелия от Марка, приведенные Римским-Корсаковым в его программе). Во вступлении же появляется тема "неизреченного света" — каденции солирующих скрипки, флейты и кларнета, из которых постепенно вырастают праздничные звоны. Точнее, звонные попевки постоянно присутствуют в многослойной ткани партитуры, то сопровождая

"трубный торжественный архангельский глас", "пение хора", "быстрое дьячковское чтение", то разрастаясь в захватывающий все звуковое пространство мощный перезвон. Начало Allegro, главная партия увертюры, соответствует, по указанию композитора, второй строке стихир: "Да бегут от лица Его ненавидящий Его", но во всех быстрых разделах увертюры явственно слышны также попевки центрального песнопения пасхальной заутрени — канона Пасхи "Воскресения день, просветимся, людие", а главное, здесь прекрасно передана из глубины веков идущая традиция исполнения этого канона в необычайно для православной службы быстром, почти плясовом движении: "И облетела благодатная весть весь мир; и побежали от лица Его ненавидящий Его" (из программы), а верующие празднуют праздник праздников и торжество торжеств, уподобляясь древнему царю Давиду, "скакавшему и игравшему" перед ковчегом Завета. Развитие припева канона, пасхального тропаря "Христос воскрес", вместе с мотивами "света" и звонами, образует побочную партию и коду увертюры. В центре же композиции — медленный "литургический речитатив" тромбона solo, соответствующий главному моменту службы, торжественному чтению евангельского благовестия от Иоанна: "Вначале бе Слово...", а в контексте сочинения связывающий медленное вступление — предвестие праздника с его сутью — исполнением древних пророчеств.

В связи с воплощением в симфонической форме столь необычной для нее образности, причем не в чисто картинной или повествовательной, а в "синтезирующей", "разработочной" модификации этой формы, естественно встает вопрос, в какой мере она может быть сочетана с формами древних роспевов без ущерба для их своеобразия. Задача композитора была особенно сложной еще и потому, что он не пошел, например, по пути, избранному (несколькими годами ранее) Чайковским в его торжественной увертюре "1812 год", где обиходный роспев цитируется в нужных моментах симфонического действия целиком и варьируется лишь колористически. В "Воскресной увертюре" темы именно разрабатываются, в определенном смысле она — не только картина праздника, но и симфоническое действие. По-видимому, органичность этого сочинения — в опоре на инструментальные попевки звона и на "звонность", заложенную в темах пасхальных песнопений, на их краткие попевки, которые легче укладываются в традиционные схемы "композиторского письма", чем длинные линии больших роспевов. Некоторая заданность структуры в "Воскресной увертюре" — при всех грандиозных достоинствах этой партитуры — все же ощущается; она будет полностью преодолена в свободных строфических формах "Китежа".

ДРУГИЕ ЖАНРЫ

Творческое наследие Римского-Корсакова в вокально-инструментальных, камерно-инструментальных, хоровых и прочих жанрах в период 60 — 80-х годов — очень большой пласт музыки, как правило, слабо изученной и, за исключением нескольких романсов и хоров, почти не звучащей. Иногда это обусловлено вспомогательно-техническим либо педагогическим характером сочинений (фортепианные пьесы, некоторые хоры), иногда угасанием в современной жизни практики домашнего или любительского музицирования (сборники обработок народных песен, нетрудные хоры, написанные для "домашних" собраний Бесплатной музыкальной школы), но в общем складывается впечатление, что оперное и симфоническое творчество заслоняет собой — и от исполнителей и от исследователей — многое ценное, созданное Римским-Корсаковым в, условно говоря, малых жанрах. Между тем композитор не отказывался от сочинений данного периода: все они значатся под соответствующими опусами (или без опуса) в списках, составленных им в более позднее время, большинство из них упомянуто в "Летописи".

Уже беглый взгляд на подобный перечень позволяет сделать заключение, что годы, обычно числящиеся в творческой биографии Римского-Корсакова как композиторски едва ли не пустые (например, между Третьей симфонией и "Майской ночью", между "Снегурочкой" и "Испанским каприччио"), на самом деле таковыми не являлись: они были заполнены напряженными поисками, и неоднократно эти поиски венчались удачами. Для исследователя творческого процесса, для анализа развития стиля композитора — это ценнейший материал. В рамках настоящего труда могут быть выделены лишь отдельные его аспекты.

Сочинения указанного периода естественно разделить на несколько групп.

В первую группу входят три десятка романсов, из которых большая часть (ор. 2, 3, 4, 7, 8, 25) создана с 1865 до 1870 года, а меньшая (четыре романса ор. 26, четыре романса ор. 27 и "Анчар", изданный гораздо позже, а потому отнесенный к ор. 49) — в 1882—1883 годах.

1

Романсы 60-х и романсы 80-х годов имеют мало общего между собой. В 60-е годы едва ли не каждый романс — вдохновенное открытие молодым художником новых граней жизни; романсы 80-х, кроме "Анчара", — пластичные, стройные композиции с довольно сглажен-

ной экспрессией. Их отличает некое скольжение композиторской фантазии поверх текста, и это тем более странно, что Римский-Корсаков, всегда внимательный к слову, обращается здесь к великой поэзии, вдохновлявшей его товарищей по "Могучей кучке" на гениальные произведения: таковы "Для берегов отчизны дальней" и "Горни-ми тихо летела"³⁰, а также пушкинское "Заклинание", построенное на чисто внешнем изобразительном приеме, и некрасовское (единственный случай обращения Римского-Корсакова к этому поэту!) "Прости, не помни дней паденья", в котором трагический текст неожиданно распет в оперно-патетическом тоне с секвенциями á la Чайковский. В. А. Васина-Гроссман считает романсы начала 80-х годов переходными, занимающими положение промежуточной ступени между ранней вокальной лирикой и достижениями в этом жанре, относящимися к концу 90-х годов; однако, по мысли исследовательницы, в ор. 26—27 есть все-таки важные элементы, подготавливающие качественно новые отношения звука и слова, характерные для вокального письма Римского-Корсакова периода "Царской невесты" и "Моцарта и Сальери" (49, 232).

В романсах 60-х годов наблюдается несколько важных особенностей. Одна из них — своеобразное раздвоение лирической струи на два русла — "европейское" и "восточное". Конечно, ориентальная тема занимает очень большое место в романсовом наследии всех кучкистов, для Римского-Корсакова же в этом периоде и в этом жанре она становится главной. "На примере... восточных романсов, — пишет В. А. Васина-Гроссман, — можно видеть, как рос и созрел его талант от первого, еще очень несложного „Восточного романса“ до изысканнейшей пряной лирики романса „В царство розы и вина...“ (49, 232). Но и в "очень несложном" "Восточном романсе" 1865 года уже угадывается автор "Антара" и "Шехеразады": так естественна и свежа его мелодика, так точна его форма — свободное, как бы случайное сочетание "инструментальной импровизации" и "собственно песни". В "Еврейской песне" на стихи Л. А. Мея 1867 года к этим двум типам восточной мелодики добавляется еще один — "серенада" (В. А. Васина-Гроссман), несущая в себе черты народной песни-пляски.

³⁰ Романс "Горни-ми тихо летела" А. И. Кандинский и В. А. Васина-Гроссман считают лучшим среди сочинений ор. 26—27, выделяющимся "проницательностью мелодики", красотой аккордики, передающей "гармонию звездных пространств". С этим можно было бы согласиться, если бы не неизбежное сопоставление с одноименным романсом Мусоргского (1877): фактура в нем далеко не столь нарядна (хотя образ "звездного света" появляется впервые именно у Мусоргского), но лирическая сила обнаженной интонации так спаяна с прекрасными стихами А. К. Толстого, что для знающего этот романс становится трудно воспринимаемым иное его интонирование.

Темы такого типа, как и первых двух, многообразно разрабатываются впоследствии не только в симфоническом, но и в оперном творчестве Римского-Корсакова: в "серенадах" первой "Еврейской песни" и второй "Еврейской песни" (1870; "Встань, сойди"³¹) есть уже все главные выразительные элементы песни-пляски Шемаханской царицы в последней опере композитора ("Сброшу чопорные ткани"). В.А.Васина-Гроссман подчеркивает необычайную проницательность молодого художника, сумевшего с первых самостоятельных шагов схватить жанровые параметры подлинного восточного музицирования — ашугская импровизация, песня-пляска в сопровождении небольшого инструментального ансамбля — и передать их в форме романса.

Вторая отличительная черта почти всех романсов раннего периода — преобладание в них не личностной экспрессии, а живописности, пейзажности; отсюда особый тип соотношения вокальной и фортепианной партий: основное образное содержание произведения часто передается в инструментальных формах. Таковы глубоко самобытные интерпретации Римским-Корсаковым многократно распетых в русских романсах стихотворений "На холмах Грузии" (Пушкин), "Ель и пальма" (Гейне—Михайлов), "Ночевала тучка" (Лермонтов), плещеевской "Ночи" и других. Здесь проявились, по-видимому, коренные свойства природы и мирозерцания художника: во-первых, то ощущение слиянности человека с природной стихией, которым проникнуто все его творчество; а во-вторых, строгость эстетического чувства, следование, пока еще интуитивное, "эстетике избегания банального", в данном случае традиционных моделей бытового романса. Им отдал дань даже Мусоргский, замечательные романсы этого типа писал Балакирев — у Римского-Корсакова же этого стилистического элемента почти нет, и если среди его ранних романсов встречаются подражания, то они направлены скорее в сторону современного западноевропейского романса (романтическая баллада "Гонец", несомненно навеянная

³¹Вторая "Еврейская песня" посвящена Мусоргскому, который одновременно с Римским-Корсаковым сочинил свою "Еврейскую песню" на близкие по смыслу стихи Мея из того же поэтического цикла. Композиторы развивают в своих произведениях, в сущности, одни и те же мелодические тезисы (заданные, конечно, балакиревской ориенталистикой). Коротко говоря, то, что у Мусоргского выливается в форму монолога в ритмах библейской "Песни песней", у Римского-Корсакова укладывается в форму медленной песни-танца с импровизационным "ашугским" зачином.

Сравнительный анализ трех романсов на текст "Горними тихо летела" (Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский) и трех "Еврейских песен" (Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев) см. в кн.: 303, 358-360.

"Вильямом Ратклифом", и "Свитезянка"). Неправильно было бы представлять, однако, что молодой композитор вообще избегает лирических высказываний "от первого лица". Два гениальных романа 1870 года — "Я верю, я любим" и особенно "К моей песне" — это моменты прямого, без "ширма" жанра, пейзажа и т. п., необычайно сильного самовыражения. Можно понять восторг Стасова, которому посвящен романс "К моей песне", и он был прав, написав Н. Н. Пургольд, что с этим "страстным и увлекательным" сочинением для Римского-Корсакова "пришла другая пора" (180, 5, 486). (Только, пожалуй, пришла эта пора несколько раньше — например, в финале "Антара")

Вторую группу в наследии композитора 70 — 80-х годов образуют фортепианные пьесы ор. 10, 11, 15, 17, написанные во второй половине 70-х годов. Среди них шесть фуг ор. 17 и еще несколько фуг и фугетт, не включавшихся автором в список опусов и при жизни не издававшихся, отражают "в чистом виде" результаты углубленных занятий контрапунктом и, при определенных достоинствах, особенно заметных в фугах и фугеттах на русские песенные темы, представляют собой скорее педагогический материал. Хотя, с другой точки зрения, их можно рассматривать и как предварительные композиторские "штудии": так, три фугетты на русские темы в некоторых отношениях составляют подступ к хорам на песенные темы и к Симфонiette. В других фортепианных опусах тоже есть либо чисто полифонические части (ор. 15), либо ясно выраженные, подчеркнутые элементы контрапунктической техники (ор. 10, Шесть вариаций на тему ВАСН), но в остальном это пьесы для учебного или домашнего музицирования; в их образном содержании и в фактуре часто ощущимо сильное влияние Шумана.

К третьей группе можно отнести разнохарактерные и разножанровые инструментальные сочинения 70-х годов. Все они так или иначе связаны с активной педагогической, просветительской, дирижерской деятельностью Римского-Корсакова в этот период, некоторые — "проба сил" в новых жанрах и новых инструментальных составах, другие написаны в связи с конкретными событиями музыкальной жизни.

Так, пьесы для солирующих духовых инструментов с духовым оркестром (1877—1878) были сочинены, по признанию автора, "что называется „между прочим“" (177, 139), для исполнения в кронштадтских летних концертах соединенных хоров (духовых оркестров) морского ведомства под управлением Римского-Корсакова. Струнный секстет ля мажор (1876) и Квintет си-бемоль мажор для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота (1876) написаны для конкурса камерной музыки РМО (премии не получили). Два последних сочи-

нения кратко охарактеризованы в "Летописи" как технически сложные, но мало выражающие индивидуальность композитора (предпочтение отдается Квинтету).

Все же, доверяя мнению автора, надо помнить и о неуклонной строгости Римского-Корсакова к самому себе, и о том, что неудачи гениального художника могут быть очень интересны. Если Секстет — действительно сочинение, представляющее собой главным образом технический "кунштюк", то иначе обстоит дело с Квинтетом. В стилистике этого мастерского по фактуре, отлично звучащего в инструментах трехчастного цикла сочетаются несочетаемые элементы. Первая часть — сонатное *allegro* в духе и формах ранневенской классики и раннего Бетховена; в медленной части слышится ранний романтизм веберовского характера, середина же ее — fuga на русскую песенную тему, стилистически напоминающая мастеров добаховской эпохи; финальное скерцо находится где-то между классикой и романтизмом, сосредоточиваясь на задачах виртуозности. При всем том fuga на русскую тему сама по себе прекрасна, особенно же интересен прорыв песенных лирических интонаций в ее начальном и заключительном разделах: словно в Квинтет случайно попал фрагмент Симфонии, которая появится спустя несколько лет. В классицизме *allegro*, преимущественно главной его партии, есть веселая нарочитость и некая отстраненность, предвосхищающая эстетику неоклассицизма. Известна шутка Бородина, сказавшего по поводу Третьей симфонии, что в ней Римский-Корсаков представляется ему "профессором, надевшим очки и сочинившим подобающую сему званию *Eine grosse Symphonie in C*". В Квинтете профессор Римский-Корсаков надевает парик с буклями, который, однако, то и дело соскальзывает с его головы.

Что касается пьес для солирующих валторны, кларнета и гобоя с духовым оркестром, то они полностью отвечают заданию, поставленному композитором: "Дать в концерте [духовых оркестров] пьесы менее избитого характера, чем это всегда случается... самому овладеть неведомым мне виртуозным стилем с его *solo* и *tutti*, каденциями и т. п." (177, 139). Кроме того, в стилистике этих сочинений ощущается влияние обширного репертуара оркестровок для духовых составов, выполненных, разученных и продирижированных Римским-Корсаковым в этот период. Замечательное свойство данных сочинений — точное их соответствие исполнительским силам и возможностям военных музыкантов, вкусам кронштадтской аудитории, а главное, их "пленэрность". Все три пьесы могли бы с большим успехом звучать и теперь в концертах духовых оркестров в садах и парках. Наиболее удачен, по-видимому, трехчастный тромбоновый концерт с финальным торжественным маршем; много привлекательного в гобойных

вариациях на тему Глинки, выдержанных в глинкинском певучем стиле.

Иного, академического, происхождения два квартета этого периода. Квартет на русские темы, как уже говорилось, был почти целиком переработан в Симфониетту; неиспользованная четвертая часть, fuga "В монастыре", была издана посмертно, хотя, судя по пометам на рукописи и имеющемуся авторскому четырехручному переложению, композитор намеревался вернуться к этому произведению. Фуга на обиходную тему ("Преподобный отче Николае, моли Бога за нас"; впоследствии использована для музыкальной характеристики Старчица в опере "Садко") подтверждает, между прочим, что несохранившийся и неизвестный нам материал русского квартета при переносе его в Симфониетту был сильно переработан: фуга резко отличается по стилистике от трех частей, вошедших в Симфониетту.

Про предшествовавший русскому квартету Струнный квартет фа мажор, сочиненный в 1874 году, в разгар самообразовательной деятельности в областях гармонии и контрапункта, Римский-Корсаков написал: в этом сочинении "техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункт, оставаясь самим собой, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим" (177, 117). (Кстати, эта меткая самохарактеристика хорошо подходит к некоторым фортепианным и инструментальным опусам 70-х годов.) При всей контрапунктической нагруженности Квартет, однако, вышел достаточно цельным и красивым; его жизнерадостный тон, "славянский" облик некоторых тем напоминают о Третьей симфонии, к которой он близок и хронологически. Квартет фа мажор — это первое из сочинений Римского-Корсакова "переходного периода", на котором особенно резко столкнулись мнения музыкантов из разных лагерей. Мусоргский в связи с Квартетом и фугами писал Стасову о "слякотном наваждении" и "безддушных изменниках"; А. Г. Рубинштейн выразил надежду, что теперь из Римского-Корсакова "кажется, что-нибудь выйдет"; Кюи был недоволен; Чайковский, напротив, одобрил сочинение (кроме финала), назвав первую его часть "образцом девственной чистоты стиля", "моцартовски красивого и непринужденного" (цит.: 157, 2, 111); Ларош пронизательно заметил, что ни Третья симфония, ни квартет не дают "никакого права утверждать, что Римский-Корсаков перешел в лагерь музыкальных неоклассиков" и что лучшее в этих сочинениях принадлежит "прежнему Корсакову" (157, 2, 103).

Окидывая общим взглядом инструментальную музыку композитора в 70-е годы, важно подчеркнуть, что, несмотря на "технизм", "засушенность" и т. п., она полна нерастраченных сил, душевного здоровья, часто молодого веселья. В ней, конечно, есть "переход-

ность", но нет ничего "кризисного": расширение своего кругозора, погружение в музицирование разного типа было для Римского-Корсакова и необходимостью, и радостью.

2

Другая картина получается при обозрении хоровых жанров 70 — 80-х годов. Количественно очень большое, а по смыслу главное, место здесь занимают обработки народных тем, являющиеся продолжением работы композитора над песенными собраниями. В отличие от инструментальной музыки, здесь полифоническая техника почти сразу "входит в плоть и кровь" и очень скоро происходит встреча и слияние двух основных стилистических потоков, питавших эволюцию творчества Римского-Корсакова в десятилетие 70-х: контрапунктической школы западноевропейских мастеров и народной песенности. Напомним, что занятия гармонией и контрапунктом на два-три года опережают обращение композитора к записыванию и обработке песен (с 1875 года); кроме того, дошедшие до нас варианты обоих песенных сборников Римского-Корсакова — не первоначальные: в "Летописи" указано, что песни, записанные у Т. И. Филиппова, были гармонизованы дважды (начальную гармонизацию автор нашел "недостаточно простой и русской"), а гармонизации второго сборника им "переделывались на все лады" (177, 127). Иными словами, формирование стиля в сборниках не опережало сочинение хоровой музыки, а шло параллельно с ним. Но уже второй из хоровых опусов 70-х годов — Вариации и фугетта для женского хора на тему песни "Надоели ночи" (ор. 14) представляет собой настоящий шедевр, а сочинения конца 70-х — три тетради народных песен для разных хоровых составов, ор. 15 и два хора с оркестром — "Стих об Алексее Божием человеке" и подблюдная "Слава" — это высшие достижения композитора в жанре свободной хоровой обработки народным тем.

О мировоззренческих и эстетических предпосылках обращения Римского-Корсакова к записыванию и обработке народных песен говорилось выше. Подробный стилистический анализ сборников в рамках настоящего труда, к сожалению, невозможен. Однако вне сопоставления со сборниками, лабораторией композитора, нельзя верно оценить ни творчество 70-х годов, ни многие сочинения последующего периода. Поэтому воспользуемся некоторыми выводами двух исследований, посвященных сборникам, — пространного С. В. Евсева и кратко, но емкого В. А. Цуккермана (см.: 79 и 252).

В принципе оба ученых подтверждают на примере сборников ту

точку зрения, которая органически вытекает из творчества композитора в целом, из его высказываний, из всего, что мы знаем о нем: народная песня никогда не была для Римского-Корсакова "материалом для обработки", но всегда — гораздо большим и важным; идея возвращения народу его достояния являлась не декларацией, а программой действий, воплощенной в музыкальной материи. Поэтому, стремясь "говорить чистым языком русской народной музыки" (252, 348), Римский-Корсаков многие внутримызыкальные принципы песни возвращает ей обогащенными: по мысли В. А. Цуккермана, это прежде всего метод *варьирования*, поднятого на новую ступень разнообразия и выразительности; С. В. Евсеев подчеркивает также обогащение и усложнение ладогармонической сферы, ее активизирование, исходящее более всего из данных самой песни. Оба исследователя отмечают в этой связи нравственную чистоту позиции музыканта: "Римский-Корсаков, — пишет В. А. Цуккерман, — отнюдь не рассматривал собрание песен как предлог для развертывания собственной изобретательности, остроумных „выдумок“ и т. д." (252, 338). Отсюда не только лаконичность и простота, но временами аскетизм и полное самоотречение в сопровождениях песен. Особенно, добавим, протяжных, что очень характерно для Римского-Корсакова. Протяжная песня была для кучкистов самым заветным, дорогим жанром народного искусства, но она труднее всего поддавалась художественной интерпретации, и особенно трудна была для Римского-Корсакова, тяготевшего к иным жанровым прототипам. Именно потому в сборниках он исключительно внимателен к протяжным, всеми силами стараясь не нарушить их своеобразия — в отношении игровых и плясовых, где композитор "как дома", допускается куда большая свобода. Строгость к себе награждается художественно совершенными результатами: протяжные "Во поле туман" из "100 русских народных песен" и обе "одиначные" из "40 песен" (№ 10, 11) подголосочно распевты безупречно, так, как их мог бы петь народ.

Сравнивая корсаковские сборники с балакиревским песенным собранием, разумеется, служившим Римскому-Корсакову в некоторых отношениях образцом, С. В. Евсеев находит, что у Балакирева многие фактурные решения специфически фортепианны и потому "иногда вносят в обработки чуждые, извне навязанные звучания и краски" (79, 96). По-видимому, такое суждение односторонне: и Балакирев, и Римский-Корсаков стремились в ряде случаев воспроизвести в сопровождении художественную атмосферу песни, картину ее исполнения, — но верно то, что Римский-Корсаков в этих случаях гораздо чаще прибегает к "народным" средствам: к имитации тембров русского инструментария или хора, вообще к тембровой игре. Показательно, что многие обработки сборников выполнены так, что с не-

большими изменениями могут быть перенесены в оркестр и хор, и подобные примеры имеются, в частности, в Симфониетте и хорах ор. 19. Если же сравнивать сборники Римского-Корсакова с песенным собранием Чайковского, то различие окажется более сильным: упрощая, можно сказать, что Чайковский гармонизирует песню так, как она ему слышится, — часто в формах бытового музицирования и часто прекрасно; Римский-Корсаков, опираясь на композиторское слышание, постоянно учитывает *систему* народной песенности, народного мышления, точнее, ищет, нащупывает его законы. Однако это устремление вступает в сложные отношения с другим — тем, что С. В. Евсеев называет приверженностью идеалу музыкальной логики, в особенности ровному, "чистому" голосоведению, боязнью музыкальной "грязи", и в целом относит к "стилистическим болезням роста", которые проходила отечественная профессиональная музыка в своих отношениях к народно-песенному творчеству. В. А. Цуккерман пронизательно связывает это качество мышления композитора с более глубокой предпосылкой: с верой Римского-Корсакова в неизбежность некоторых законов, конструктивных начал музыки как искусства. Как на пример "материального" воплощения этого противоречия можно указать на внезапные прорывы "школьной хоральности" там, где она совсем неуместна, — в лирических и плясовых песнях (напротив, в некоторых образцах эпических жанров та же хоральность осмыслена своеобразно и хорошо прилажена к напеву). Это, в конечном итоге, проявление того тяготения к примирению двух начал — "коренного русского" и "универсального", которым отмечена вся работа композитора над народными песнями, — примирения, согласования, достигнутого в полной мере уже за пределами сборников, в "личном" творчестве.

В этом сложном процессе есть особенно важный аспект, касающийся применения к русской мелодике приемов западноевропейского контрапункта. Как известно, эту идею вынашивали Глинка и Одоевский, во времена Римского-Корсакова ее в теоретическом плане развивал Ларош, чуть позже — и в практике и в теории — Танеев. Римский-Корсаков, много занимавшийся классическим контрапунктом в 70-е годы, в 80-е, как правило, отказывается от многих форм имитационной полифонии, развивая собственное "фигурационное многоголосие". Но следует подчеркнуть, что и на контрапунктическом пути у него были замечательные достижения, подтверждающие принципиальную возможность такого пути для русской музыки будущего. Их можно найти и в сборниках (например, канон в хороводной "Я поеду во Китай-город гуляти", прекрасно передающий узорчатое движение хоровода; тройной контрапункт в плясовой "Я на камушке сажу", создающий эффект балалаечного

наигрыша; бесконечный канон "Со व्यюном я хожу", тонко соотносящийся с содержанием песни, и т. д.), но еще больше — в хоровых опусах.

Первую пробу в этом жанре — хоры ор. 13 и 16 (№ 1, 2), относящиеся к лету 1875 года, — нельзя назвать удачной: написанные на прекрасные тексты Пушкина, Лермонтова, Кольцова, эти хоры — по содержанию не более чем контрапунктические пьесы для данного исполнительского состава с "нейтральным" тематизмом³². Но уже через несколько месяцев появляются Вариации и фугетта ор. 14 и четыре мужских хора ор. 16, среди которых замечательная "Старая песня" на стихи Кольцова; из хоров 1876 года выделяется "Татарский полон" ор. 18 на тему и текст народной песни. Все эти произведения очень насыщены имитационной полифонией, часто в сложнейших ее формах, и тем не менее они, употребляя выражение композитора, звучат по-русски. Этому способствует точный выбор (или сочинение) тем в смысле их способности к органическому, ненасильственному контрапунктическому развитию и в смысле образности — либо сурово-эпической, либо, как в Вариациях, лирической, но сосредоточенной, "бесконечно длящейся", а также столь свободное, раскрепощенное владением контрапунктом, при котором становится возможным сочетание всего разнообразия его приемов с приемами народной русской полифонии, отбора в обеих категориях не противоречащих друг другу элементов. Так, в указанных трех хоровых пьесах вводятся и унисонные фрагменты, и каденции на унисоне в песенном стиле, и длительные органые пункты в кучкистской их интерпретации. Большое значение имеет сохранение колорита переменного-натуральной ладовости, общего для русской песни и старинной полифонии (хотя хроматизмы и доминантовые каденции не избегаются категорически), и не меньшее — внимание к тексту, его содержанию и внутреннему развитию, к отдельным образам. В каком-то смысле работу Римского-Корсакова над мелодией и текстом песни "Надоели ночи" можно сравнить с баховскими хоральными обработками, где чисто инструментальными средствами передается прежде всего содержание хорала, включая "изобразительные" его моменты; таков мотив колыбельной, аккомпанирующий основной теме в "Татарском полоне", быстрое движение голосов в фугетте на словах "Проторил ты, друг, дороженьку" и т. д. При этом так же, как у Баха и мастеров добаховской эпохи, несомненно служивших Римскому-Корсакову образ-

³²Четыре трехголосных мужских хора ор. 23 (1876) выдержаны в том же "общем" направлении, хотя и более выразительны и разнообразны (в их числе — переложение ранней "Восточной песни").

цом, наблюдается слияние контрапунктической разработки темы и ее варьирования³³.

В "Русских народных песнях, переложенных на народный лад" ор. 19 (1879) происходит качественный скачок и складывается другая пропорция стилистических элементов: здесь отдельные приемы контрапунктической техники вполне подчиняются мелодике и результатом становится самобытное многоголосие именно "на народный лад". Этот хоровой цикл в целом значительно превосходит сборники чистотой, прозрачностью стиля, и тот же свободный склад характерен для обоих хоров с оркестром, особенно для "Алексея Божиего человека", сочиненного сначала для второй редакции "Псковитянки" и представляющего собой развитие того образа народного духовного стиха, который дан в сборнике "40 народных песен".

Опыт работы в хоровых жанрах, в жанре обработки народной песни, накопленный Римским-Корсаковым к концу 70-х годов, оказался очень полезным для его дальнейшего творчества, как оперного, так и хорового, к которому он вновь обратился с 1883 года, став помощником Балакирева в Придворной певческой капелле.

Духовно-музыкальные сочинения и переложения Римского-Корсакова ныне мало известны (в частности, лишь в последнее время начата работа над подготовкой соответствующего тома в Полном собрании сочинений композитора). Очень редко говорится об их значении в истории русской музыки и почти никогда — об их месте в творчестве Римского-Корсакова. Предполагается, что деятельность композитора в капелле носила только прикладной, педагогический характер, а его творчество в данной области имело очень скромные объемы. На самом деле духовно-музыкальное наследие Римского-Корсакова сопоставимо по объему с гораздо более известным насле-

³³ В сущности, Варнации и фугетта ор. 14 — это, если не считать опыта Глинки, первое идеальное осуществление мечты Лароша о школе контрапункта на основе старинных русских мелодий. Гораздо позже, в 1912 году, Танеев писал М. И. Чайковскому: "Я не знаю, в каком году появилась статья „Мысли о музыкальном образовании“ [Лароша], но почти уверен, что она предшествовала внезапному обращению Н. А. к занятию контрапунктом в 1874 г. и натолкнула его на эти занятия... Н. А., последовательно выполняя программу, начертанную Ларошем... продолжал относиться к Ларошу, как относился к нему, когда еще был последователем балакиревского исповедания, то есть как к своему врагу..." (цит. по: 157, 87–88).

В словах Танеева есть правда, хотя при "балакиревском исповедании" Римский-Корсаков оставался до конца жизни, и его отношение к Ларошу имело свои, очень везские основания.

дием Чайковского: сорок номеров сочинений и переложений, из которых двадцать три номера были опубликованы посмертно, плюс руководящее участие в коллективной работе по составлению и гармонизации Всенощного бдения древних роспевов. Считается, что композитор просто перенес в эту область приемы, сложившиеся у него в обработках народных песен, а также характерные общестилевые приемы кучкизма. Но вопрос этот сложнее.

Верная оценка сделанного Римским-Корсаковым для русской духовной музыки была дана уже после смерти композитора, в годы возрождения отечественного творчества в этой области, расцвета "нового направления", "московской школы Синодального училища". Деятели из этой среды именно Римского-Корсакова считали своим предтечей (вместе с Чайковским), а его сочинения — ранними вестниками обновления. Им было близко смелое обращение композитора к "народному стилю" в обработках древних роспевов, но также — его пристальное внимание к законам этих роспевов, их структурным и ладовым особенностям, их словесному тексту, месту в обряде, широкое применение им приемов клиросной практики (пение с "запевами", с канонархом, антифонное и т. д.), дающее неисчерпаемые возможности для "хоровой инструментовки". Все это во времена, когда Римский-Корсаков пришел в Капеллу, являлось принципиальным открытием.

Возможно, не будь приглашения Балакирева, Римский-Корсаков никогда бы не обратился к собственно церковной музыке и ограничился бы теми отражениями этой стороны русской жизни, которые проходят через его "светские" сочинения, сосредоточиваясь в "Китеже" и "Светлом празднике". Показательно, однако, что мысль о введении "обиходной" темы в симфоническую композицию приходила ему в голову еще во времена "Садко" — явление Николая-угодника с церковной мелодией, забракованной Мусоргским; в "Псковитянке" она получила воплощение в лейтмотиве Ивана Грозного, в Русском квартете — в финальной фуге. Попав в Капеллу, он с первых же недель своего пребывания в этом учреждении занялся изучением церковного искусства с тем же рвением, той же тщательностью, стремлением всесторонне и исчерпывающе охватить предмет, с какими десятилетием ранее занимался контрапунктом, а потом фольклором³⁴. В отличие от Чайковского, который Литургию, ор. 41 (1878) писал "со

³⁴Приказ о назначении Римского-Корсакова помощником директора Придворной певческой капеллы вышел в феврале, уже в апреле композитор работал над церковными песнопениями, а в мае, выполняя срочный заказ, сочинил стих на освящение храма ("Кто есть сей Царь славы"), впервые исполненный под управлением автора на освящении храма Христа Спасителя в Москве.

слуха", а во Всенощной (1881) опирался на советы сведущих лиц, Римский-Корсаков досконально изучил не только всю доступную ему литературу о церковном пении, но и устав богослужения. Главное же, чистота эстетического вкуса, точность ощущения национального идеала во всех сферах искусства, соединенные с полученными знаниями, позволили ему очень скоро сделать вывод: фундаментом церковного пения должен стать знаменный распев, природа которого строго линейна. И если первый сборник Римского-Корсакова — "Духовно-музыкальные сочинения", содержащий восемь номеров из Литургии св. Иоанна Златоуста, а также ряд номеров из третьего, по-смертно опубликованного сборника, еще не слишком радикально отходят от "капелльского" стиля (отличаясь, конечно, от бытовавшей литературы изяществом фактуры и введением, пока эпизодическим, народных мотивов), то в том же 1883 году появляется величественный двухорный концерт "Тебе Бога хвалим" на мелодию третьего гласа греческого распева и уже вполне новаторский знаменный догматик первого гласа "Всемирную славу". Для характеристики умонастроения композитора показателен подзаголовок, которым последнее произведение сопровождается в рукописи: "Перел[ожил] демественно с больш[ого] Знаменного расп[ева] Н. А. Римский-Корсаков".

"[Вышло], кажись, недурно, как, думаю, еще никто не перекладывал, — писал композитор С. Н. Кругликову <...> — Это лучшее всего, что есть у Бортнянского, и притом по-русски" (182, 8-А, 117—118)³⁵. Немного позже, готовя свой второй сборник — шесть номеров духовно-музыкальных переложений, он подчеркнул, что эти переложения "укажут настоящий церковный православный стиль: не заграничный (Бортнянского) и не книжно-исторический (Потулов, Разумовский, Одоевский и прочих полумузыкантов), путающийся в гармонизации ноты против ноты знаменного распева, созданного для унисона" (182, 8-А, 130).

"Унисон", "монодия" — это и было открытие тайны "коренного пения", освобождающее его из пут "итальянизма", "строгости", "хоральности" и т. д. Продвигаясь далее по этому пути, Римский-Корсаков стал вслушиваться в те традиционные формы истолкования распевов, которые жили в его время. Некоторые авторитетные исследователи церковного пения считали, что композитор прямо применил

³⁵ Переписка с С. Н. Кругликовым является основным источником, по которому можно судить о ходе и объеме освоения Римским-Корсаковым области церковного пения. Критик и педагог Семен Николаевич Кругликов один из немногих в музыкальном окружении композитора той поры знал толк в церковной службе, любил церковное пение и в качестве коренного москвича разбирался в особенностях разных исполнительских традиций.

к роспевам приемы кучкистской трактовки народно-песенной мелодики. Но он очень хорошо чувствовал различие между "мирской песней" и храмовым творчеством и отбирал среди песенных приемов те, которые соответствовали духу церковной мелодики и обычаям клиросной практики. Опорой здесь ему служили как воспоминания детства, так и недавние московские впечатления. Во время поездки с Капеллой в Москву на коронацию и освящение храма Римский-Корсаков слушал московское церковное пение, в целом значительно более традиционное, нежели петербургское. В частности, в Донском монастыре ему удалось услышать монастырское многоголосие с запрещенными классической теорией пустотами и параллельным ведением голосов, очень ему понравившееся. Запросив потом нотные записи некоторых исполнявшихся песнопений, композитор остался разочарован: записи не передавали красоты архаики, и он попытался воспроизвести эту красоту рукой профессионала-мастера в собственных переложениях песнопений Великого поста и Страстной седмицы. Все находки связаны здесь с раскрытием выразительного смысла монодии, а различные приемы многоголосия направлены на усиление ее свойств: таков, например, прием ведения хоровых голосов в многослойных параллелизмах, образующих "утолщение" унисона, как бы его естественный резонанс в стенах храма; или прием, при котором основная часть роспева звучит однострунно или с подголосками гетерофонного характера, а весь хор вступает на "припеве", образуя заключительную часть строфы (распространенное на клиросе пение с канонархом или с головщиком). В позднейшей беседе с В. В. Ястребцевым о своей духовной музыке композитор оценил как особенно удачную гармонизацию такого "припева" в псалме "На реках Вавилонских", указав, что она "невольнo гипнотизирует слушателя своим оригинальным однообразием" (296, 2, 127). Быть может, слово "гипнотизирует" здесь не совсем точно, но ясно, о чем идет речь: о поиске особого стиля, особого ритма, где повторность, однообразие совсем не есть отрицательные свойства. В песнопении "Да молчит всякая плоть" Римский-Корсаков обрабатывает мелодию киевского роспева в форме песни с одно- или двухголосными запевами, в чистой диатонике с "пустыми" квинтами и тонким введением имитаций, возвращая таким образом сравнительно поздний напев к древнему первоисточнику. В переложениях "Се Жених грядет" и "Чертог Твой вижду" та же форма обогащена ведением хоровых голосов в многослойных параллелизмах. По оценке Н. И. Компанейского, во всех переложениях из второго сборника и в двуххорном концерте "различные степени сгущения и наслоения голосовых красок сообщают этим церковным песням колорит чисто русского народного хора. <...> Во всех этих сочинениях Римского-

Корсакова отмечены внешние особенности и формы русского церковного пения, еще сохранившиеся от древних времен, по преданию в пении деревенских дьячков, усердствующих любителей из простого народа и в монастырях, куда еще не проникла цивилизация регентских композиций" (100).

Еще более высокую оценку дает переложениям из второго сборника А. В. Преображенский, считающий их "началом целого направления" — то есть "нового направления", "московской школы". Но странно, что, высоко оценивая второй сборник духовных композиций Римского-Корсакова, исследователи словно забывают о третьем сборнике — собрании из двадцати трех номеров, выпущенном по-смертно под редакцией Е. С. Азеева. Между тем именно в этом издании увидел свет упомянутый выше знаменитый догматик и знаменитые же ирмосы канона на утрени в Великую Субботу "Волною морскою" — произведения, в которых концепция опоры на унисон проявилась с наибольшей ясностью, а приемы обработки монодии уже целиком находятся в русле "нового направления": особенно близка им стилистика обработок знамен А. Д. Кастальского, а ведь обе названные композиции появились полутора десятилетиями ранее работ Кастальского.

При жизни композитора его новаторские переложения (и сочинения) исполнялись редко. Балакирев не поощрял употребление их за службой хором Придворной капеллы. Отношение Балакирева было связано не столько с качеством музыки, сколько с образом мыслей ее автора: Милию Алексеевичу казалось, что Римский-Корсаков подходит к созданию духовных песнопений лишь с чисто музыкальных позиций. "Мне все сдается, что у него такая мысль: нет, и не может быть Божией благодати в моих сочинениях"; — замечал по этому поводу сам Римский-Корсаков (182, 8-А, 116).

Можно лишь пожалеть, что сложившиеся таким образом обстоятельства прервали работу Римского-Корсакова в церковно-певческих жанрах: во второй половине своего "капелльского" десятилетия он оставил духовную композицию. Не переоценивая сделанного им, следует тем не менее присоединиться к мнению тех историков русской музыки, которые придают этой, казалось бы, побочной ветви творчества композитора очень веское значение. Работы Римского-Корсакова представляют собой некую переходную стадию от XIX века в XX. Среди его непосредственных учеников мы находим нескольких виднейших представителей "нового направления" в духовной музыке (А. Т. Гречанинов, Н. Н. Черепнин, М. М. Ипполитов-Иванов, а также А. К. Лядов, А. Г. Чесноков и другие); несомненно также сильное влияние всего творчества Римского-Корсакова на главного мастера "московской школы" А. Д. Кастальского.

Музыкальная позиция. Мироззрение. Вехи творческого пути

1

В отличие от композиторов "новой русской музыкальной школы" — Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, которые при всем несходстве своих индивидуальных творческих путей выступали как представители определенного направления, объединенного общностью основных целей, задач и эстетических принципов, Чайковский не принадлежал ни к каким группам и кружкам. В сложном переплетении и борьбе различных тенденций, характеризовавших русскую музыкальную жизнь второй половины XIX века, он сохранял независимую позицию. Многие сближали его с "кучкистами" и вызывало взаимное притяжение, но были между ними и разногласия, вследствие чего в их отношениях всегда сохранялась известная дистанция.

Один из постоянных упреков Чайковскому, раздававшихся из лагеря "Могучей кучки", состоял в недостаточно определенно выраженном национальном характере его музыки. "Национальный элемент не всегда удается Чайковскому", — осторожно замечает Стасов в своей большой обзорной статье "Наша музыка за последние 25 лет" (231, 3, 192). В другой раз, объединяя Чайковского с А. Рубинштейном, он прямо утверждает, что оба композитора "далеко не могут служить полными представителями новых русских музыкантов и их стремлений: оба они и недостаточно самостоятельны, и недостаточно сильны и национальны" (230, 345).

Мнение о чуждости Чайковскому национальных русских элементов, о чрезмерно "европеизированном" и даже "космополитическом" характере его творчества было широко распространено в свое время и высказывалось не только критиками, выступавшими от имени "новой русской школы". В особенно резкой и прямолинейной форме оно выражено М. М. Ивановым. "Из всех русских авторов, — писал критик спустя уже почти двадцать лет после смерти композитора, — он [Чайковский] остался навсегда наиболее космополитом, даже и тогда, когда старался думать по-русски, приблизиться к известным особенностям нарождавшегося русского музыкального склада". "Русской манеры выразиться, русского стиля, — который мы видим,

например, у Римского-Корсакова, — у него нет в помине..." (82, 2, 48, 59).

Для нас, воспринимающих музыку Чайковского как неотъемлемую часть русской культуры, всего русского духовного наследия, подобные суждения звучат дико и абсурдно. Сам автор "Евгения Онегина", постоянно подчеркивавший свою неразрывную связь с корнями русской жизни и страстную любовь ко всему русскому, никогда не переставал считать себя представителем родного и кровно близкого ему отечественного искусства, судьбы которого глубоко затрагивали и волновали его.

Как и "кучкисты", Чайковский был убежденным глинкинцем и преклонялся перед величием подвига, совершенного создателем "Жизни за царя" и "Руслана и Людмилы". "Небывалое явление в сфере искусства", "настоящий творческий гений" — в таких выражениях отзывался он о Глинке. "Нечто подавляющее, исполинское", подобного чему нет "ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров", слышалось Чайковскому в заключительном хоре "Жизни за царя", поставившем ее автора "наряду (Да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно" (255, 214). "Не меньшее проявление необычайной гениальности" находил Чайковский в "Камаринской". Его слова, что вся русская симфоническая школа "в „Камаринской“, подобно тому как весь дуб в желуде", стали крылатыми. "И долго, — утверждал он, — из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство" (255, 215).

Но будучи столь же национальным художником, как любой из "кучкистов", Чайковский иначе решал в своем творчестве проблему народного и национального и отражал иные стороны национальной действительности. Большинство композиторов "Могучей кучки" в поисках ответа на вопросы, выдвигавшиеся современностью, обращалось к истокам русской жизни, будь то знаменательные события исторического прошлого, эпос, легенда или древние народные обычаи и представления о мире. Нельзя сказать, что Чайковского все это совершенно не интересовало. "...Я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку-Русь вообще, — писал он однажды, — и в ее великорусские части в особенности <...> Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. Лермонтов прямо говорит, что *темной старины заветные преданья* не шевелят души его. А я даже и это люблю" (264, 7, 104).

Но главным предметом творческого интереса Чайковского являлись не широкие исторические движения или коллективные устои народной жизни, а внутренние психологические коллизии душевно-

го мира человеческой личности. Поэтому индивидуальное преобладает у него над всеобщим, лирика над эпосом. С огромной силой, глубиной и искренностью отразил он в своей музыке тот подъем личного самосознания, ту жажду освобождения личности от всего, что сковывает возможность ее полного, беспрепятственного раскрытия и самоутверждения, которые были характерны для русского общества в пореформенный период. Элемент личного, субъективного всегда присутствует у Чайковского, к каким бы темам он ни обращался. Отсюда та особая лирическая теплота и проникновенность, которыми овеяны в его произведениях картины народного быта или любимой им русской природы, и, с другой стороны, острота и напряженность драматических конфликтов, возникавших из противоречия между естественным стремлением человека к полноте наслаждения жизнью и суровой безжалостной действительностью, о которую оно разбивается.

Различиями в общей направленности творчества Чайковского и композиторов "новой русской музыкальной школы" определялись и некоторые особенности их музыкального языка и стиля, в частности, их подход к претворению народно-песенного тематизма. Для всех них народная песня служила богатым источником новых, национально своеобразных средств музыкального выражения. Но если "кучкисты" стремились обнаружить в народных мелодиях исконно присущие ей древние черты и найти соответствующие им приемы гармонической обработки, то Чайковский воспринимал народную песню как непосредственный элемент живой окружающей действительности. Поэтому он не старался отделить в ней подлинную основу от привнесенного позже, в процессе миграции и перехода в иную социальную среду, не отделял традиционную крестьянскую песню от городской, подвергшейся трансформации под воздействием вошедших в быт романсных интонаций, танцевальных ритмов и т. д. Беря народную мелодию, он обрабатывал ее свободно, подчинял своему личному индивидуальному восприятию.

Известная предвзятость со стороны "Могучей кучки" проявлялась к Чайковскому и как к воспитаннику Петербургской консерватории, которую они считали оплотом консерватизма и академической рутины в музыке. Чайковский — единственный из русских композиторов "шестидесятнического" поколения, получивший систематическое профессиональное образование в стенах специального музыкального учебного заведения. Римскому-Корсакову пришлось позже восполнять пробелы в своей профессиональной подготовке, когда он, начав преподавать в консерватории музыкально-теоретические дисциплины, по собственным словам, "стал одним из лучших ее учеников". И вполне закономерно, что именно Чайковский и Римский-

Корсаков явились создателями двух крупнейших композиторских школ в России второй половины XIX века, условно названных "московской" и "петербургской".

Консерватория не только вооружила Чайковского необходимыми знаниями, но и привила ему ту строгую дисциплину труда, благодаря которой он мог создать за не очень продолжительный период активной творческой деятельности множество самых разнообразных по жанру и характеру произведений, обогативших различные области отечественного музыкального искусства. Постоянный, систематический сочинительский труд Чайковский считал обязательным долгом каждого истинного художника, серьезно и ответственно относящегося к своему призванию. "Только та музыка, — замечает он, — может тронуть, потрясти и задеть, которая вылилась из глубины взволнованной вдохновением артистической души <...> Между тем работать нужно всегда, и настоящий честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен" (264, 7, 154).

Консерваторское воспитание способствовало также выработке у Чайковского уважительного отношения к традиции, к наследию великих классических мастеров, что, однако, ни в какой степени не было связано с предубеждением против нового. Ларош вспоминал о "молчаливом протесте", с которым относился молодой Чайковский к стремлению некоторых педагогов "уберечь" своих питомцев от "опасных" влияний Берлиоза, Листа, Вагнера, удержав их в рамках классических норм (119, 2, 285-286). Позже тот же Ларош писал как о странном недоразумении о попытках некоторых критиков отнести Чайковского к композиторам консервативного традиционалистского направления и утверждал, что "г. Чайковский несравненно ближе к *крайней левой* музыкального парламента, чем к умеренной правой" (126, 2, 83). Разница между ним и "кучкистами", по его мнению, скорее "количественная", чем "качественная".

Суждения Лароша, несмотря на их полемическую заостренность, во многом справедливы. Какую бы резкую форму ни принимали порой разногласия и споры между Чайковским и "Могучей кучкой", они отражали сложность и многообразие путей внутри единого в своей основе передового демократического лагеря русских музыкантов второй половины XIX века.

Тесные узы связывали Чайковского со всей русской художественной культурой поры ее высокого классического расцвета. Страстный любитель чтения¹, он отлично знал русскую литературу и вниматель-

¹Чтение, — замечает он однажды, — есть одно из величайших блаженств, когда оно сопровождается спокойствием на душе и не делается урывками, а постоянно" (264, 7, 211).

но следил за всем новым, что в ней появлялось, высказывая нередко очень интересные и вдумчивые суждения по поводу отдельных произведений². Преклоняясь перед гением Пушкина, поэзия которого сыграла огромную роль в его собственном творчестве, Чайковский любил многое у Тургенева, тонко чувствовал и понимал лирику Фета, что не мешало ему восхищаться сочностью описаний быта и природы у такого объективного писателя, как Аксаков.

Но совершенно особое место отводил он Л. Н. Толстому, которого называл "величайшим из всех художественных гениев", каких когда-либо знало человечество. В произведениях великого романиста Чайковского особенно привлекала "какая-то *высшая* любовь к человеку, высшая жалость к его беспомощности, конечности и ничтожности". "Писатель, коему даром досталась никому еще до него не дарованная свыше сила заставить нас, скудных умом, постигать самые непроходимые закоулки тайников нашего нравственного бытия", "глубочайший сердцевед" (255, 209), — в таких выражениях писал он о том, что составляло, по его мнению, силу и величие Толстого как художника. "Его одного достаточно, — по мнению Чайковского, — чтобы русский человек не склонял стыдливо голову, когда перед ним высчитывают все великое, что создала Европа" (255, 211).

Более сложным было его отношение к Достоевскому. Признавая его гениальность, композитор не испытывал к нему такой внутренней близости, как к Толстому. Если, читая Толстого, он мог проливать слезы благодатного восхищения оттого, что "через его посредничество *соприкоснулся* с миром идеала, абсолютной благодати и человечности", то "жестокый талант" автора "Братьев Карамазовых" его подавлял и даже отпугивал.

Из писателей более молодого поколения Чайковский испытывал особую симпатию к Чехову, в рассказах и повестях которого его привлекали сочетание беспощадного реализма с лирической теплотой и поэтичностью. Эта симпатия была, как известно, взаимной. Об отношении Чехова к Чайковскому красноречиво говорит его письмо брату композитора, где он признавался, что "готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич", — так велико было его преклонение перед музыкантом, которому он отводил второе место в русском искусстве, непосредственно после Льва Толстого (282, 11, 421—422). Эта оценка Чайковского одним из величайших отечественных мастеров слова свидетельствует о том, чем была музыка композитора для лучших передовых русских людей своего времени.

²О литературных интересах Чайковского см.: 278, 293, 33, 24.

Чайковский принадлежал к типу художников, у которых личное и творческое, человеческое и артистическое так тесно связаны и переплетены между собой, что отделить одно от другого бывает почти невозможно. Все, что волновало его в жизни, вызывало боль или радость, негодование или сочувствие, он стремился выразить в своих сочинениях на близком ему языке музыкальных звуков. Субъективное и объективное, личное и внеличное неотрывны в творчестве Чайковского. Это позволяет говорить о лиризме как об основной форме его художественного мышления, но в том широком значении, которое придавал этому понятию Белинский. "Все *общее*, все субстанциональное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни, — писал он, — могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа. Все, что занимает, волнует, радует, печалит, улаживает, успокаивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все, что входит в него, возникает в нем, — все это приемлется лирикою, как законным ее достоянием" (30, 5, 45—46).

Лирика как форма художественного постижения мира, поясняет далее Белинский, — это не только особый, самостоятельный род искусства, сфера ее проявления более широка: "лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь прометеев живет все создания Зевса... Перевес лирического элемента также бывает и в эпосе, и в драме" (30, 45—46).

Дыханием искреннего и непосредственного лирического чувства овеяны все произведения Чайковского, начиная от интимной вокальной или фортепианной миниатюры до симфонии и оперы, что отнюдь не исключает ни глубины мысли, ни сильного и яркого драматизма. Творчество художника-лирика тем шире по содержанию, чем богаче его личность и разнообразнее круг ее интересов, чем отзывчивее его натура к впечатлениям окружающей действительности. Чайковский многим интересовался и остро реагировал на все происходившее вокруг него. Можно утверждать, что не было ни одного крупного и значительного события в современной ему жизни, которое оставило бы его равнодушным и не вызвало того или иного отклика с его стороны.

По натуре и образу мысли он был типичным русским интеллигентом своего времени — поры глубоких преобразующих процессов, больших надежд и ожиданий и столь же горьких разочарований и потерь. Одна из основных черт Чайковского как человека — неутоли-

мое беспокойство духа, свойственное многим передовым деятелям отечественной культуры в ту эпоху. Сам композитор определил эту черту как "тоска по идеалу".
Всю свою жизнь он напряженно, порой мучительно искал твердой духовной опоры, обращаясь то к философии, то к религии, но так и не смог привести свои взгляды на мир, на место и назначение человека в нем в единую целостную систему. "...Я не нахожу в своей душе силы выработать какие-нибудь прочные убеждения, потому что я как флюгер верчусь между традиционной религией и доводами критического разума", — признавался тридцатисемилетний Чайковский (263, 6, 288). Тот же мотив звучит в дневниковой записи, сделанной десятью годами позже: "Жизнь проходит, идет к концу, — а я ни до чего не додумался, даже разгоняю, если являются роковые вопросы, ухожу от них" (263, 6, 22).

Питая непреодолимую антипатию ко всяческому доктринерству и сухим рационалистическим абстракциям, Чайковский сравнительно мало интересовался различными философскими системами, но знал работы некоторых философов и высказывал свое отношение к ним. Категорическое осуждение вызывает у него модная тогда в России философия Шопенгауэра. "В окончательных выводах Шопенгауэра, — находит он, — есть нечто оскорбительное для человеческого достоинства, что-то сухое и эгоистическое, не согретое любовью к человечеству" (263, 6, 288). Резкость этого отзыва можно понять. Художник, характеризовавший себя сам как "человека, страстно любящего жизнь (несмотря на все ее невзгоды) и столь же страстно ненавидящего смерть", не мог принять и разделить философское учение, утверждавшее, что только переход к небытию, самоуничтожение служит избавлением от мирового зла.

Напротив, философия Спинозы вызывала сочувствие у Чайковского и привлекала его своей гуманностью, вниманием и любовью к человеку, позволявшими композитору сравнивать нидерландского мыслителя с Львом Толстым. "Не осталась незамеченной им и атеистическая сущность воззрений Спинозы." "Я и забыл тогда, — замечает Чайковский, вспоминая о своем недавнем споре с фон Мекк, — что могли быть люди, как Спиноза, Гете, Кант, которые сумели обойтись без религии? Я и забыл тогда, что, не говоря уже об этих колоссах, существует бездна людей, сумевших создать себе гармонический строй идей, заменивших им религию" (264, 7, 288).

Эти строки написаны в 1877 году, когда Чайковский считал себя атеистом. Годом позже он еще решительнее заявлял, что догматиче-

³ Впервые заинтересовавшись взглядами Спинозы в конце 70-х годов, Чайковский обращается к чтению его трудов в 1891 году. Подробнее о философских интересах композитора см.: 160, 113–124.

ская сторона православия — "давно во мне подвергнута убийственной для него критике" (264, 7, 104). Но в начале 80-х годов в его отношении к религии происходит перелом. "...В душу мою все больше и больше проникает свет веры, — признавался он в письме к фон Мекк из Парижа от 16/28 марта 1881 года, — ...я чувствую, что все более и более склоняюсь к этому единственному оплоту нашему против всяких бедствий. Я чувствую, что начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел" (267, 10, 70). Правда, тут же проскальзывает замечание: "сомнения еще посещают меня". Но композитор старается всеми силами души заглушить эти сомнения и гонит их от себя.

Религиозные воззрения Чайковского оставались сложными и неоднозначными, основываясь скорее на эмоциональных стимулах, нежели на глубокой и твердой убежденности. Некоторые из догматов христианского вероучения оставались для него по-прежнему неприемлемыми. "Я не настолько проникнут религией, — замечает он в одном из писем, — чтобы в смерти видеть с уверенностью начало новой жизни" (269, 12, 361). Представление о вечном райском блаженстве казалось Чайковскому чем-то до крайности унылым, пустым и безрадостным: "Жизнь имеет тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тени, словом, из разнообразия в единстве. Как же представить себе вечную жизнь в виде нескончаемого блаженства" (263, 6, 252).

В 1887 году Чайковский записывает в дневнике: "Религию мою мне бы хотелось когда-нибудь подробно изложить, хотя бы для того, чтобы самому раз навсегда уяснить свои верования и ту границу, где они начинаются вслед за умозрением" (255, 213). Однако свести свои религиозные воззрения в единую систему и разрешить все их противоречия Чайковскому так, по-видимому, и не удалось.

Его привлекала в христианстве преимущественно нравственная гуманистическая сторона, евангельский образ Христа воспринимался Чайковским как живой и реальный, наделенный обычными человеческими качествами. "Хотя Он был Бог, — читаем в одной из дневниковых записей, — но в то же время и человек. Он страдал, как и мы. Мы *исалеем* его, мы любим в нем его идеальные человеческие стороны" (255, 212). Представление же о всемогущем и грозном Боге Саваофе было для Чайковского чем-то далеким, трудным для понимания и внушающим скорее страх, чем доверие и надежду.

Великий гуманист Чайковский, высшей ценностью для которого являлась сознающая свое достоинство и свой долг перед другими человеческая личность, мало задумывался над вопросами социального устройства жизни. Политические взгляды его были достаточно умеренны и не шли дальше мыслей о конституционной монархии. "Как бы оживилась Россия, — замечает он однажды, — если б госу-

дарь⁴ закончил свое удивительное царствование дарованием нам политических прав! Пусть не говорят, что мы не доросли до конституционных форм" (264, 7, 173). Иногда эта мысль о конституции и народном представительстве принимала у Чайковского форму распространенной в 70 — 80-х годах идеи земского собора, разделявшейся различными кругами общества от либеральной интеллигенции до революционеров-народовольцев.

Далекий от сочувствия каким бы то ни было революционным идеалам, Чайковский в то же время тяжело переживал все усиливавшийся в России разгул реакции и осуждал жестокий правительственный террор, направленный на подавление малейших проблесков недовольства и свободомыслия. В 1878 году, в пору наивысшего подъема и нарастания народовольческого движения, он писал: "Мы переживаем ужасное время, — и когда начинаешь вдумываться в происходящее, — то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое правдивое слово⁵; с другой стороны, несчастная сумасшедшая молодежь, целыми тысячами без суда и следствия ссылаемая туда, куда ворон костей не заносил, — и среди этих двух крайностей равнодушия ко всему, погрязшая в эгоистических интересах масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое" (263, 6, 387).

Подобного рода критические высказывания неоднократно встречаются в письмах Чайковского и позже. В 1882 году, вскоре после воцарения Александра III, сопровождавшегося новым усилением реакции, в них звучит тот же мотив: "Для нашего милого сердцу, хотя и печального отечества настала очень мрачная пора. Все ощущают неопределенное беспокойство и недовольство; все чувствуют, что положение дел непрочно и должны произойти перемены, — но ничего предвидеть нельзя" (268, 11, 297). В 1890 году в его переписке снова звучит тот же мотив: "... в России теперь что-то неладное творится... Дух реакции доходит до того, что сочинения гр. Л. Толстого преследуются как какие-то революционные прокламации. Молодежь бунтует, а атмосфера русская, в сущности, очень мрачная" (273, 15-Б, 128). Все это, конечно, влияло на общее душевное состояние Чайковского, обостряло ощущение разлада с действительностью и, рождало внутренний протест, который находил отражение и в творчестве.

Человек широких разносторонних интеллектуальных интересов, художник-мыслитель, Чайковский был постоянно отягощен глубокой напряженной думой о смысле жизни, своем месте и назначении

⁴Имеется в виду Александр II.

⁵И. С. Аксаков был в 1878 году выслан из Москвы за публичное выступление с критикой царской дипломатии.

в ней, о несовершенстве человеческих отношений и о многом другом, над чем заставляла задумываться современная ему действительность. Не могли не волновать композитора и общие принципиальные вопросы, касавшиеся основ художественного творчества, роли искусства в жизни людей и путях его развития, по которым велись в его время столь острые и горячие споры. Когда на обращенные к нему вопросы Чайковский отвечал, что музыку надо писать "как Бог на душу положит", то в этом проявлялась его непреодолимая антипатия ко всякого рода абстрактному теоретизированию, а тем более утверждению каких бы то ни было общеобязательных догматических правил и норм в искусстве. Так, упрекая Вагнера в насильственном подчинении своего творчества искусственной и надуманной теоретической концепции, он замечает: "Вагнер, по моему мнению, убил в себе огромную творческую силу теорией. Всякая предвзятая теория охлаждает непосредственное творческое чувство" (269, 12, 436).

Цена в музыке прежде всего искренность, правдивость и непосредственность выражения, Чайковский избегал громких декларативных заявлений и прокламирования своих задач и принципов их осуществления. Но это не значит, что он вообще не задумывался над ними: его эстетические убеждения были достаточно твердыми и последовательными. В самой общей форме их можно свести к двум основным положениям: 1) демократизм, уверенность в том, что искусство должно быть обращено к широкому кругу людей, служить средством их духовного развития и обогащения, 2) безусловная правда жизни. Известные и часто цитируемые слова Чайковского: "Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору" (266, 9, 233), — были проявлением не тщеславной погони за популярностью во чтобы то ни стало, а внутренне присущей композитору потребности в общении с людьми через посредство своего искусства, желания доставлять им радость, укреплять силу и бодрость духа.

О правде выражения Чайковский говорит постоянно. Вместе с тем он проявлял иногда отрицательное отношение к слову "реализм". Это объясняется тем, что оно воспринималось им в поверхностном, вульгарном писаревском толковании, как исключаящее возвышенную красоту и поэзию. Главным в искусстве считал он не внешнее натуралистическое правдоподобие, а глубину постижения внутреннего смысла вещей и, прежде всего, тех скрытых от поверхностного взгляда тонких и сложных психологических процессов, которые происходят в душе человека. Именно музыка, по его мнению, более, чем какое-либо другое из искусств, обладает этой способно-

стью. "В художнике, — писал Чайковский, — безусловная правда, не в банальном протокольном смысле, а в высшем, открывающем нам какие-то неведомые горизонты, какие-то недостижимые сферы, куда только музыка способна проникать, а между писателями никто не заходил так далеко, как Толстой" (271, 14, 75).

Чайковскому не чужда была склонность к романтической идеализации, к свободной игре фантазии и сказочному вымыслу, к миру чудесного, волшебного и небывалого. Но в центре творческого внимания композитора всегда находился живой реальный человек с его простыми, но сильными чувствами, радостями, огорчениями и невзгодами. Та острая психологическая зоркость, душевная чуткость и отзывчивость, которыми был наделен Чайковский, позволили ему создать необычайно яркие, жизненно правдивые и убедительные образы, воспринимаемые нами как близкие, понятные и похожие на нас. Это ставит его в один ряд с такими величайшими представителями русского классического реализма, как Пушкин, Тургенев, Толстой или Чехов.

3

О Чайковском можно с полным правом сказать, что его сделала композитором эпоха, в которую он жил, время высокого общественного подъема и больших плодотворных перемен во всех областях русской жизни. Когда молодой чиновник Министерства юстиции и музицирующий дилетант, поступив в только что открывшуюся в 1862 году Петербургскую консерваторию, вскоре решил посвятить себя музыке, это вызвало у многих близких ему людей не только удивление, но и неодобрение. Не лишенный известного риска поступок Чайковского не был, однако, случайным и необдуманным. За несколько лет до этого Мусоргский с той же целью вышел в отставку с военной службы вопреки советам и уговорам своих старших друзей. Обоих гениальных молодых людей толкнуло на этот шаг утверждающееся в обществе отношение к искусству как к серьезному и важному делу, способствующему духовному обогащению людей и умножению национального культурного достояния.

Вступление Чайковского на путь профессионального занятия музыкой было связано с глубоким переломом в его взглядах и привычках, отношении к жизни и труду. Младший брат и первый биограф композитора М.И. Чайковский вспоминал о том, как изменился даже внешний его облик после поступления в консерваторию: "С длинными волосами, одетый в собственные обноски прежнего франтовства, он внешним образом переменялся так же радикально, как и во всех

других отношениях" (253, 1, 158). Демонстративной небрежностью туалета Чайковский хотел подчеркнуть свой решительный разрыв с прежней дворянско-чиновной средой и превращение из вылощенного светского человека в труженика-разночинца.

За три с небольшим года обучения в консерватории, где одним из основных его наставников и руководителей был А.Г. Рубинштейн, Чайковский овладел всеми необходимыми теоретическими дисциплинами и написал ряд хотя еще не вполне самостоятельных и неровных, но отмеченных незаурядностью дарования симфонических и камерных произведений. Крупнейшим из них была кантата "К радости" на слова оды Шиллера, исполненная на торжественном выпускном акте 31 декабря 1865 года. Вскоре после этого друг и однокашник Чайковского Ларош писал ему: "вы самый большой музыкальный талант современной России... Я вижу в вас самую великую или, лучше сказать, — единственную надежду нашей музыкальной будущности... Впрочем, все что вы сделали... я считаю только работой школьника, подготовительной и экспериментальной, если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет, но они, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки" (253, 1, 205).

Самостоятельная творческая деятельность Чайковского развертывается во второй половине 60-х годов в Москве, куда он переехал в начале 1866 года по приглашению Н.Г. Рубинштейна для преподавания в музыкальных классах РМО, а затем в открывшейся осенью того же года Московской консерватории. "...Для П. И. Чайковского, — как свидетельствует один из его новых московских друзей Н. Д. Кашкин, — она на много лет сделалась той артистической семьей, в среде которой рос и развивался его талант" (94, 29). Молодой композитор встретил сочувствие и поддержку не только в музыкальных, но и в литературных и театральных кругах тогдашней Москвы. Знакомство с А. Н. Островским и некоторыми из ведущих актеров Малого театра способствовало возрастающему интересу Чайковского к народной песне и старинному русскому быту, что отразилось и в его произведениях этих лет (опере "Воевода" по пьесе Островского, Первой симфонии "Зимние грезы").

Периодом необычайно бурного и интенсивного роста его творческого дарования были 70-е годы. "Есть такая преокупация труда, — писал он, — которая так сильно обхватывает во время разгара работы, что не успеваешь следить за собою и забываешь все, кроме имеющего прямое отношение к труду" (263, 6, 317). В этом состоянии подлинной одержимости Чайковским были созданы до 1878 года три симфонии, два фортепианных и скрипичный концерты, три оперы, балет "Лебединое озеро", три квартета и ряд других, в том числе до-

статочно крупных по размеру и значительных произведений. Если прибавить к этому большую, отнимавшую много сил и времени педагогическую работу в консерватории и продолжавшееся до середины 70-х годов сотрудничество в московских газетах в качестве музыкального обозревателя, то невольно поражают огромная энергия и неиссякаемый поток его вдохновения.

Творческой вершиной этого периода явились два шедевра — "Евгений Онегин" и Четвертая симфония. Создание их совпало с острейшим душевным кризисом, приведшим Чайковского на грань самоубийства. Непосредственным толчком к этому потрясению послужила женитьба на женщине, невозможность совместной жизни с которой была с первых же дней осознана композитором. Однако подготовлен был кризис всей совокупностью условий его жизни и труда на протяжении ряда лет. "Неудачная женитьба ускорила кризис, — справедливо замечает Б.В. Асафьев, — потому что Чайковский, ошибшись в расчете на создание новой, творчески более благоприятной — семейной — обстановки в данных бытовых условиях, стремительнее вырвался на волю — к почтенной творческой свободе. Что этот кризис был не болезненного порядка, а подготовлялся всем порывистым развитием композиторской работы и ощущением величайшего творческого подъема, показывает результат этой нервной вспышки: опера „Евгений Онегин“ и знаменитая Четвертая симфония" (15, 2, 33).

Когда острота кризиса несколько притупилась, наступило время критического анализа и пересмотра всего пройденного пути, затянувшееся на годы. Этот процесс сопровождался приступами резкого недовольства собой: все чаще звучат в письмах Чайковского жалобы на недостаток мастерства, незрелость и несовершенство всего написанного им до сих пор; иногда ему кажется, что он выдохся, исписался и не сможет больше создать ничего сколько-нибудь значительного. Более трезвая и спокойная самооценка содержится в письме к фон Мекк от 25 — 27 мая 1882 года: "...Несомненная перемена произошла во мне. Нет более той легкости, того наслаждения в работе, благодаря которому для меня незаметно пролетали дни и часы. Утешаю себя тем, что если мои последующие писания будут менее согреты истинным чувством, чем прежние, — то зато они выиграют в фактуре, будут обдуманнее, зрелее" (268, 11, 128).

Период от конца 70-х до середины 80-х годов в развитии Чайковского можно определить как полосу исканий и накопления сил для овладения новыми большими художественными задачами. Творческая активность его не снижается в эти годы. Благодаря материальной поддержке фон Мекк, Чайковский получил возможность освободиться от тяготившей его работы в теоретических классах Москов-

ской консерватории и всецело посвятить себя сочинению музыки. Из-под его пера выходит ряд произведений, быть может, не обладающих такой захватывающей драматической силой и напряженностью выражения, как "Ромео и Джульетта", "Франческа" или Четвертая симфония, таким обаянием теплого задушевного лиризма и поэтичности, как "Евгений Онегин", но мастерских, безупречных по форме и фактуре, написанных с большой выдумкой, остроумно и изобретательно, а нередко и с подлинным ярким блеском. Таковы три великолепные оркестровые сюиты и некоторые другие симфонические произведения этих лет. Созданные тогда же оперы "Орлеанская дева" и "Мазепа" отличаются широтой форм, стремлением к острым напряженным драматическим ситуациям, хотя и страдают некоторыми внутренними противоречиями и недостатком художественной цельности.

Эти искания и опыты подготовили композитора к переходу на новую ступень своего творчества, отмеченную высшей художественной зрелостью, сочетанием глубины и значительности замыслов с совершенством их воплощения, богатством и разнообразием форм, жанров и средств музыкальной выразительности. В таких произведениях середины и второй половины 80-х годов, как "Манфред", "Гамлет", Пятая симфония, по сравнению с более ранними сочинениями Чайковского, появляются черты большей психологической углубленности, сосредоточенности мысли, усиливаются трагедийные мотивы. В эти же годы его творчество достигает широкого публичного признания и у себя на родине, и в ряде зарубежных стран. Как заметил однажды Ларош, для России 80-х годов он становится тем же, чем был Верди для Италии 50-х. Искавший уединения композитор теперь охотно появляется перед публикой и сам выступает на концертной эстраде, дирижируя своими произведениями. В 1885 году он избирается председателем Московского отделения РМО и принимает деятельное участие в организации концертной жизни Москвы, присутствует на экзаменах в консерватории. С 1888 года начинаются его триумфальные концертные поездки по странам Западной Европы и Соединенным Штатам Америки.

Интенсивная музыкально-общественная и концертная деятельность не ослабляет творческой энергии Чайковского. Чтобы сосредоточиться на сочинении музыки в свободное от других дел время, он поселяется с 1885 года в окрестностях Клина, а весной 1892 года арендует дом на окраине самого города Клина, остающийся и поныне местом памяти великого композитора и главным хранилищем его богатейшего рукописного наследства.

Последнее пятилетие жизни композитора было отмечено особенно высоким и ярким расцветом его творческой деятельности. В пе-

риод 1889 — 1893 годов им были созданы такие замечательные произведения, как оперы "Пиковая дама" и "Иоланта", балеты "Спящая красавица" и "Щелкунчик" и, наконец, не имеющая себе равных по силе трагизма, глубине постановки вопросов человеческой жизни и смерти, смелости и вместе с тем ясности, законченности художественной концепции Шестая ("Патетическая") симфония. Став итогом всего жизненного и творческого пути композитора, эти сочинения оказались в то же время смелым прорывом в будущее и открыли новые горизонты перед отечественным музыкальным искусством. Многие в них воспринимаются теперь как предвосхищение того, что было позднее достигнуто великими русскими музыкантами XX столетия — Стравинским, Прокофьевым, Шостаковичем.

Чайковскому не пришлось пережить поры творческого спада и увядания — неожиданная катастрофическая смерть настигла его в момент, когда он был еще полон сил и находился на вершине своего могучего гениального дарования.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

1

Великий художник и мастер широкого кругозора, оставивший огромное по объему богатейшее наследие в самых различных областях музыкального творчества, Чайковский по характеру своего мышления являлся в первую очередь симфонистом. "...Опера, — писал он однажды, — едва ли все-таки не самая богатая музыкальная форма. Но чувствую, что я все-таки более склонен к симфоническому роду" (268, 11, 269). Язык "чистой" инструментальной музыки, не связанной со словом, привлекал его свободой выражения многообразного мира идей, чувств и настроений в их движении, развитии, сложных противоречивых связях и противоборстве. Драматическое восприятие мира Чайковским определило остроконфликтный характер его симфонизма и в то же время высокий интеллектуализм, сила логического мышления и способность к большим широким обобщениям позволяли ему создавать целостные, внутренне законченные композиции крупного масштаба, проникнутые единым последовательно и напряженно развивающимся замыслом.

Стало уже обычным сопоставление Чайковского как гениального симфониста с Бетховеном, несмотря на все различие конкретной идейно-художественной проблематики их творчества и тех

культурно-исторических условий, в которых оно развивалось. Для самого автора "Патетической" бетховенское творчество всегда оставалось высшим, недостижимым образцом полной, совершенной гармонии формы и содержания, равновесия стихийно-эмоционального и рационально-организующего начала. Оспаривая мнение о растянутости некоторых симфоний Бетховена, Чайковский писал: "...изучая его, изумляешься, до чего у этого гиганта между всеми музыкантами все одинаково важно, все полно значения и силы и вместе с тем, как он умел сдерживать невероятный напор своего колоссального вдохновения и никогда не упускал из виду равновесия и законченности формы". "Но если я готов защищать Бетховена от обвинения в растянутости, — замечает он несколько далее, — то не могу не признать, что послебетховенская музыка является нам пример излишеств и многоречивости, доходящей до *templissage'a*" (271, 14, 541—542).

Это критическое замечание, конечно, не отражает в полной мере отношения Чайковского к творчеству композиторов романтического поколения, непосредственно принявших эстафету от Бетховена. Не только особенно любимому им Шуману, в музыке которого он находил "отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые булбуют сердце современного человека" (256, 38), но и таким не столь ему близким композиторам, как Мендельсон, Берлиоз, Лист, Чайковский был многим обязан в своем творческом развитии, в выработке своего стиля, языка и манеры письма. Если постараться кратко определить, какие именно стороны музыкального романтизма оказали наиболее прямое и непосредственное воздействие на формирование его симфонического мышления, то надо отметить два основных момента: 1) усиление лирического начала и связанное с этим тяготение к тематизму песенно-романсного склада, часто восходящему своими корнями к сфере бытовых интонаций; 2) стремление к образной конкретности музыки, сближению ее с литературой, драматургией, изобразительными искусствами, находящее свое последовательное выражение в романтическом принципе программности.

Элементы программности в той или другой степени присущи значительной части симфонического творчества Чайковского. Он не мог согласиться с Ларошем, считавшим его "антипрограммным" композитором, и утверждал, что программная музыка не только имеет законное право на существование, но и "должна быть, подобно тому как нельзя требовать, чтобы литература обошлась без эпического элемента и ограничилась бы одной лирикой" (264, 7, 514). В известном смысле можно говорить о программности как об одном из общих основополагающих начал его симфонизма. Отвечая на вопрос

фон Мекк, Чайковский писал: "Так как мы с вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей широкой точки зрения всякая музыка есть программная" (264, 7, 513). Известно, что он сам указывал на существование "скрытой" программы в ряде своих произведений даже при отсутствии программного заголовка, указывающего на конкретный характер тех идей, образов или жизненных процессов, которые волновали его при сочинении музыки.

Симфонический стиль Чайковского сложился на основе органического взаимопроникновения и синтеза классических и романтических элементов. Усвоив ценнейшие достижения романтизма в области музыки, открывшие перед ней новые богатейшие перспективы отражения духовной жизни человека и окружающего его мира, он сохраняет верность классическим принципам формообразования и разработки тематического материала. Романтическая интенсивность переживания и яркая образность музыкального языка соединяются в его творчестве с бетховенской строгой дисциплиной мысли и волей к единству. Именно это позволило Чайковскому создать крупномасштабные симфонические композиции, полные страстного душевного волнения, острейших выразительных контрастов, взлетов и падений, и в то же время конструктивно ясные, стройные и законченные по форме. Не овладев классической логикой становления крупного целого на основе последовательной переработки немногих основных элементов, Чайковский, как замечает Б.В. Асафьев, "не стал бы великим мастером симфонии, симфонистом-мыслителем, вернувшим 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" (15, 2, 35).

Глубоко освоив весь опыт развития симфонической музыки от венских классиков до Шумана, Берлиоза и Листа, Чайковский соединил бетховенский драматизм, широту и силу философского обобщения с актуальной для современной ему русской действительности проблематикой, с русским национальным строем образов и интонации. Обширное и разнообразное по жанрам симфоническое творчество Чайковского составляет ценнейшую часть отечественного классического художественного наследия, по степени своей значительности сопоставимое с высшими ее достижениями в области литературы. Именно симфонии и другие оркестровые сочинения композитора раньше всего остального, что было им создано, получили известность за пределами нашей страны и способствовали мировому признанию русской музыки.

Каждая симфония Чайковского — это особый мир образов и переживаний, по богатству и значительности содержания сравнимый с русским реалистическим романом второй половины XIX века. В своей хронологической последовательности они представляют путь от лирически окрашенного поэтического восприятия родной природы и быта к "драме жизни", достигающей порой подлинного высокого трагизма.

Первая симфония, написанная в 1866 году молодым композитором, только что вышедшим из стен Петербургской консерватории, приобрела окончательный вид лишь спустя восемь лет⁶. Данное автором заглавие "Зимние грезы" указывает на тот круг образов, который носился перед его творческим воображением при сочинении симфонии: это картины зимней русской природы и возникающие на их фоне жанровые сценки. Отдельные моменты музыки могут вызывать у слушателя живые конкретные ассоциации (например, ровное тремолирующее движение у скрипок в первой части — "Грезы зимней дорогой", ассоциирующееся с представлением о долгом неторопливом санном пути, таинственные лесные шорохи и зовы во второй части — "Угрюмый край, туманный край" и т. д.), но эти скупые штрихи и намеки не складываются в законченную, последовательно развивающуюся поэтическую программу. Композитор не стремится к конкретному "живописанию в звуках", а передает лишь свои впечатления, преломленные сквозь призму личного лирического чувства. Он свободно ведет нас от одного образа или настроения к другому, иногда совершенно отличному по характеру, следуя внутренней логике симфонического развития. Неоднократно уже указывалось на близость образного строя симфонии к поэтическим образам русской зимы в творчестве Пушкина, Л. Толстого, Плещеева и других замечательных мастеров отечественной литературы. Глубоко национален и интонационный строй ее музыки: большинство тем "Зимних грез" имеет песенный характер и в той или иной степени близок русской народной мелодике. Поэтому, когда в финале появляется подлинная народная песня, она не кажется чем-то инородным, а естественно вливается в общий поток музыки.

Вместе с тем уже в структуре основных тем ясно выражена сим-

⁶Первоначальная редакция в полном виде не сохранилась, отдельные ее фрагменты, изъятые композитором при позднейшем редактировании, даны в приложении к тому 15-А Полного собрания сочинений Чайковского (М., 1957). Наибольшее принципиальное значение имеет замена побочной партии первой части другой, гораздо более мелодически рельефной и выразительной темой. Подробнее см.: 80.

фоничность мышления Чайковского. Особенно показательна с этой точки зрения тема главной партии первой части. При легко улавливаемой близости отдельных ее мелодических оборотов к народной песне, тема лишена песенной закругленности: принцип прогрессирующего дробления (4 такта + 2 + 1 + 1) придает ей разомкнутый характер (пример 1) и вызывает ощущение незавершенности, настоятельно требующей продолжения и развития. Во втором предложении тема, данная в ином тембровом оформлении (альты вместо флейты и фагота), сопровождается острой "колочей" фигуркой у флейты (пример 2 а, б), которая в дальнейшем приобретает большое значение в качестве динамизирующего фактора. Пронизывая все последующее развитие, она достигает перед самым вступлением побочной партии мощного торжествующего звучания (пример 3).

Оба элемента получают широкое развитие уже в пределах экспозиции, в результате чего главная партия "поглощает" связующую, построенную на том же материале, образуя один большой раздел с волнообразно развертывающимся нарастанием. Позже такое "разбухание" главной партии станет характерным для наиболее драматических симфоний зрелого Чайковского.

Песенная побочная партия, контрастирующая своим светлым лирическим характером тускловатому "зимнему" колориту главной, представляет собой относительно самостоятельный эпизод. Фанфарная заключительная партия, напоминающая то ли звуки призывного охотничьего рога, то ли какой-то тяжеловесный могучий пляс, непосредственно переходит в разработку. В отличие от позднейших симфонических разработок Чайковского, становящихся центром драматического конфликта, в ней особых "событий" не происходит. После репризы, воспроизводящей в сокращенном виде (и с соответствующими тональными сдвигами) структуру экспозиции, дана довольно развернутая кода, в которой получают дальнейшее развитие основные элементы главной партии.

Вторая часть симфонии — "Угрюмый край, туманный край"⁷ — примечательна необычайной широтой мелодического дыхания, не ослабевающего на всем протяжении ее достаточно длительного звучания. Форму этой части одни исследователи определяют как рондообразную, другие как вариантно-строфическую. Ее особенность в том, что два эпизода построены на мелодическом обороте, вычленном из основной темы, и являются лишь свободным ее видоизменением. Эта плавно развертывающаяся, постепенно набирающая дыхание тема протяженностью в двадцать тактов принадлежит к

⁷ Можно полагать, что в ней отразились впечатления от суровой красоты русского севера, запомнившиеся Чайковскому после поездки на Ладожское озеро.

прекраснейшим образцам лирически-песенной мелодики Чайковского. Отдельные, как бы инкрустированные в мелодическую линию обороты народного характера оттеняют ее типично русский облик (пример За)⁸. В последующих произведениях тема приобретает каждый раз новую окраску, достигая в заключительном разделе патетического звучания у валторны соло. Нельзя не упомянуть и о поэтическом вступлении к этой части, погружающем слушателя в меланхолически сумрачную атмосферу северорусского пейзажа⁹.

Две последние части симфонии не имеют особых программных заголовков, но музыка их обладает не менее яркой образностью. Скерцо¹⁰, окрашенное легким налетом меланхолии, — нечто вроде фантастического хоровода снежинок. Своеобразную остроту придает ему "перебивающийся" ритм сдвоенных тактов. Средний раздел скерцо — плавный лирический вальс — вводит нас в сферу овечьего домашнего уютом зимнего интерьера (вспомним, что в цикле "Времена года" пьеса "Декабрь. Святки" тоже написана в форме вальса).

Торжественный праздничный финал стал прообразом позднейших симфонических финалов Чайковского, знаменовавших выход из замкнутой сферы личных переживаний, мучительных душевных борений и метаний наружу, в мир светлой радости и веселья. От мягких, прозрачных по колориту предшествующих частей симфонии этот финал отличается массивностью, грузностью звучания. Композитор рисует картину народного праздника яркими, порой кричащими красками: здесь впервые вступает полный состав большого оркестра с "тяжелой" медью (три тромбона, туба) и целой группой ударных; манера письма широкая, несколько лапидарная. Резкость контраста до известной степени смягчается большим вступительным разделом (64 такта), начало которого окрашено в сумрачные тона, и лишь постепенно, при подходе к основному разделу, колорит музыки все больше светлеет и проясняется. Во вступлении впервые звучит мелодия хороводной песни "Я посею ли млада", которая становится далее основой побочной партии, контрастируя своей плавной напевностью удалой размашистой теме главной партии. Инте-

⁸ Скобкой отмечен отрезок мелодии, служащий основой двух эпизодов.

⁹ В этом вступлении использован материал побочной партии из увертюры "Гроза" (по драме Островского), написанной Чайковским в консерваторские годы. Но другая фактура и инструментовка (там — флейта и гобой с контрапунктом скрипок в высоком регистре и звонкими аккордами арфы, здесь — одни струнные, плотно расположенные в среднем матовом регистре) существенно изменяют выразительную окраску музыки.

¹⁰ Материалом для крайних разделов скерцо послужило скерцо из фортепианной сонаты до-диез минор, не публиковавшейся при жизни композитора.

ресно, что Чайковский дает эту песенную мелодию в миноре в отличие от общеизвестного мажорного варианта. Только в коде финала она однажды проводится в ликующем мажорном звучании и в ритмическом увеличении, придающем ей торжественный эпически-величавый характер.

Не все удалось Чайковскому в этом своеобразно задуманном финале. Наиболее уязвимой его частью является несколько формальная разработка, начинающаяся небольшим фугато на материале побочной партии, после чего следует развернутая fuga, в основе которой лежит краткий мотив, вычлененный из темы главной партии.

Несмотря на следы известной незрелости, Первая симфония Чайковского, пленяющая своей лирической непосредственностью и поэтичностью музыки, уже позволяет увидеть в ее авторе будущего гениального симфониста-драматурга. И в конструировании тематического материала, и в обращении с ним, его развитии, трансформации и проращении из немногих первоначальных элементов все новых образований проявляется подлинная симфоничность музыкального мышления композитора.

Вторая симфония, написанная в 1872 году и частично переработанная в конце 1879 — начале 1880 года¹¹, быть может, уступает Первой по внутренней цельности и эмоциональной непосредственности выражения, но является значительным шагом вперед в смысле владения оркестровой фактурой и формой. В отличие от задушевного лиризма "Зимних грез" в ней преобладает характеристически-жанровое и эпическое начало. Из всех симфонических произведений Чайковского она в наибольшей степени насыщена фольклорной мелодикой: в трех частях симфонии использованы подлинные народные темы. Первая часть, центральный раздел которой представляет упругое, классически сжатое и динамичное сонатное allegro, обрамлена медленным вступлением и заключением, основанными на широкой протяжной песенной мелодии украинского происхождения¹² (пример 4). В развернутом по масштабу вступительном Andante sostenuto эта тема изложена в виде ряда остигатных вариаций, чередующихся с эпизодами развивающего типа. Затем она снова появляется в разработке, переплетаясь с отдельными мотивами побочной партии, что

¹¹Капитальной переделке подверглась первая часть, по существу написанная заново с использованием материала первоначальной редакции. Обе редакции вошли в состав тома 15-Б Полного собрания сочинений Чайковского. Сравнительный анализ первой и второй редакции см.: 103, 85—105.

¹²По установившемуся мнению, это украинский вариант песни "Вниз по матушке, по Волге", однако записи данной мелодии не известны. Вероятно, она была услышана Чайковским на Украине, где он часто проводил летние месяцы у родных и друзей.

дает повод для сложных контрапунктических комбинаций. Завершается первая часть кратким проведением той же темы в ее первоначальном виде.

Вторая часть, напоминающая причудливое сказочное шествие¹³, уводит в иную образную сферу, но в среднем ее разделе опять звучит мелодия народной песни "Пряди, пряха", интонационно близкая к предыдущей, благодаря чему перебрасывается арка от первой части. Стремительное скерцо с его "тревожной фантастикой" (Асафьев) и прихотливой игрой света и тени — единственная часть симфонии, в которой нет фольклорного тематизма. Однако тема трио очень напоминает короткие шуточные попевки типа "дразнилок", а изложение ее деревянными духовыми с поддержкой валторны создает подобие народного ансамбля рожечников или дударей.

Увенчивает симфонию монументальный финал на тему украинской шуточной народной песни "Журавель". С поразительным мастерством и неисчерпаемой творческой фантазией разрабатывает Чайковский эту простую неприятзательную мелодию, развертывая перед слушателем широкую картину народного торжества, исполненную то светлой радости, то задорного юмора, то могучей богатырской силы. Подвергая народную тему самым разнообразным трансформациям, композитор, как заметил еще Ларош, "не ограничивается ее первоначальным характером, но с пронизательностью вдохновения усматривает в ней сторону, скрывающуюся от обыкновенного глаза, — способность принимать величавый и даже грозный характер" (114, 2, 51).

По замыслу этот финал близок "Камаринской" Глинки, но Чайковский разрешает аналогичную задачу в ином, оригинальном плане. В отличие от легкой, прозрачной глинкинской фактуры финал Второй симфонии написан в широкой фресковой манере, яркими и сочными красками; форму двойных вариаций композитор заменяет сонатной, сохраняя, однако, вариационный принцип тематического развития. После нескольких вступительных аккордов тема главной партии излагается первыми скрипками без сопровождения. В последующих проведениях основная мелодия сопровождается отдельными подголосками и фигурациями, что ведет к постепенному уплотнению звучности, причем в основном варьируется только первая половина мелодии, состоящая из двух одинаковых четырехтактов (пример 5). Вторая половина замыкает группы вариаций в виде припева, объединяя их в более крупные построения (пример 6).

Важную роль в развитии темы и изменениях ее окраски играют

¹³Как известно, эта часть перенесена композитором из его не увидевшей света оперы "Ундина".

ладогармонические средства. В.А. Цуккерман отмечает, в частности, особое значение гармонического мажора, элементы которого все отчетливее проступают начиная со второй группы вариаций, проявляясь в различных "степенях силы" от обычного мажорного трезвучия VI низкой ступени до увеличенного трезвучия: "в дальнейшем же увеличенное трезвучие ломает рамки лада, который его породил, и само, в свою очередь, ложится уже в основание целотонности..." (251, 410).

Непосредственно перед переходом к побочной партии в массивном басовом голосе при звучании оркестра *tutti ff* возникает полный целотонный звукоряд, тогда как начальный отрезок темы в изложении валторн и труб приобретает характер торжественной призывной фанфары (пример 7). Этот фанфарный вариант все настойчивее звучит в разработке и торжественно ликующей коде¹⁴.

Женственно грациозная побочная партия вносит освежающий контраст в общий энергичный стремительный характер финала. Н. С. Николаева находит в ней восточные черты (см.: 149, 56). Элементы ориентализма можно усмотреть в извилистом узорчатом мелодическом рисунке этой темы, ее капризном синкопированном ритме, проходящих хроматизмах в средних голосах. Вместе с тем в ней ясно слышатся и русские песенные интонации (пример 8). Роль темы в общем развитии остается эпизодической: в разработке она несколько раз проводится в различном тональном и оркестрово-тембровом освещении, не изменяя при этом своего мелодического рисунка, а благодаря сохраняющейся восьмитактовой структуре легко вовлекается в поток вариационных преобразований первой, основной темы.

Во Второй симфонии, и особенно в ее величественном финале, Чайковский отчасти приблизился к типу "кучкистского" национально-эпического симфонизма, оставаясь вместе с тем самим собой и в полной мере сохранив свою творческую индивидуальность. Написанная три года спустя Третья симфония (1875) по своему образному строю, характеру тематического материала и структуре цикла резко отличается как от своей непосредственной предшественницы, так и от Первой симфонии. Особое ее место среди симфоний Чайковского отмечали все исследователи начиная с Асафьева, который охарактеризовал ее как "симфонию скюитного склада". "Скюитность" проявляется не только в большем, чем обычно, количестве частей (пять вместо традиционных четырех), но и в обилии, даже известной пестроте и разнохарактерности материала внутри отдельных частей. При этом

¹⁴Чтобы избежать длиннот и повторов, Чайковский исключил во второй редакции репризу главной партии.

большинство тем носит четко ритмизованный моторный характер, приближаясь либо к маршу-шествию, либо к танцу. В первой части четыре контрастных темы-образа: медленная вступительная тема с авторским обозначением *tempo di marcia funebre*, из которой постепенно вырастает блестящая маршевая тема главной партии, затем элегическая побочная партия, но с чеканным остигнутым ритмом сопровождения и несколько автоматизированная плясовая заключительная партия. Далее следует *Alla tedesca* в духе неторопливого простодушного старинного вальса, *Andante* романсового склада и скерцо с причудливо беспокойным мельканием каких-то гофмановски таинственных образов, порой сгущающихся до жутких фантастических видений. Финалом симфонии служит пышный торжественный полонез в форме рондо с двумя эпизодами.

При такой образной разноплановости симфония отнюдь не лишена внутреннего единства и цельности художественного замысла. Легко можно установить мелодико-ритмические или характеристически-жанровые связи между разными, иногда отдаленными точками музыки. Заключительный полонез непосредственно перекликается с маршевой темой главной партии первой части. А. А. Альшванг, кажется, первый обратил внимание на тематическое родство трио скерцо со вступительным разделом первой части (7, 265)¹⁵. Интересно также проследить роль пунктирной ритмической фигуры, завершающей начальные фразы вступления (пример 9а,б,в,г), в разных частях симфонического цикла. Аналогичным образом оканчиваются тема главной партии первой части и основная тема финала. Даже в первой части лирически певучего *Andante* настойчиво слышится тот же ритм.

Многое в Третьей симфонии предвосхищает самые зрелые и значительные произведения Чайковского последних лет жизни: от нее, как заметил Асафьев, "тянутся психологические и тематические нити к „Спящей красавице“ и „Пиковой даме!“" (56, 19). Особенно разителен пример увеличенного лада в скерцо, образуемого двумя группами из трех звуков, равными длительностями опускающихся вниз по целым тонам (пример 10), — точно так же, как в пятой картине "Пиковой дамы" при появлении призрака Графини.

Симфония примечательна и как весьма убедительное свидетельство возросшего мастерства композитора, проявляющегося и в скрупулезной тщательности отделки фактуры, и в некоторых приемах тематического развития. Особого внимания с этой точки зрения заслу-

¹⁵Заметим, что впервые эта тема появляется у Чайковского в Кантате в честь 200-летия со дня рождения Петра Великого, написанной в 1872 году. Таким образом, тему вступления следует считать производной от нее, а не наоборот.

живаает разработка первой части, основанная на применении сложнейших средств имитационной и контрастной полифонии: стретные, канонические построения, двойные и тройные имитации, в которых участвуют иногда не только отдельные голоса, но целые оркестровые пласты (см.: 215, 153—155). Но во всем этом нет никакой надуманности: разработка протекает целеустремленно и динамично, естественно вливаясь в репризу, ярко и мощно звучащую в полном составе "большого tutti".

Все сказанное давало Ларошу основание утверждать, что "по силе и значительности содержания, по разнообразному богатству формы, по благородству стиля, запечатленного самобытным индивидуальным творчеством, и по редкому совершенству техники, симфония г. Чайковского составляет одно из капитальных явлений музыки последних 10 лет, не только у нас, конечно, но во всей Европе..." (114, 2, 81).

3

Упорно, шаг за шагом овладевая формой симфонии, Чайковский одновременно обращался и к другим жанрам симфонической музыки. Так с конца 60-х до второй половины 70-х годов была написана большая часть его программных симфонических сочинений. Особый интерес Чайковского именно в эти годы к программному роду можно отчасти объяснить его сближением с некоторыми из представителей балакиревского кружка: замыслы "Ромео и Джульетты" и "Бури" были непосредственно подсказаны Балакиревым и Стасовым. Однако стремление к конкретной программной образности, сюжетности музыки возникла у него до знакомства с группой молодых петербургских новаторов. В 1864 году Чайковский, тогда еще ученик Петербургской консерватории, написал увертюру "Гроза" по драме Островского, предпослав этому сочинению развернутую литературную программу. Резкая критика, которой подверглась увертюра со стороны его учителя А. Г. Рубинштейна, да и собственная неудовлетворенность автора послужили причинами того, что она никогда не была исполнена при его жизни, а музыкальный материал увертюры разошелся по другим произведениям. Но в замысле "Грозы", как он изложен композитором, уже содержится ряд моментов, характерных для зрелого драматического симфонизма Чайковского: "стремление... к истинному счастью", "душевная борьба", "апогей отчаянной борьбы и смерть". В этом же смысле знаменательно и самое заглавие симфонической фантазии "Фатум", написанной четырьмя годами позже (1868), но после двух исполнений уничтоженной Чайковским. Идея

фатума, судьбы как некоей грозной силы, противостоящей естественному человеческому стремлению к радости и счастью, лежит в основе его Четвертой и Пятой симфоний.

В цитированном выше письме к Н. Ф. фон Мекк от 27/15 декабря 1878 года Чайковский оспаривает утверждение Лароша, что программа стесняет восприятие слушателя, "что музыка неспособна на изображение конкретных явлений физического и нравственного мира, что программа низводит ее с доступной ей одной высоты до других, низших искусств и т. д." (264, 7, 513). Именно в программных произведениях 70-х годов вырабатывались и формировались многие из элементов его симфонической драматургии, нашедшие зрелое законченное выражение в последних трех симфониях, которые Асафьев назвал тремя актами одной трагедии. Обращение к великим творениям Данте и Шекспира помогло композитору найти путь к пониманию симфонии как остроконфликтной инструментальной драмы, в центре которой находится человек с его страстными порывами к счастью, вечными неразрешимыми противоречиями, борьбой, победами и поражениями. В отличие от берлиозовской поэтически-повествовательной программности программность Чайковского можно назвать обобщенно драматургической. Программа служила для него не заранее данной сюжетной канвой, а лишь источником основной идеи и драматического конфликта: он не стремился к воспроизведению в музыке всей фабульной структуры литературного источника, а, заимствуя из него расстановку главных действующих сил, их взаимные отношения, столкновения и борьбу, создавал на этой основе самостоятельную художественную концепцию, выраженную средствами логически последовательного и напряженного симфонического развития.

Удивительное предвосхищение позднейших, самых зрелых и глубоких симфонических замыслов Чайковского мы находим в увертюре-фантазии "Ромео и Джульетта", несмотря на все несовершенство ее первой редакции, созданной в 1869 году¹⁶. Самая лирическая из трагедий Шекспира, на которую обратил внимание молодого композитора Балакирев, долгое время еще продолжала волновать его творческое воображение. Эта горячая, искренняя увлеченность проявляется как в необычайной красоте и яркости основных тем увертюры-фантазии, так и в горячности, темпераментности музыкального раз-

¹⁶В 1870 году Чайковский создал вторую ее редакцию, написав другое вступление и коренным образом переделав разработку. В третьей, окончательной редакции 1880 года наиболее существенной переработке были подвергнуты заключительное *Moderato* и переход к нему. Подробнее см.: 239, 173—189. Все три редакции представлены в томе 23 Полного собрания сочинений Чайковского.

вития. Драматургический конфликт выражен в контрасте и взаимодействии трех основных тем или тематических групп: суровая хорального склада тема медленного вступления, энергичная "пружинистая" тема главной партии с динамизирующими ее, словно подхлестывающими ритмическими переборами ("тема вражды") и чарующая своей лирической прелестью побочная партия с двумя темами, образующими трехчастную форму ("темы любви"). Такой остроты тематических контрастов мы не находим ни в Первой, ни в двух последующих симфониях Чайковского. Классически сжатая и стремительная разработка построена на развитии и контрапунктических переплетениях тем главной партии и вступления. Здесь по-иному осмысливается значение последней: спокойная, отрешенная тема, характеризующая доброго и мудрого патера Лоренцо, приобретает грозное звучание подобно позднейшим темам рока в Четвертой и Пятой симфониях. Новый, более напряженный виток драматического развития представляет реприза с кратким динамизированным проведением главной партии и бурно расцветающей лирической темой побочной, которая достигает здесь высшего накала страсти. Обширная кода продолжает линию развития разработки на еще более высоком уровне напряжения, и внезапный катастрофический срыв приводит к скорбному заключению: развязка трагедии, гибель молодых влюбленных.

Таков в самых общих чертах ход развития в центральном разделе увертюры. Немало смелых и сильных штрихов содержат также обрамляющие этот раздел вступление и заключение, своего рода пролог и эпилог трагедии. Широко развернутое вступительное *Andante* по своей протяженности далеко выходит за рамки обычной подготовки главной партии. Неоднозначно оно и в смысловом отношении. Вслед за изложением темы хорала в холодном звучании кларнетов и фаготов дано ее развитие с цепью "стонущих" задержаний и модуляцией на полтона вниз (из фа-диез минора в фа минор¹⁷), вызывающей потемнение колорита. Это обширное построение завершается восходящей фразой гобоя с трижды повторенным ходом на уменьшенную кварту вверх (от вводного тона к терции лада), в котором слышится затаенное скорбное томление. К этому месту может быть отнесена фраза Чайковского из письма Балакиреву: "Я хотел в интродукции выразить одинокую, стремящуюся мысленно к небу душу..." (262, 5, 237). Все построение в целом повторяется еще раз с аналогичным тональным сдвигом (соответственно от фа минора в ми минор). Можно истолковать это вступление как предчувст-

¹⁷Тональность, отдаленная на расстояние тритона от основного строя центрального раздела (си минор).

вие трагических событий и выражение личного авторского отношения к судьбе героев.

В заключении тема любви проходит еще раз в страдальчески искаженном виде (особенно острую скорбную экспрессию придает ей начальный ход мелодии на уменьшенную кварту), а затем нежно и таинственно в высоком светлом регистре. Неумолимо ровный остигательный ритм сопровождения в первых тактах этого заключительного раздела создает образ скорбного траурного шествия или реквиема. Ряд мощных аккордов, завершающих увертюру, напоминает о жестокой ненависти и вражде, жертвами которой оказались две молодые жизни. Балакирев возражал против такого окончания, считая эти аккорды лишними. Но Чайковский, прислушивавшийся к его мнению при работе над "Ромео и Джульеттой", в данном случае не согласился со своим старшим коллегой и оставил последние такты без изменений. Тихое окончание звучало бы примиренно, композитор же хотел подчеркнуть, что примирения со случившимся нет и не может быть.

Несмотря на кажущуюся непропорциональность соотношения основных разделов и необычность модуляционного плана (отмеченное выше последование тональностей во вступлении, сопоставление си минора главной и ре-бемоль мажора побочной партий в экспозиции), "Ромео и Джульетта" воспринимается как очень цельное произведение, все части которого прочно спаяны между собой. Отказавшись от воспроизведения отдельных ситуаций, от индивидуальных характеристик, композитор взял только центральную идею шекспировской трагедии, составляющую зерно драматургического конфликта, и нашел средства самостоятельного ее музыкального развития и истолкования. В этом смысле "Ромео и Джульетта" — один из самых ярких и типичных образцов психологически обобщенного программного симфонизма Чайковского.

В симфонической фантазии "Буря" (1873) по одноименной пьесе Шекспира проявилось замечательное колористическое мастерство Чайковского в сочетании со светлым поэтическим лиризмом и острой характеристичностью музыки. Из шекспировской пьесы, в которой авантюрный сюжет и иронически окрашенные мотивы волшебства и магии служат для выражения глубокой философско-этической идеи, композитор заимствовал только несколько основных мотивов, самостоятельно развил их и скомпоновал в законченное музыкальное целое. Три мира противопоставлены в его "Буре": мир холодной, бесстрастной природы, волшебный фантастический мир, оборачивающийся то доброй и благодетельной, то злой стороной, и мир чистого большого человеческого чувства. Следуя в целом программе, предложенной Стасовым, Чайковский изложил ее в предисловии к партитуре более сжато, выделив только важ-

нейшие моменты, соответствующие музыкальному истолкованию сюжета.

Фоном для действия, которое разворачивается в центральной части произведения, является картина пустынного моря с его бескрайними водными просторами, развернутая во вступительном разделе и снова возникающая на короткое время в заключении. В изображении морской стихии, как отмечали некоторые исследователи (239, 301), отразились аналогичные образы Мендельсона и Рубинштейна¹⁸. Но при этом звукоизобразительные средства Чайковского гораздо тоньше и богаче. Ровная гармоническая фигурация струнных *divisi* на широком звуковом пространстве с одновременным соотношением триолей и квартолей в разных голосах создает иллюзию медленного колыхания тяжелой водной массы, настойчиво повторяемая валторнами короткая мелодическая фраза, отдающаяся эхом у трубы и деревянных духовых, звучит как тревожный сигнал. Модуляционный план с последованием минорных тональностей по малым терциям (фа минор — ре минор — си минор — фа минор) дополняет хмурый колорит музыки. Неподвижность, застылость колорита этой картины воспринимаются как затишье перед бурей.

Переходом к буре служит небольшой связующий эпизод, в котором троекратно повторяющаяся повелительная музыкальная фраза (приказание волшебника Просперо) сопровождается краткими подвижными фигурками струнных и деревянных, напоминающими легкое дуновение ветерка. Сама буря начинается, как советовал Чайковскому Стасов, "вдруг, во всей силе"; достигая на протяжении нескольких тактов бушующей мощи и неистовства, она затем так же быстро, точно по мановению волшебной палочки, стихает и прекращается. Средства, которыми пользуется для ее обрисовки композитор, более обычны, чем во вступлении: обилие уменьшенных септаккордов, хроматизмов, "ревущая" медь и "свистящие" взлеты деревянных духовых. Но встречаются интересные гармонические обороты, например: участки уменьшенного лада, создаваемые движением параллельных терций с последовательностью тон-полутон (ц. 7, такты 12 — 27).

Во второй половине симфонической фантазии образам природы, то непроницаемо отстраненной, то грозной и всеокрушающей, противопоставлено живое, трепетное человеческое чувство. Тема любви Миранды и Фернандо проводится дважды. В первый раз она, робко зарождаясь, мягко интонируется виолончелями с сурдиной, затем звучит увереннее и сильнее, но едва достигнув кульминации, снова

¹⁸Известно, что Чайковский высоко ценил Вторую симфонию "Океан" Рубинштейна.

затухает и гаснет. Во второй раз тема сразу вступает в более яркой звучности и доводится до предельного накала страсти. Постепенному ее просветлению способствует движение от многобемольной тональности первого проведения — соль-бемоль мажор через ля-бемоль мажор к "белому" до мажору.

Два проведения любовной лирической темы разделены скерцозным эпизодом, характеризующим фантастические персонажи: волшебного духа воздуха Ариэля и безобразное злобное чудовище, получеловека-полуживотное Калибана. Легкой, словно порхающей теме, излагаемой струнными и деревянными духовыми, противопоставлена нарочито грубая и тяжеловесная, с резко акцентированными скачками на большую септиму. Эта последняя тема широко развивается со все нарастающей оркестровой звучностью и упорно повторяемым заключительным скачком как некая страшная сила, угрожающая счастьем влюбленных.

Чайковский впоследствии высказывал опасение в недостаточной законченности формы и некоторой эпизодичности этого своего произведения. Неосновательность авторских опасений была убедительно аргументирована Асафьевым. "Глубоко неправы те, — писал он, — кто из предпочтения к внешне стройным схемам считают „Бурю“ растрепанным несвязанным сочинением <...>.

Прекрасно выявлен контраст: море спокойное (по краям поэмы) и море буйное (внутри ее). Еще сильнее впечатляет звуковой параллелизм: волнующаяся стихия (море) и вспыхивающая страсть (любовь Миранды и Фердинанда) — „двойная“ буря. Замечательны по картинности и ритмико-инструментальной изобретательности два антипода — Ариэль и Калибан ...Повторяю, форма этой поэмы, рассматриваемая с динамической точки зрения, — изумительно органична" (56, 35).

И все же, несмотря на поэтическую прелесть музыки и замечательные колористические находки композитора, "Буря" уступает по значению как предшествовавшей ей увертюре-фантазии "Ромео и Джульетта", так и написанной тремя годами позже "Франческа да Римини". Сам Чайковский считал "Франческу" наиболее удачным из своих программных симфонических произведений. Лист еще в 30-х годах мечтал о том, что великое создание Данте, его "Божественная комедия", найдет отражение "в музыке какого-нибудь Бетховена". Позже, как известно, он сам взялся за эту задачу, написав "Данте-симфонию". Но особенно вдохновлял музыкантов рассказ Франчески о своей трагической любви, этот, по выражению А. К. Дживелегова, "едва ли не самый страстный гимн любви во всей мировой литературе" (77, 13), вошедший в пятую песнь первой части дантовской философско-поэтической трилогии — "Ад". Увлеченный этим сюжетом,

Чайковский сначала предполагал написать на него оперу, но затем нашел обобщенно-симфоническую форму для его воплощения. Конструктивно "Франческа да Римини" представляет собой огромную по масштабу сложную трехчастную форму: крайними ее частями являются картины адского вихря, в котором носятся души обреченных на вечные муки, середина — рассказ Франчески о ее трагической любви к Паоло.

Композитор находит очень сильные впечатляющие средства для обрисовки дантова ада как страшного в своей безысходности мира невообразимых человеческих страданий. Симфоническая фантазия начинается своего рода музыкальной заставкой, основанной на грозно и мрачно звучащих у "тяжелой меди" уменьшенных септаккордах, последование которых образует дважды уменьшенный лад (пример 11)¹⁹. Эпиграфом к этому шестнадцатитактовому вступительному построению могут служить слова устрашающей надписи, которую Данте поместил на ворота ада: "Оставь надежду всяк сюда входящий". Далее следует еще большой субдоминантовый преддыкт к первому разделу (ля минор при основном строе ми минор), где подготавливается его тематический материал. При этом целостная развернутая тема как таковая отсутствует и заменяется группой кратких мотивов, представляющих собой различные модификации интонации стона, вздоха, жалобы (пример 12а, б). Прибегая к разнообразным контрапунктическим соединениям, перестановкам, обращениям и т.д., Чайковский с поразительным мастерством строит на этих тематических элементах длительную, постепенно нарастающую линию развития. Но первая волна довольно быстро спадает, и вновь раздающиеся грозные аккорды эпиграфа замыкают все необычно разросшееся преддыктовое построение.

Только теперь устанавливается основная тональность ми минор, и стоны и вопли превращаются в сплошной вой, сливающийся с неистовыми завываниями адской бури. В основе этого раздела те же самые хроматические мотивы, к которым прибавляются еще новые варианты (пример 13а, б). Развитие совершается мощными волнами нарастания, которые приводят к длительным зонам кульминации, где звучание оркестра достигает предельной силы и внутреннего на-

¹⁹Уже не раз обращалось внимание на черты сходства в обрисовке дантова ада у Листа в его симфонии "Данте" и Чайковского во "Франческа" (см.: 302, 99–115, 297, 253–254). Однако тритоновые интонации и хроматические последования уменьшенных септаккордов не складываются у Листа в такую обширную зону господства уменьшенного лада, как во "Франческа да Римини", не говоря уже о более глубоких различиях в трактовке сюжета обоими композиторами, на что справедливо указывает Н.В.Туманина (см.: 239, 432).

пряжения. В музыке слышатся отчаяние, гнев и безмерность страдания. Когда наступает некоторое затишье, еще раз, но в смягченном виде, звучат мрачные аккорды начала, неизменно появляющиеся на рубежах формы, и краткое переходное построение приводит к среднему разделу — печальному рассказу Франчески.

Тема этого раздела, замечательная своей песенной широтой, свободой мелодического дыхания и богатством выразительных оттенков, принадлежит к прекраснейшим лирическим мелодиям Чайковского. Обращает на себя внимание прежде всего ее необычная протяженность: изложение темы охватывает в целом более 40 тактов, которые подразделяются на три группы, соответствующие трем разным тематическим элементам. Первый элемент — соло кларнета, поддерживаемое легким аккомпанементом струнных *pizzicato* (такты 1 — 7), — робкое начало рассказа; второй тематический элемент (такты 8 — 20) звучит у скрипок более насыщенно и страстно, развиваясь волнообразно, посредством ряда восходящих секвенций, после чего следует такое же мягкое уступчатое нисхождение; третьим, замыкающим элементом служит цепь тихих хроматически нисходящих секвенций (такты 21 — 25). Не получая устойчивого завершения, тема растворяется в нежных и скорбных вздохах.

При детальном анализе можно выделить и отдельные короткие мотивы, из которых складываются крупные мелодические построения²⁰. Но все звенья мелодии так прочно спаяны между собой и так естественно "перетекают" друг в друга, что вся тема воспринимается как единое неразделимое целое. С этой точки зрения она может служить прекрасным образцом того качества мелодики Чайковского, которое В. А. Цуккерман называет "вторичной широтой".

Весь средний раздел "Франчески" написан в трехчастной форме. В развитии приведенной темы принцип вариантной повторности сочетается с разработочным: в различных проведениях она то расширяется, то, наоборот, сжимается, но при этом звучит с непрестанно нарастающей силой и экспрессией. Последнему ее проведению, значительно развитому и динамизированному, предшествует задумчиво-элегический по настроению срединный эпизод (воспоминание о былом счастье?), известная отстраненность которого подчеркнута уходом в далекую тональность ми-бемоль мажор.

Страшный вскрик ужаса и отчаяния (септаккорд II ступени ми минора с неприготовленным задержанием *си*—*ля* в четырех октавах при звучании *tutti fff*) обрывает рассказ Франчески, и после небольшого переходного построения на той же гармонии возвращается картина адских вихрей, смешанных со стонами и рыданиями. По

²⁰ Подробный анализ этой темы см.: 130, 264-267.

сравнению с экспозицией всей большой трехчастной формы реприза короче, концентрированное и не содержит существенно новых элементов.

Как видно из этого краткого обзора, Чайковский очень точно передает все основные моменты поэтической программы и вместе с тем достигает ясной конструктивной законченности музыкальной формы. Несмотря на огромный накал драматического напряжения, в произведении все логично, оправданно и уравновешенно. Композитор мыслит крупными пластами, охватывая длительные участки звучания единым непрерывным развитием (что отнюдь не исключает тщательной контрапунктической "работы" и внимания к деталям фактуры). Все устремлено к главным, центральным кульминациям, которые являются одновременно и драматическими вершинами, и опорными пунктами широко развернутой по масштабу целостной музыкальной композиции.

4

Четвертая симфония, написанная в 1877 году, — произведение во многих отношениях рубежное для композитора. Оно подводит итог его ранним исканиям в различных областях симфонической музыки и одновременно выдвигает новые задачи, новое понимание самого жанра. Симфония становится для него "лирической исповедью души", в которую он вкладывает свои переживания и думы о жизни, судьбе человека, отношениях личности и окружающего мира: возникает единый последовательно развертывающийся идейно-драматургический замысел, соответственно которому формируется композиция всего симфонического цикла в целом и отдельных его частей в отдельности. В этом смысле можно говорить о программности симфонии, хотя и особого типа, в большей степени обобщенно-психологического, нежели живописно-изобразительного.

Самый характер музыкальных образов Четвертой симфонии и их соотношение вызывают представление о каких-то реальных жизненных коллизиях, порой весьма конкретных и определенных. Не случайно Танеев при знакомстве с симфонией обратил внимание на некоторые ее особенности, заставляющие думать, "что это музыка программная" (277, 32). Как известно, Чайковский не только не опроверг это предположение, но подтвердил безусловное наличие в симфонии программной идеи, хотя и не поддающейся точной словесной формулировке, ограничившись ссылкой на "подражание Пятой бетховенской": "т. е. я подражал не музыкальным его мыслям, — поясняет композитор, — но основной идее. Как вы думаете, есть программа в

Пятой симфонии? Не только есть, но тут и спору быть не может относительно того, что она стремится выразить" (264, 7, 201).

Указывая на программный характер Пятой симфонии Бетховена, Чайковский, по-видимому, имел в виду известные слова композитора по поводу основного мотива ее первой части: "Так судьба стучится в дверь". Та же проблема "человек и судьба" лежит в основе его Четвертой симфонии, но решается она иначе, иными средствами. Идя по бетховенскому пути, он вместе с тем прибегает к использованию некоторых приемов, характерных для романтического программно-симфонизма. Известную аналогию берлиозовской *idée fixe* представляет фанфарная тема вступления к первой части, характеризующая Чайковским как образ "фатума", грозной роковой силы, тяготеющей над человеком. Эта вездесущая повелительно звучащая тема, появление которой вызывает каждый раз резкий перелом в ходе развития, "есть, — как отмечает композитор, — зерно всей симфонии, безусловно главная мысль" (264, 7, 125). Впечатление чего-то неизбежного, фатально предопределенного подчеркивается постоянством и неизменностью ее мелодико-ритмического рисунка и тембровой окраски (трубы и валторны).

Широко развернутая по масштабу первая часть симфонии отличается напряженной драматической конфликтностью музыки и интенсивностью контрастных сопоставлений. Классическая форма сонатного *allegro* в ней значительно трансформирована, обычные пропорции смещены и нарушены, на что указывал сам композитор. Отвечая на вопрос фон Мекк — придерживается ли он в своих произведениях установленных традицией форм — Чайковский писал: "И да и нет. Есть такого рода сочинения, которые подразумевают соблюдение известной формы, например *симфония*. Здесь, в общих чертах, я придерживаюсь установившейся по традиции формы, но именно только в общих чертах... В подробностях можно сколько угодно уклоняться, если этого потребует развитие данной мысли. Так, например, в *нашей* (т. е. Четвертой. — Ю.К.) симфонии первая часть написана с очень решительными уклонениями" (264, 317—318).

Одной из особенностей этой части является обилие разнохарактерного тематического материала, лишь постепенно сближающегося в ходе развития. Экспозиция построена на трех четко отграниченных тематических разделах, связанных между собой общностью некоторых интонационных элементов: беспокойной, страстно мятущейся главной партии, изложенной в динамической трехчастной форме, противопоставлена нежно меланхолическая, словно окутанная дымкой воспоминаний побочная в плавном и неторопливо покачивающемся вальсовом ритме и восторженно ликующая заключительная. Контраст этих трех разделов подчеркивается с помощью

ряда динамических, агогических, темброво-оркестровых и тонально-гармонических средств: си мажор заключительной партии представляет точку наибольшего тонального отдаления от основной тональности фа минор, находясь к ней в отношении тритона²¹.

В отличие от "рассредоточенной" экспозиции разработка, начинающаяся резким неожиданным вторжением "роковой" вступительной темы, носит сжатый стремительный характер, представляя собой центральный момент схватки сил "действия" и "противодействия", олицетворяемых темами главной партии и вступления. Непрестанно усиливающаяся энергия волнообразно развивающегося нарастания так велика, что взламывает границы формы и динамическая вершина разработки сливается с началом репризы. Явления подобного рода мы встречаем уже у Бетховена²², но благодаря тому, что тема главной партии звучит здесь не в основном строе фа минор, а на доминантовом органном пункте минорной параллели к одноименной тональности (ре минор), усиливается ощущение неустойчивости и в еще большей степени ступшевывается грань между разработкой и репризой. Отсутствие тонально устойчивой главной партии в репризе вызывает необходимость "второй разработки", предшествующей собственно коде, которая, однако, не дает разрешения драматического конфликта, а, напротив, доводит его до еще более высокого уровня напряжения.

В последующих частях симфонии акцент перемещается с субъективно драматического плана на сферу объективно жанровых образов, характер музыки становится более светлым и спокойным. Задумчивое лирическое *Andante in modo di canzona* с выразительной певучей темой солирующего гобоя и более оживленной остро ритмованной серединой окрашено в мягкие пасторальные тона. Замечательное по блеску инструментовки и тембровой изобретательности скерцо (*pizzicato* струнных, напоминающее "щипковую" звучность балалаек, в крайних разделах и трио с мелодией веселой уличной песенки в "свистящем тембре" высоких деревянных и отзвуками воен-

²¹Модуляция осуществляется через ля-бемоль минор побочной партии, энгармонически равный минорной параллели си мажора.

²²В. П. Бобровский указывает в качестве одного из таких примеров на переход от разработки к репризе в грандиозном *Allegro maestoso* из Девятой бетховенской симфонии, где "создается вихревое движение огромной упругости, которое словно врывается в репризу главной партии, одновременно являющуюся генеральной кульминацией разработки. Сочетание гармонической неустойчивости, полифонической насыщенности (канон) превращает этот рубеж формы в невиданный до сего времени в истории музыки момент максимальной психологической напряженности при столь же максимальной сжатости..." (38, 145).

ного марша у медной группы) представляет, по определению самого композитора, "картинку подкутивших мужичков".

Шумный и стремительный финал, рисующий картину широкого народного гуляния, отчасти близок к заключительным частям Первой и Второй симфоний, но значительно сложнее их по своему содержательному значению. Н. С. Николаева справедливо отмечает далеко не бесконфликтный характер этого финала, смысл которого она видит в "недостигнутом единстве", в противопоставлении душевной драмы героя "простым, сильным радостям, выражающим великую жизнеутверждающую стойкость народного духа..." (149, 152). По форме финал представляет собой рондо с рефреном в духе веселого праздничного шествия с приплясом и двумя эпизодами со свободными вариациями на тему народной песни "Во поле береза стояла". В мастерской обработке Чайковского народная мелодия приобретает разнообразный выразительный характер и звучит то легко и грациозно, то грустно и жалобно, то тяжело и размашисто. "Темные" тона особенно сгущаются в конце второго эпизода, подготавливая появление вступительной "роковой" темы. Неоднократно возникающие на протяжении финала реминисценции драматической первой части омрачают картину радостного народного гуляния. Отнюдь не безоблачно светло и оптимистично звучат и слова авторского комментария, относящиеся к финалу симфонии: "Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно".

5

Период конца 70-х и первой половины 80-х годов не дал в симфоническом творчестве Чайковского достижений равных по силе и значительности "Франческа" или Четвертой симфонии. Исследователи определяют этот период как пору известного рассеяния творческих сил, "относительного затишья, новых исканий" (Ю. А. Кремлев), когда "нервный ток лирики композитора несколько растворился" (Б. В. Асафьев), "произведения, написанные „кровью сердца“... перемежаются с музыкой технически отточенной, но рассудочной" (Н. С. Николаева). Чайковский по-прежнему неустанно работает, и из-под пера его выходят все новые мастерски написанные сочинения различных жанров, но задачи, которые он ставит перед собой, более скромны и специфичны, нежели в предшествующие годы; стихийный эмоционализм и напряженная драматическая конфликтность иногда уступают место заботе о тщательной внешней отделке и поискам оригинальных оркестрово-тембровых эффектов.

В области симфонической музыки Чайковского особенно привлекает в этот период форма сюиты: с 1878 — 1885 год им были написаны три оркестровые сюиты, к которым во многом близка и Серенада для струнного оркестра. Обращение к этой форме было подсказано знакомством с аналогичными произведениями зарубежных, преимущественно немецких композиторов. "Во время самых оживленных споров о ценности и оправданности новой программной музыки, — писал Кречмар, — около 1860 года внезапно ожил род произведений, расцвет которого предшествовал творчеству венских классиков <...> Возвращение к сюите отвечало практической потребности в простой музыкальной пище..." (300, 247). Образцами этого популярного симфонического репертуара могут служить сюиты Лахнера, Раффа, серенады Фолькмана, Брамса. Характерной их чертой является смешение жанров барочной сюиты с новыми видами танцевальной или лирически-песенной миниатюры, рожденными романтической эпохой.

Некоторые из названных сочинений исполнялись в концертах РМО и были известны Чайковскому. В письме к фон Мекк от 25 августа 1878 года он сообщал: "Я уже писал вам, что в Браилове мне пришлось отметить на бумаге эскиз оркестрового скерцо. Как только я это сделал, у меня в голове зародился целый ряд пьес для оркестра, из которых должна образоваться *сюита* на манер Лахнера" (264, 7, 375). Речь идет здесь о замысле Первой сюиты для оркестра, которая была завершена весной следующего, 1879 года.

Ссылка на Лахнера, конечно, не говорит о подражании музыке этого композитора. Чайковский имел в виду только тип произведения, привлекавший его возможностью свободного использования самых разнообразных форм и жанров, независимо от их происхождения и стилистической природы. При этом композитор был далек от стилизаторских намерений, старые формы он трактовал с позиций художника своего времени: с тяжеловесным гавотом соседствует изящный вальс, являющийся неизменной составной частью всех его сюит, лирическая певучая пьеса романсного типа, скерцо с отголосками веселых уличных напевов и инструментальных наигрышей.

Открывается первая сюита строгой по характеру Интродукцией и фугой²³, выделяющимися среди остальных частей своей значительностью, сосредоточенностью выражения. В обилии хроматизмов, тритоновых оборотов, уменьшенных септаккордов, которым отлича-

²³Это единственная самостоятельная fuga в симфоническом творчестве Чайковского, хотя к фугированному изложению он неоднократно прибегает в разработочных разделах своих симфонических *allegro*.

ется интродукция, можно найти некоторое родство с "Франческой". Но общий характер музыки более сдержан, короткая вспышка драматизма в момент кульминации быстро угасает. Мужественная волевая тема фуги, напротив, строго диатонична и построена на трезвучной основе. В ее разработке широко применяются стреттные проведения, приемы горизонтально и вертикально подвижного контрапункта. Постепенно растущее напряжение приводит к сильно динамизированной репризе, где ядро темы (без противосложения) проводится четырьмя валторнами и фаготами в унисон в звучании *fff*, сопровождаемая стремительными фигурациями в остальных голосах оркестра. Этот момент, по замечанию С. С. Скребкова, "знаменует собой перелом от фугированного изложения к разработочно-симфоническому" (215, 159). Подобный синтез собственно полифонических и сонатно-разработочных методов очень характерен для Чайковского, сближая его с Бетховеном²⁴.

Последующие части сюиты более просты и непритязательны, привлекая искренним задушевым лиризмом ("Дивертисмент" в духе неторопливого вальса, "Интермеццо" элегически-романсного типа, основная тема которого поражает своей мелодической близостью к романсу Полины из "Пиковой дамы", или остроумными ритмоинтонационными и оркестрово-тембровыми находками, "Миниатюрный марш" с его механической "игрушечной" звучностью, остро ритмованное скерцо, в среднем разделе которого композитор разрабатывает основную попевку хороводной песни "Как у нас то за дворьем" (170, № 60), придавая ей назойливо дразнящий характер. Завершает сюиту чопорный гавот. Однако в качестве финала гавот звучит не очень убедительно, а достигаемое с помощью возвращения в заключительных тактах темы фуги единство целого оказывается несколько формальным.

Вторая сюита (1883) — одно из тех произведений Чайковского, в которых мастерство и выдумка преобладают над непосредственным творческим внушением. Композитор экспериментировал в ней, ища новые оркестровые эффекты, новые сочетания различных конструктивных и фактурных элементов. В партитуре рассыпано немало интересных, порой неожиданных находок, останавливающих на себе внимание слушателя, но вместе с тем иногда ощущается налет рассудочности. Наиболее развернутую первую часть сюиты, написанную в очень своеобразно трактованной сонатной форме со вступлением и заключением, Чайковский назвал "Игра звуков", подчеркнув тем самым, что никаких конкретных образно-содержательных задач он пе-

²⁴ "...К фугам Чайковского тянутся непосредственные нити от симфонизированных фуг Бетховена" (215, 160).

ред собой не ставил. Одной из особенностей этой части является разнообразие и даже некоторая пестрота ее тематического материала: все разделы экспозиции построены на самостоятельных темах. Краткая лаконичная тема главной партии напоминает по своей структуре скорее полифоническую тему с ядром и развертыванием, нежели сонатную, что находит объяснение далее, в разработке, написанной в виде фуги на данную тему. Значительно изменена реприза, в которой темы главной и побочной партий, данные в одновременном контрапунктическом проведении, сжаты до размеров краткого 24-тактового построения (в пять раз меньше, чем в экспозиции!), тогда как заключительная почти полностью сохраняет свой объем. При всей необычности пропорций Чайковскому удастся создать достаточно стройную, логически ясную и завершенную форму.

Последование частей в сюите основано на резко контрастных образных сопоставлениях: элегантный вальс (вторая часть) сменяется стремительным скерцо с шумно врывающимися "голосами улиц" (гармошечные наигрыши²⁵, удалая молодецкая песня в среднем разделе), за лирической музыкальной картинкой "Сны ребенка", в которой безмятежно ласковый колыбельный напев (рефрен рондо) чередуется с беспокойными причудливо фантастическими образами, следует остро характерный "Дикий танец", снабженный подзаголовком "подражание Даргомыжскому". Точнее говорить, однако, не о подражании, а о стилизации, выражающейся в подчеркнутой угловатости рисунка и "гармонических курьезах", отмечавшихся Чайковским в музыке этого в целом мало симпатичного ему композитора.

Третья сюита (1884) существенно отличается от двух предыдущих по широте замысла и степени развитости отдельных частей. Первоначально она задумывалась как симфония, но затем композитор решил более скромно назвать свое произведение сюитой²⁶. Причиной этого было, как можно полагать, несоответствие образного строя музыки сложившемуся у Чайковского представлению о том, какое жизненное содержание, какие мысли и чувства должна нести в себе симфония. Структура Третьей сюиты близка к четырехчастному сонатно-симфоническому циклу, но в ней нет единого целеустремленного "сквозного действия", столкновения и борьбы противостоящих сил: образы лирического и жанрово-характерного плана сменяют друг друга в спокойной и неторопливой последовательности.

Первая часть сюиты "Элегия", написанная в сонатной форме, лишена обычной для симфонических *allegro* Чайковского взрывчато-

²⁵ В партитуру введены четыре аккордеона.

²⁶ "Хотел было симфонию сделать, но не вышло", — писал Чайковский Танееву 30 июня 1884 года (269, 12, 397).

сти и остроты контрастов. Оба ее основных тематических раздела — пасторальная главная партия с пентатонными оборотами в мелодии и меланхолически романсная побочная — выдержаны в лирико-созерцательном тоне.

Трехчастная форма изложения обеих тем придаст им относительно законченный, замкнутый характер. Краткая разработка служит переходом к зеркальной репризе с обратной последовательностью обеих основных тем. Таким образом идиллически безмятежная главная партия становится своего рода пейзажным обрамлением²⁷ центрального раздела, в котором главенствующая роль принадлежит более личной по выражению второй теме.

Сумеречный, холодный по колориту "Меланхолический вальс", составляющий вторую часть сюиты, привлекает к себе внимание необычной трактовкой этого излюбленного Чайковским жанра. Основная его тема, излагаемая в тусклом низком регистре альтов с ответом флейт на фоне остигатного синкопированного баса, содержит в себе что-то неотвратимо роковое. Короткие проблески света очень быстро гаснут и растворяются в этой тяжелой густой мгле, предвещая жуткие видения "Пиковой дамы" и некоторых страниц "Щелкунчика".

Смутная, безотчетная душевная тревога ощущается и в причудливой игре ритмов скерцо с их стремительным кружением и словно доносящимися издали обрывками марша в трио.

Финалом сюиты служит развернутый цикл вариаций на простую, слегка жеманную тему в классическом роде. Развивая ее в двенадцати вариациях, композитор создает самостоятельную сюитную последовательность разнохарактерных жанрово контрастных пьес²⁸. В первых трех вариациях тема сохраняет свои мелодические очертания, но обвивается сетью фигураций в различных голосах оркестра, меняющих окраску ее звучания. Легко узнается первоначальный облик темы и в четвертой вариации, где она звучит в миноре и получает более широкое мелодическое развитие. Начиная с пятой вариации идет ряд свободных ее преобразований: фугато, жига, хорал, песня, народная пляска, лирический вальс. Увенчивается весь этот ряд торжественным полонезом, в котором композитор использует только начальные обороты темы для построения большой блестяще оркестрованной пьесы в сложной трехчастной форме с самостоятельной по материалу серединой.

Серенада для струнного оркестра по времени создания (1880)

²⁷ Асафьев рассматривает два основных проведения главной партии как вступление и заключение (см.: 56, 54).

²⁸ В эскизах вариаций встречаются авторские обозначения: "Хорал", "Скерцо", "Encore une valse" (еще один вальс), "Andante" и т. д. (см.: 1, 34).

предшествовала Второй и Третьей сюитам и так же, как последняя, родилась из замысла симфонии²⁹. В этом сочинении отразились классицистские симпатии Чайковского, хотя музыка и не носит на себе следов сознательной стилизации; "моцартовское" начало проявляется в ясности, уравновешенности формы, легкости и прозрачности фактуры. Первая часть, обрамляемая медленным торжественным вступлением и заключением, написана в сонатной форме без разработки, причем реприза (если не считать тонального изменения побочной партии) точно воспроизводит структуру экспозиции — случай едва ли не единственный у Чайковского! Более развитую, сонатную форму представляет финал, в главной партии которого использована тема русской плясовой народной песни "Под яблонью зеленою"³⁰. В отличие от первой части финал содержит довольно развернутую разработку, основанную на различных контрапунктических сочетаниях обеих тем экспозиции. Традиционный менуэт или скерцо заменен плавным неторопливым вальсом, а место медленной части занимает "Элегия" с широким разливом задумчивой проникновенно лирической мелодии, обрамляемым строгим сурово-сдержанным аккордовым построением. Благодаря подкупающей свежести и простоте выражения в сочетании с идеальной тонкостью и изяществом отделки Серенада для струнного оркестра завоевала широкое признание слушателей и стала одним из любимейших произведений популярного симфонического репертуара.

Среди менее крупных оркестровых сочинений Чайковского того же периода выделяются "Итальянское каприччио" и увертюра "1812 год" (оба 1880). В первом из них отразилась страстная любовь композитора к Италии, разделявшаяся им со многими выдающимися деятелями русской художественной культуры XIX века. Задавшись целью "написать что-нибудь вроде испанских фантазий Глинки" (266, 9, 29), он использовал в своем каприччио несколько подлинных итальянских песен, которые, как указывает автор, ему "удалось набрать частью из сборников, частью собственным ухом на улицах" (266, 9, 35). Блестяще оркестрованная пьеса относится к категории сочинений "равно докладных и знатокам и простой публике". Обилие и разнохарактерность тем не вызывает впечатления пестроты благодаря умелому, хорошо продуманному их расположению. Повторение некоторых тем придает форме каприччио признаки рондообразности.

²⁹Точнее всего было бы назвать это произведение симфонией, но Чайковский предпочел более распространенное в его время определение "серенада".

³⁰Ей предшествует медленное вступление на тему плавной хороводной песни "Как по луку, луку".

Увертюра "1812 год", написанная к открытию храма Христа Спасителя, создавалась, по признанию автора, "без теплого чувства любви". Несмотря на это, композитор остался в общем удовлетворен результатом своей работы. Музыка увертюры, не лишенная черт внешней декоративности, вместе с тем впечатляет своей внутренней мощью, широкой фресковой манерой письма и яркостью оркестровых эффектов.

Оценка итогов рассмотренного периода в симфоническом творчестве Чайковского не может быть однозначной. Ни одно из произведений, созданных за шесть-семь лет после окончания Четвертой симфонии, не достигает силы и глубины его лучших созданий 70-х годов. Вместе с тем композитор расширяет границы своих творческих замыслов, овладевает новыми задачами, совершенствует и шлифует уже достигнутый уровень мастерства. Среди безупречной по вкусу, богатой интереснейшими и остроумнейшими находками, но не волнующей, не вызывающей глубокого душевного потрясения музыки сюит иногда неожиданно возникают какие-то незнакомые странные образы, предвещающие "будущего" Чайковского последних лет жизни. Все это свидетельствовало о напряженной внутренней работе, результаты которой в полной мере сказались позже, в произведениях второй половины 80-х — 90-х годов. Годы создания оркестровых сюит, Серенады для струнного оркестра, "Итальянского каприччио", по верному замечанию Асафьева, "были годами не умственного рассеяния и блуждания, а накопления новых и новых творческих сил, художественного мастерства и мудрости" (15, 2, 34).

6

В середине 80-х годов Чайковский вступает в новый период своего творчества, характеризующийся высшей зрелостью, глубиной и значительностью замыслов в соединении с совершеннейшим мастерством, богатством и разнообразием средств музыкального выражения. За последние восемь лет жизни, от 1885 до 1893 года композитором был создан ряд величайших шедевров как в опере, балете, камерном вокальном жанре, так и в области симфонической музыки. Творчество его, быть может, утрачивая что-то от лирической свежести и непосредственности "Ромео" или "Онегина", одновременно становится более углубленным и сосредоточенным по мысли, усиливаются трагические акценты и открытое душевное излияние осложняется напряженными, часто мучительными раздумиями над "роковыми вопросами" человеческого бытия.

Этот перелом впервые обозначился в симфонии "Манфред" по

Байрону, создание которой явилось известного рода рубежом в творчестве Чайковского как симфониста. После нескольких лет исканий, проб и экспериментов, блуждания "по безграничному полю композиции" в стремлении "найти свою настоящую тропинку" (как писал Чайковский Балакиреву 12 ноября 1882 года) он вновь обращается к большой теме высокого философского звучания. Предложенная Балакиревым в 1882 году программа поначалу не заинтересовала Чайковского, показалась ему слишком пестрой и поверхностной. Мотивируя свой отказ от нее, он писал: "Я вовсе не думаю, что программная музыка à la Berlioz есть вообще ложный род искусства, но лишь отмечаю факт, что мной на этом поприще не сделано ничего замечательного" (268, 11, 281). Как известно, эта программа была написана Балакиревым еще в конце 60-х годов для Берлиоза и даже отчасти по образцу его "Фантастической симфонии" и "Гарольда в Италии". Подобный тип картинно-описательной программности никогда не был близок Чайковскому, стремившемуся к большей психологической обобщенности и более концентрированному воплощению драматургического конфликта. Самый образ байроновского героя с его гордым одиночеством и презрением к людям вряд ли мог увлечь композитора, основным мотивом творчества которого всегда были горячее участие к человеку и сострадание к его жизненным невзгодам.

Тем не менее два года спустя Чайковский возвращается к этому сюжету и находит в нем черты близкие и созвучные его собственному умунастроению. Но в ходе работы над осуществлением творческого замысла у него порой возникает ощущение внутренней фальши и отчужденности, что в какой-то степени сказалось и на окончательном результате. При всей глубине и яркости музыки "Манфред" — произведение не вполне ровное и не свободное от противоречий. В сущности, уже в первой части симфонии ("Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки") образ Манфреда, как понимал его Чайковский, получает вполне законченное выражение; остальные три части ("Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада", "Пастораль, картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей", "Подземные чертоги Аримана. Адская оргия ... смерть Манфреда") представляют собой ряд мастерски написанных живописных сцен, лишь внешне связанных между собой посредством появления в каждой из них темы Манфреда. Сам композитор допускал возможность самостоятельного существования первой части и однажды даже высказал желание сохранить ее в виде симфонической поэмы, отбросив три последующие.

Музыка этой части с огромной силой передает трагическое смяте-

ние чувств в душе героя, мучимого сомнениями, раскаянием, сожалением об утраченном счастье. Общий мрачный и суровый колорит музыки в среднем разделе (воспоминание Манфреда о погибшей возлюбленной Астарте) просветляется, становится более мягким и лиричным. Частые смены характера изложения и динамических оттенков, стремительные взлеты и падения, переходы от тягостного раздумья к бурному отчаянию передают состояние мучительной душевной раздвоенности, рождаемой стремлением проникнуть в тайны бытия и сознанием тщеты своих усилий. Афористически краткая, лаконичная тема или, точнее говоря, мотив Манфреда в первых тактах этой части воспринимается как повисающий в воздухе безответный вопрос, а круто ниспадающее по ступеням малого септаккорда дополнение подчеркивает его безнадежность (пример 14). Более настойчиво звучит интонационно родственная ей вторая тема в октавном изложении струнных с контрапунктом низких деревянных и медных, но и она оканчивается так же вопросительно неустойчиво (пример 15).

Логично и последовательно развивающаяся форма этой части отличается вместе с тем свободой построения и не укладывается в какую-либо из традиционных классических схем. В ней можно выделить три основных раздела: беспокойному смятенному драматизму первого раздела контрастирует лирическая середина, в которой, однако, слышатся те же беспокойно вопрошающие и не находящие ответа интонации. Сравнительно краткий заключительный раздел представляет собой трагическую кульминацию всей части. Здесь тема Манфреда впервые появляется в полном развернутом виде³¹, излагаемая струнными в унисон на фоне беспокойно пульсирующих аккордов деревянных духовых и валторн, выражая предел отчаяния, горечи утрат и крушения всех надежд (пример 16).

Весь этот раздел почти полностью, с сохранением той же тональности и формы изложения, воспроизводится в эффектном, но несколько громоздком и пестром по материалу финале симфонии, перед эпизодом смерти Манфреда. Однако это повторение не вносит ничего нового в характеристику образа, полный цикл развития которого пройден в первой части.

Несмотря на всю свою неровность и неравноценность отдельных

³¹ В эскизной записи "Манфреда" эта тема появляется уже на первой странице в данном своем виде (ГДМЧ, А, а², № 17, папка 1). Приберегая этот полный вариант до главной, наивысшей кульминации, композитор достигает очень сильного эффекта. Чередование отдельных ее мотивов с эпизодами развивающего типа в первом разделе придает музыке характер неустойчивого "блуждания мысли и воли" (Б. В. Асафьев).

частей, "Манфред" стал важнейшим этапом в развитии симфонизма Чайковского. Во многих отношениях от него протягиваются прямые нити к двум его последним, самым глубоким по мысли и философски значительным симфониям, при создании которых композитора волновали те же "роковые вопросы" жизни и смерти, добра и зла, могущества и бессилия человека перед лицом жестокой и беспощадной действительности.

За три года, отделяющие Пятую симфонию от "Манфреда", Чайковским было создано только одно оркестровое сочинение — сюита "Моцартиана" (1887), в котором он отдает дань уважения горячо любимому и почитаемому им композитору³². Сюита представляет собой оркестровую обработку нескольких фортепианных пьес Моцарта, выполненную с большой тонкостью и изяществом, но без всякого оттенка преднамеренной стилизации. "Старина в современной обработке" — так определил Чайковский свою задачу в этом труде.

Мысль о новой симфонии возникает у него ранней весной 1888 года, и в это же время появляются первые наброски и словесные записи, пока еще недостаточно оформленные и имеющие лишь отдаленную, условную связь с окончательным текстом. Внимание многих исследователей привлекал фрагмент в записной книжке 1887—1888 года, обозначенный как "Программа I части симфонии":

"Интрод[укция]. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповед[имым] предназначением[м] Провидения.

Allegro I) Ропот, сомнения, жалобы, упреки к X.X.X.

II) Не броситься ли в объятия веры???"³³

Три знака вопроса, поставленные композитором в конце этого отрывка, свидетельствуют о собственной его неуверенности в подобном решении. В ходе дальнейшей работы этот первоначальный план претерпел довольно значительные изменения, и только некоторые его элементы вошли в окончательную версию. Приведенная запись интересна главным образом тем, что она дает нам представление о том круге идей и настроений, в атмосфере которых складывался замысел Пятой симфонии. Сравнивая ее с написанной десятью годами ранее Четвертой, мы находим между ними известные параллели, но и не менее глубокие различия. В основе обоих произведений — одна и та же проблема: "человек и судьба", решаемая, однако, по-разному. Музыка Пятой симфонии эмоционально сдержаннее, больше

³²Поглощенный большой и трудной работой над оперой "Чародейка", Чайковский, вероятно, не чувствовал в себе сил приняться одновременно за более крупное и сложное симфоническое произведение.

³³Впервые приведено не вполне точно в кн.: 43, 145.

направлена "вовнутрь", интеллектуально глубже, отличается большей строгостью мысли.

Носительницей основной идеи является сжатая, ритмически упругая тема с неизменным тяготением к исходному звуку, которая проходит через все части цикла. Этот прием, заимствованный из области романтического программного симфонизма, наводит на мысль о существовании программы в симфонии Чайковского, хотя сам композитор нигде не обмолвился о ней ни словом, если не считать упомянутых выше предварительных черновых заметок. Ведущая сквозная тема, излагаемая во вступительном *Andante* в суровом размеренном движении траурного марша, подвергается затем различным образным метаморфозам, приобретая то агрессивно-угрожающий, то призрачно-гайневенный, то светлый, торжественно-ликующий характер. Но при всех превращениях она сохраняет неизменным свой мелодико-ритмический рисунок, вызывая представление о чем-то фатально неотвратимом, роковом.

Тема главной партии первой части вступает непосредственно вслед за интродукцией робко и нерешительно (солю кларнета и фагота *PP*): в ней слышится стремление вырваться из-под власти гнетущей роковой силы и в то же время какая-то внутренняя скованность, проявляющаяся в неизменном возвращении мелодии к опорному тоническому звуку и трепетно беспокойном ритме с тормозящими движение синкопами. При всем внешнем несходстве тема сохраняет близость к начальным тактам вступления и в своем мелодическом рисунке, вращающемся в пределах кварты *ми — ля*, и в гармонии сопровождения с неумолимо ровным чередованием аккордов тоники и субдоминанты у струнных. Лишь постепенно тема динамизируется и "набирает силу"³⁴, но даже в моменты наивысшего напряжения она не освобождается от тормозящих элементов, сдерживающих непосредственный эмоциональный порыв.

Своеобразна побочная партия, состоящая из трех самостоятельных элементов, словно композитор ищет и не сразу находит нужный образ. Яркой насыщенной экспрессией отличается первое ее построение: четырежды повторенная фраза с медленно поступенно восходящей и неожиданно обрывающейся фразой воспринимается как страстное обращение, вопрос или мольба³⁵. В ответ раздаются призывные фанфары деревянных с валторнами, и только после этого появляется основная лирически светлая тема побочной партии в

³⁴Как обычно у Чайковского, главная партия построена в трехчастной форме с динамизированной репризой.

³⁵Особое значение этой темы подчеркивается ее проведением в середине разработки в каноническом изложении группы смычковых.

гибком вальсовом ритме с излюбленными Чайковским капризными синкопами.

В отличие от большинства симфонических *allegro* Чайковского кульминационная фаза разработки не переходит непосредственно в репризу, а завершается внезапным стремительным срывом, после чего наступает новый цикл развития от исходного первоначального уровня. Реприза отличается от экспозиции в структурном отношении только несколько большей краткостью главной партии. Последняя волна нарастания в коде обрывается так же внезапно, как в разработке, и первая часть симфонии завершается мрачным угасанием звучности на фоне неумолимо ровного, размеренного движения остинатного баса. Тема главной партии растворяется и исчезает в густой тьме глубокого низкого регистра, только ее беспокойно пульсирующий ритм смутно улавливается слухом.

Трагическая безысходность окончания первого *Allegro* преодолевается в следующих частях симфонии. Если в Четвертой симфонии две средние части носили в основном интермедийный характер, то здесь они органически включаются в развитие целостного драматургического замысла.

Узловое место в цикле занимает вторая часть *Andante cantabile con alcuna licenza* с широким разливом мелодического начала, яркими напряженными лирическими кульминациями и неожиданными взрывами драматизма, нарушающими общий светлый колорит музыки. Написанная в сложной трехчастной форме, она отличается необычной для симфонических *andante* Чайковского остротой контрастных сопоставлений и степенью динамизации основного тематического комплекса. Первый раздел ее приближается по своей структуре к сонатному *allegro* без разработки. Однако две его темы не противопоставлены друг другу, а плавно перетекают одна в другую, образуя одно целостное широкое построение. Во втором (репризном) проведении оно звучит более страстно и воодушевленно благодаря расширению объема, уплотнению оркестровой ткани и применению приёма, определяемого В. А. Цуккерманом как принцип "прогрессирующей слитности" (250, 82—83). Если в первом проведении (условная экспозиция) обе темы изложены в разных тональностях и различаются по своей тембровой окраске (солирующая валторна и гобой), то в репризе, расширенной в полтора раза, обе темы даны в основной тональности ре мажор и в звучании струнных. Все указанные средства динамизации еще более усилены в общей репризе трехчастной формы, представляющей собой одно большое построение, по объему почти равное двум предшествующим.

Известный контраст к светлым мажорным темам крайних разделов вносит элегически окрашенная тема среднего эпизода, которая

подвергается, после краткого ее изложения солирующим кларнетом, интенсивной разработке, приобретая все более беспокойный тонально неустойчивый характер³⁶. Постепенный рост напряженности приводит к повелительному вторжению "мотива рока" в мощном оркестровом tutti, которое воспринимается как напоминание о суровой действительности, разрушающей светлые иллюзии и мечты о счастье. Вторично этот мотив еще более грозно звучит у тромбонов и тубы ff на остро диссонирующей гармонии уменьшенного септаккорда уже перед заключением, в момент, когда радостное чувство упоения жизнью, казалось, безраздельно торжествует над всеми сомнениями и тревогами. Несмотря на тихое просветленное окончание, эти бурные драматические взрывы остаются в памяти слушателя и достигнутый покой кажется зыбким и неустойчивым.

После насыщенного яркими контрастами Andante с его мощными волнами нарастания и неожиданными спадами третья часть симфонии — своеобразный вальс-скерцо, выдержанный в легких воздушных тонах, — уводит от жизненных тревог в мир беззаботной игры воображения. Тягостные думы рассеиваются и отлетают куда-то вдаль. Только в коде проведение "рокового мотива" в тихом затанном звучании кларнета и фагота на короткое время омрачает колорит.

Завершает цикл монументальный финал в сонатной форме с элементами рондальности, обрамляемый развернутым вступлением и заключением, в которых этот основной мотив подвергается коренному образному переосмыслению и звучит торжественно, утверждающе. В центральном разделе финала пестрый ряд тем плясового и маршевого характера сменяет друг друга в стремительном вихревом движении. Но тема вступления неизменно напоминает о себе, прорезываясь сквозь мощное массивное звучание оркестра. "Создается впечатление, — пишет Асафьев, — что нет выхода из этого замкнутого круга и что игра буйных сил, выросших на воле из темы введения, заглушит окончательно всякую попытку борьбы с хаосом" (56, 27). И однако же композитор находит выход: в заключительном разделе финала симфонии ярко, утверждающе звучит вступительная тема в пышном блестящем tutti и, наконец, в самых последних тактах две трубы подобно героическому возгласу интонируют в мажоре преобращенный мотив главной партии первой части.

Так сложным путем преодоления и внутренней борьбы приходит композитор к победе над самим собой, над своими сомнениями, душевным разладом и смятенностью чувств. Можно упрекнуть этот

³⁶Чайковский прибегает здесь к обычному в классических разработках последованию минорных тональностей по квинтовому кругу.

финал в излишней громоздкости и недостаточно убедительном превращении мрачно рокового образа в победно торжествующий³⁷. Но несмотря на некоторую спорность такого решения, он впечатляет своей мощью, широтой размаха и замечательным мастерством соединения обильного и разнохарактерного тематического материала в одно прочно конструктивно спаянное целое.

Несколько дней спустя после того, как была завершена эскизная запись симфонии, в письме к фон Мекк от 22 июля 1888 года Чайковский сообщал, что у него готово вчерне еще одно симфоническое произведение — увертюра-фантазия "Гамлет". Это сочинение не завоевало такой широкой слушательской популярности, как "Ромео и Джульетта" или "Франческа", но привлекает к себе внимание значительностью мысли и ярким напряженным драматизмом. При всем различии творческих решений мы находим в замысле этой "шекспировской" увертюры черты родственные "Манфреду" и Пятой симфонии. Основной мотив всех трех произведений — стремление вырваться из круга тягостных раздумий и сомнений, обрести твердую жизненную опору. В "Гамлете", как и в "Манфреде", это стремление оказывается тщетным, и исход борьбы в обоих случаях трагичен. В сознании композитора эти два образа, по-видимому, сближались, о чем говорит авторская надпись в записной книжке, содержащей эскизы "Гамлета": "Сделать что-нибудь в начале, чтобы не слишком было похоже на начало Манфреда"³⁸. И действительно, между первыми тактами "байроновской" симфонии и вступительной темой увертюры-фантазии есть некоторое интонационное родство, хотя в дальнейшем развитии оно исчезает. Музыка "Гамлета" носит в целом более действенный волевой характер: если к медлительно и тяжело развертывающемуся вступительному *Largo lugubre* можно было бы поставить эпиграфом вопрос "Быть или не быть?", то сжатая, упруго динамическая тема главной партии характеризует Гамлета, вступающего в решительное единоборство с царящим вокруг него злом, ложью и предательством. Как в большинстве своих программных произведений, Чайковский не стремится к последовательному воспроизведению всего хода действия, избирая путь более обобщенного воплощения основного драматургического конфликта. Вместе с тем ряд моментов музыки очень определенно связан с образами и ситуациями шекспировской трагедии. Так, нежная и грустная первая тема

³⁷ В записных книжках Чайковского впервые появился именно этот мажорный вариант темы, но его предназначение неизвестно. По-видимому, эта запись относится к более раннему времени и возникла вне связи с замыслом Пятой симфонии (см.: 46, 120).

³⁸ ГДМЧ, А, а, № 4, папка I.

побочной партии, порученная гобою, ассоциируется с образом Офелии; маршевая тема, впервые появляющаяся в разработке, а затем более широко развиваемая в коде, обозначена композитором в одном из эскизов как тема Фортинбраса. "Страшное crescendo", прерываемое громовым аккордом духовых *fffff* с ударом гонга, в коде должно, по замыслу композитора, передавать смерть Гамлета, после чего дано еще несколько тактов скорбной музыки в духе траурного марша, звучащей как "послесловие" к трагедии.

Образцом высокого колористического мастерства Чайковского является симфоническая баллада "Воевода" (1890) по одноименному стихотворению Мицкевича в вольном переводе Пушкина. Музыка ее отличается яркой живописностью, богатством оркестровых красок. Особенно выразительна лирическая средняя часть с красивой широко развертывающейся мелодией романсного характера. Драматическим контрастом к ней являются зловеще окрашенные стремительные крайние разделы (образ неистовой скачки во мраке ночи). Однако композитор остался недоволен этим своим произведением³⁹, что объясняется, может быть, некоторой незавершенностью его формы, слишком быстро наступающим и кратким заключением.

7

Вершиной симфонического творчества Чайковского стала его последняя по счету Шестая симфония (1893), в которой он достигает небывалой еще концентрации выразительных средств, силы и остроты драматических столкновений наряду с необычайной цельностью, законченностью композиции и полным подчинением всех элементов формы содержательному замыслу. К созданию этого величайшего из своих симфонических шедевров Чайковский шел путем долгих и напряженных исканий. Немногим более года после окончания Пятой симфонии он говорил о своем желании "написать какую-нибудь грандиозную симфонию", которая стала бы завершением его "сочинительской карьеры" (272, 15-А, 205). На протяжении ближайших последующих лет у него возникали различные симфонические планы и наброски. Привлекает к себе внимание, в частности, программа симфонии "Жизнь", в отдельных частях которой должны были быть отражены разные периоды жизни человека от юности до смерти. Финал симфонии, как мыслил его Чайковский, — "смерть — результат разрушения... кончается замиранием". Здесь уже возникает

³⁹ После первого исполнения в январе 1891 года партитура была уничтожена Чайковским, но несколько лет спустя восстановлена по оркестровым партиям.

первоначальное зерно того замысла, который был осуществлен двумя годами позже в Шестой симфонии.

В 1892 году была полностью завершена эскизная запись симфонии ми-бемоль мажор, но, приступив к инструментовке, Чайковский вскоре почувствовал неудовлетворенность своей работой и партитура осталась неоконченной. Резко критическое авторское суждение о ней можно считать слишком строгим и категоричным⁴⁰. Музыка симфонии не лишена интереса и новизны, но ее праздничный, торжественно жизнеутверждающий тон, по-видимому, не отвечал настроениям композитора в тот период и казался ему фальшивым и неискренним. Кроме того, его могла смущать некоторая одноплановость музыки, отсутствие достаточного разнообразия и контрастов между отдельными частями.

В тот момент, когда Чайковским было принято решение об отказе от окончания ми-бемоль-мажорной симфонии, в глубине его творческого сознания, по-видимому, уже созрел план другого симфонического произведения, резко отличного от нее по идее и образно-эмоциональному строю музыки. 11 февраля 1893 года он писал В. Л. Давыдову: "Ты знаешь, что я симфонию, сочиненную и лишь частью оркестрованную осенью, уничтожил <...> Во время путешествия⁴¹ у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой..." (276, 17, 42).

Эти строки написаны в период самой напряженной работы Чайковского над Шестой симфонией, эскизная запись которой была выполнена в феврале-марте 1893 года, а в течение летних месяцев завершена работа над партитурой. Сам композитор придавал этой симфонии очень большое значение, считая ее лучшим и самым искренним из всего, что им было создано. "Честное слово, — писал он своему постоянному издателю П. И. Юргенсону в день окончания партитуры, — я никогда в жизни не был еще так доволен собой, так горд, так счастлив сознанием, что сделал в самом деле хорошую вещь!" (276, 17, 42). В другом письме Чайковский признается,

⁴⁰"...Симфония написана просто, чтобы что-нибудь написать, — ничего сколько-нибудь интересного и симпатичного в ней нет", — замечает Чайковский в письме к своему племяннику В. Л. Давыдову (275, 16-Б, 268). Однако, вопреки первоначальному намерению, он не уничтожил рукопись симфонии, используя материал первой ее части для Третьего фортепианного концерта. В 50-х годах нашего столетия С. С. Богатыревым реконструирована полная партитура симфонии (издана в 1961 году, см.: 37).

⁴¹В декабре 1892 — январе 1893 года Чайковский совершил концертную поездку по странам Западной Европы, а затем продирижировал несколькими концертами в Одессе.

что вложил в симфонию "без преувеличения, всю свою душу" (276, 17, 186).

Композитор не ошибался в оценке своего сочинения, Шестая симфония не только подводит итог его исканиям в области симфонической музыки, но многими своими сторонами обращена в будущее. А. И. Климовицкий с полным основанием называет ее произведением "пророческим", отмечая, что "композитор затронул в ней такие грани человеческой психики, которые станут объектом художнического интереса только в XX столетии" (98, 109). Не случайно некоторые ее моменты вызвали у исследователей параллели с симфонизмом Шостаковича (129, 316, 337).

"Тайная" программа симфонии, о содержании которой композитор предоставил догадываться слушателям, легко поддается расшифровке — музыка ее настолько образна и выразительна, что говорит сама за себя, не требуя никаких комментариев. Шестая симфония Чайковского — это трагическая эпопея жизни человека с ее сложными коллизиями, суровой напряженной борьбой и неизбежным концом — уходом во мрак и небытие. Круг развития замкнут. "Симфония заканчивается, — пишет Асафьев, — обратно тому, как началась: т.е. обратно медленному восхождению первых тактов и трепетным взлетам *allegro* — в медленном снижении и затихании, в погружении вглубь, причем и мелодическая линия течет в направлении, обратном току начальной темы симфонии. Таким образом, конструктивная сущность всей симфонии тесно связана с психологически-интуитивной концепцией, чем и обуславливается ее стилистическая цельность и выразительность" (56, 32).

Подобное чередование подъемов и спадов определяет общую кривую развития симфонии, ее беспокойный "динамический профиль" (если воспользоваться определением В. А. Цуккермана). При этом контрасты тематических построений и отрезков развития достигают необычайной остроты и силы. Прообразом целого, его первоначальной ячейкой становится медленно, тяжело вздымающийся и сразу же безнадежно никнувший мотив вступительного *Adagio*, из которого непосредственно вырастает трепетно взволнованная тема главной партии первой части. Собственно изложение темы заключено в рамки краткого десятитактового построения, далее следует ее развитие⁴². При этом тема как бы рассеивается, теряет свои ясные очертания, возникает ряд самостоятельных тематических образова-

⁴²Некоторые исследователи рассматривают этот развивающий раздел (от буквы А в партитуре) как связующую партию. Однако подобное разграничение носит несколько формальный характер. Слияние главной и связующей партий — одна из типичных черт большинства экспозиций Чайковского, начиная с Первой симфонии.

ний, в большей или меньшей степени близких ей интонационно. Лишь незадолго до вступления побочной партии она снова появляется в грозном звучании труб и тромбонов, сопровождаемая прерывистыми фигурациями струнных и деревянных, но эта короткая драматическая вспышка быстро угасает. Весь развивающий раздел проникнут скрытой тревогой и словно какими-то смутными беспокойными предчувствиями. В отличие от главной, мечтательно-лирическая побочная партия представляет собой замкнутый, конструктивно обособленный эпизод, изложенный в трехчастной форме с заключением (смысл ее можно было бы определить словами из авторского комментария к Четвертой симфонии: "Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы").

Основные "события" разворачиваются в динамичной, драматически напряженной разработке, начало которой отмечено резким изменением темпа, фактуры и силы звучания. Неожиданный бурный взрыв разрушает безмятежный мечтательный покой, которым оканчивается экспозиция. Изложенные в ней темы подвергаются в ходе их развития и переработки настолько существенному образно-выразительному изменению, что их первооснова не сразу улавливается слухом. Вся разработка складывается из нескольких мощных волн, рассекающих ее на отдельные более или менее самостоятельные блоки. Первая волна (фугато, буква H) завершается стремительным срывом, после чего у труб и тромбонов в мрачном низком регистре звучит как грозное *temento mori* мелодия заупокойного песнопения "Со святыми упокой". Вторая, более короткая волна оканчивается цепью нисходящих скорбных интонаций вздоха, стога, плача (буква L). Вслед за этим начинается постепенная подготовка репризы, приводящая к динамизированному проведению темы главной партии в звучании всей медной группы с обозначением *fff*, усиленной гобоем, фаготом и струнными басами.

Но это еще не вершина волны. Колоссальный напор динамической энергии взрывает условные границы сонатной формы, приводя к потрясающей по силе выражения кульминационной зоне, включающей два контрастных построения. Первое построение (буква P), основанное на сходящемся движении плотных оркестровых унисонов по ступеням уменьшенного лада, подобно устремляющимся навстречу друг другу мощным лавинам, рождает образ грозной беспощадной стихии⁴³. Нисходящие хореические интонации второго построения (буква Q) воспринимаются как стоны и рыдания измученной человеческой души, потрясенной тем, что открывается ее взору.

⁴³ В. А. Цуккерман обращает внимание на сходство этого построения с изображением адских вихрей в "Франческе" (см.: 249, 178).

Подобного рода "сдвоенная" (или "расщепленная") кульминация представляет собой гениальную новацию Чайковского. "Соседство двух различных по характеру и функции кульминаций, — отмечает Л. А. Мазель, — новая черта сонатной композиции. В прежних развернутых и драматичных сонатных *allegro* возможное логическое резюме — иногда вместе со второй кульминацией — давалось в коде, то есть на большом расстоянии от главной кульминации разработки или начала репризы <...> Перенеся в Шестой симфонии этот момент в основную кульминационную зону сонатной формы, в самый центр драматического развития, Чайковский необычайно усилил его действенность" (131, 315). Драматический конфликт по существу здесь исчерпывается. "Вся музыка первой части, следующая за резюмирующей кульминацией, воспринимается как идущая уже после основного действия" (131, 316). Проникновенно и нежно звучащая лирическая тема побочной партии значительно сокращена в репризе (оставлен только первый раздел трехчастной формы) и изложена с некоторыми интонационными изменениями, придающими ей оттенок щемящей скорби. Заключением первой части служит строгое хоральное построение с ритмически размеренным остинатным басом — философский эпилог трагедии.

Острота контрастных сопоставлений, доведенная до предела в первой части симфонии, характеризует структуру всего цикла. Обе средние его части являются различными модификациями сонатно-симфонического скерцо, уже в Пятой симфонии Чайковского замененного вальсом. В духе стилизованного пятидольного вальса написана и вторая часть Шестой симфонии ("балетное интермеццо", как характеризует ее Асафьев), содержащая в себе также черты лирического *andante* (средний раздел с его элегическими напевными интонациями). Особенным же своеобразием и необычностью отличается третья часть, причудливо сочетающая элементы скерцо и блестящего торжественного марша. Своим внеличным, "отстраненным" характером этот скерцо-марш противостоит глубокому скорбному лиризму симфонии в целом. Рождаясь из фантастического мелькания кратких мотивов и ритмических фигур, тема марша носит поначалу странный, угловатый, немного игрушечный характер, но затем, во втором проведении⁴⁴, звучит жестко, сурово, воинственно, подавляя своей мощью и тяжелой ритмической поступью.

⁴⁴По композиции эта часть представляет собой сонатную форму без разработки, в которой тема марша занимает место побочной партии. Сам Чайковский, по-видимому, придавал ей большое значение в цикле. Поэтому, окончив эскизную запись первой части симфонии, он приступил сразу к работе над скерцо-маршем. Вторая часть была написана в последнюю очередь (см.: 169).

Не случайно именно эта часть вызывала у исследователей и комментаторов столь разные толкования, вплоть до прямо противоположных: Асафьеву (а вслед за ним многим другим) слышалась здесь "демонстрация грубой силы", Николаева же характеризует ее как "героический акт трагедии в преддверии роковой развязки". Что это — олицетворение враждебной человеку злой силы, героический взлет перед катастрофой или стремительно проносящаяся мимо сознания шумная кипучая, но уже далекая и чуждая жизнь, не приносящая радости и счастья? Однозначное определение, по-видимому, невозможно из-за амбивалентности самой музыки, способной вызывать разные образные ассоциации и представления.

Переход от марша "в торжественном ликующем роде" (как характеризовал сам композитор в эскизах окончание третьей части) к скорбному медленному финалу создает контраст огромной выразительной силы. В этом трагическом *Adagio lamentoso* слышится не только обреченность, но и страстное чувство противления, непримирности, напряженнейшая душевная борьба. Отсюда остро конфликтный характер ее музыки. Безнадежно никнущей первой теме противопоставлена более светлая певучая тема среднего раздела, которая постепенно "набирает дыхание" и, развиваясь посредством ряда восходящих секвенций, поднимается в высокий яркий регистр, но затем стремительно низвергается вниз. Реприза трехчастной формы значительно расширена и динамизирована, включая в себя элементы разработочного характера. По силе трагического воздействия этот кульминационный момент финала почти что равен генеральной кульминации первой части, но эта отчаянная вспышка протеста и противления оказывается последней. Мрачно-торжественное хоральное построение в звучании тромбонов и трубы, сопровождаемое ударом тамтама⁴⁵, перекликается с проведением мелодии русского похоронного песнопения "Со святыми упокой" в разработке первой части. Но если там это было грозное предупреждение, то здесь окончательный приговор судьбы — конец жизни со всеми ее тревогами, радостями и страданиями, смирение перед роковой неизбежностью. Завершает финал кода, построенная на теме срединного эпизода, но мажор сменяется минором, общее восходящее направление движения — нисходящим, постепенное нарастание звучности — неуклонным ее угасанием. Погружаясь во все более глубокий низкий регистр, она гаснет и исчезает во мраке, а смутно ощущаемая слухом ритмическая пульсация

⁴⁵Чайковский прибегал к использованию тамтама лишь в исключительных случаях и почти всегда в одном определенном значении: смерть Манфреда в "байроновской" симфонии, смерть Гамлета в увертюре-фантазии по трагедии Шекспира.

контрабасов замедляется вплоть до полной остановки. Наступают тишина и безмолвие...

Английский композитор и музыкальный писатель Д. Тови назвал медленный финал Шестой симфонии "гениальной находкой, решающей все художественные проблемы, которые так запутаны композиторами после Бетховена" (цит. по: 304, 308—309). Смелое для своего времени новаторское решение привело к глубокому переосмыслению всех элементов симфонического цикла, не нарушающему, однако, логической ясности, законченности целого и строгой соподчиненности отдельных его частей. Представляя собой высший синтез всех достижений европейского симфонизма XIX века в послебетховенскую пору, Шестая симфония Чайковского явилась одновременно решительным прорывом в будущее. Поэтому значение ее могло быть в полной мере понято только позднейшими поколениями в свете новых художественных завоеваний нашего столетия.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

1

Несмотря на постоянные сетования по поводу своей неспособности к сочинению опер, постигавшие его часто в этой области разочарования и трудную сценическую судьбу ряда написанных им оперных произведений, Чайковский неизменно, вновь и вновь обращался к оперному жанру. В одном из писем он говорил о чем-то "неудержимом, влекущем всех композиторов к опере", которая "одна дает вам средство общаться с *массами* публики" и "делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа" (270, 13, 159).

Конечно, опера привлекала к себе Чайковского не только как средство завоевания широкой популярности, были и другие, более глубокие причины его упорного тяготения к этому роду музыкального творчества. Театр во всех его формах, как музыкальный, так и драматический, всегда занимал большое место в кругу художественных интересов композитора. "Страсть к театру, т.е. к посещению театра, — свидетельствует Ларош, — одна из тех черт, которая почти с одинаковой силой была присуща и юному и зрелому Чайковскому" (118, 2, 18). Видеть перед собой настоящих живых людей, наблюдать за возникающими между ними коллизиями, страдать и радоваться вместе с ними — казалось ему захватывающе интересным и увлекатель-

ным. Неудивительно поэтому, что уже очень рано у него возникает желание испробовать свои силы в области театральной музыки. В 1861 году молодой Чайковский, только начинавший овладевать профессиональными музыкальными знаниями, полусхуя, полусерьезно писал своей сестре А. И. Давыдовой: "Кто знает, может быть, ты года через три будешь слушать мои оперы и петь мои арии" (262, 5, 70).

Всего Чайковским было написано десять опер, разнообразных как по своей тематике, образному строю, так и по средствам музыкально-драматургической выразительности. Однако наиболее близок ему был тип лирической или лирико-драматической оперы из жизни простых людей, не окруженных ореолом героизма и романтической исключительности, но способных глубоко и сильно чувствовать, страдать и жертвовать собой во имя верности своему чувству. "Мне нужны, — заявлял он, — люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хоть и нет сильных неожиданных эффектов, но существа подобные мне испытывают ощущения, мною также испытанные и понимаемые" (264, 7, 21). В центре внимания композитора находились не столько поступки действующих лиц, сколько внутренние события их душевной жизни, сложные психологические коллизии, протекающие из столкновения и борьбы различных, порой противоположных чувств и влечений. Внешняя сторона действия, занимательность интриги и разнообразие зрительных впечатлений представляли для него второстепенное значение. "Сценичность, — писал Чайковский, — я понимаю не в смысле нагромождения эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало бы сердечное участие зрителя" (265, 8, 391). В другом письме композитор утверждает: "Думать об эффектах и заботиться о сценичности нужно только до некоторой степени" (264, 7, 21). Поэтому, например, он отклонил предложенный ему Стасовым сюжет из истории Франции XVII века⁴⁶, который показался ему "слишком пестр, слишком загроможден интересами и эффектами всякого рода, слишком сложен и громаден". "Я желал, — прибавляет Чайковский, — драмы более интимной, более скромной" (263, 6, 118).

В тех случаях, когда ему удавалось напасть на сюжет, отвечающий этим требованиям, из-под его пера выходили сочинения художественно цельные, яркие и выразительные, способные волновать зрителя и слушателя. Но случалось так, что он обращался к задачам, противоречившим его же собственным взглядам, берясь за сюжеты, которые требовали пышного блестящего спектакля с широко развернутым действием, обилием острых напряженных столкновений и

⁴⁶ Речь идет о романе французского писателя А. де Виньи "Сен-Марс".

красочных декоративных эффектов. В подобных случаях неизбежно возникали неровные, противоречивые произведения, содержащие наряду с сильными, впечатляющими моментами также и более слабые страницы, иногда трафаретные по музыке, не свободные от обычных оперных штампов. Однако и тогда, когда Чайковский отдавал известную дань господствовавшим представлениям об опере как о великолепном представлении мейерберовского типа, дающем богатую пищу уху и глазу, его индивидуальные склонности и влечения брали верх над чуждым и навязанным рутиной. В операх на исторические или историко-бытовые сюжеты на первый план выдвигается личная драма, для которой все связанное с политическим конфликтом, бытом и нравами эпохи становится только фоном. У самого композитора такие сочинения не вызывали удовлетворения, и увлеченность, с которой он принимался за работу, сменялась обычно досадой и разочарованием.

Чуждый всякого доктринерства, Чайковский не имел какой-либо единой строго законченной системы приемов оперного письма и любые попытки создания такой универсальной обязательной системы казались ему надуманными и сковывающими свободу творческой мысли композитора. Это было одной из причин его критического отношения к Вагнеру. По тем же мотивам отвергал он путь, избранный Даргомыжским в "Каменном госте", и находил в этом произведении, ставшем для "новой русской музыкальной школы" знаменем в борьбе за коренное обновление оперной формы, всего лишь "плод сухого, чисто рассудочного процесса изобретения" (256, 165). Чайковский считал возможным использование любых форм и средств оперно-драматической выразительности, если они отвечают поставленной композитором задаче, особенностям избранного им сюжета, характерам действующих лиц и тем ситуациям, в которых они оказываются по ходу действия. Не отказываясь от исторически сложившихся форм классической оперы, он обновлял их изнутри, придавал им большую свободу и гибкость, подчинял последовательно и непрерывно развивающемуся музыкально-драматическому действию.

Высшими, совершеннейшими образцами оперного искусства оставались для него моцартовский "Дон-Жуан" и "Жизнь за царя" Глинки. "Субъективному лиризму" гениального симфониста-драматурга Бетховена Чайковский противопоставлял "объективный лиризм" Моцарта, которого считал "неподражаемым мастером в отношении музыкально-драматической характеристики" и создания "глубоко выдержанных и глубоко правдиво задуманных музыкальных типов" (256, 125). В споре "русланистов" и сторонников "Жизни за царя" он становился на сторону последних, отдавая преимущество пер-

вой глинкинской опере именно как музыкально-драматическому произведению, в котором "кроме обилия музыкальных элементов, вызвавших из души великого художника столько немеркнущих красот, — драматическое движение, согласно эстетическим законам, постоянно усложняющееся и заключенное всепримиряющим актом смерти" (256, 52—53).

Но при неизменном уважении к классической оперной традиции, Чайковский в то же время отнюдь не отстранялся от новых течений в области музыкального театра и "брал на вооружение" все то, что отвечало его творческим намерениям и могло быть использовано для их адекватного художественно яркого и убедительного воплощения. "Я сознаю, — признавался он в письме к Танееву, — что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; что даже и *кучкизм* сказывался в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта" (274, 16-А, 30).

Знакомство с Вагнером несомненно способствовало обогащению оперного оркестра Чайковского и усилению его активной драматургической роли, несмотря на всю чуждость автору "Евгения Онегина" и "Пиковой дамы" вагнеровской системы в целом. Нередко Чайковскому приходилось выслушивать от современников упреки в излишней густоте оркестрового звучания, подавляющего голоса певцов. Известное воздействие на оперное творчество Чайковского оказали и достижения Даргомьжского и "кучкистов" в области вокально-декламационной выразительности, хотя он не придавал первостепенного значения точному воспроизведению всех оттенков словесного текста в вокальной мелодии. Стремясь прежде всего к яркой выразительной передаче эмоциональных состояний действующих лиц, Чайковский, как правило, избегал чрезмерной декламационной детализации вокальных партий. Вместе с тем в отдельных сценах его опер, особенно позднего периода, мы встречаем превосходные образцы верной и драматически выразительной декламации, которые могли бы сделать честь любому из "кучкистов".

Не следуя никакой заранее установленной программе, композитор исходил в выборе средств музыкально-драматической выразительности из характера стоявшей перед ним задачи, конкретного содержания действия во всех его сплетениях и коллизиях. Отсюда разнообразие драматургических структур, приемов характеристики действующих лиц в операх Чайковского, не похожих одна на другую и не всегда равноценных по своему художественному значению, но лучшие из них принадлежат к величайшим образцам не только русской, но и мировой оперной классики.

К сочинению своей первой оперы "Воевода" Чайковский приступил, не имея ни опыта работы в области театральной музыки, ни ясного представления о своих стремлениях и задачах в этом жанре. Самый выбор сюжета был результатом случайных внешних обстоятельств. Как свидетельствует биограф композитора, "чуть ли не с тех пор, как он посвятил себя музыке, — его мечтой было написать оперу на сюжет его самой любимой русской драмы: „Грозы“ Островского" (253, 1, 191—192). Однако этой мечте не суждено было осуществиться. Переехав после окончания консерватории в Москву, Чайковский узнал от автора "Грозы", что на этот сюжет уже написана опера композитором В. Н. Кашперовым. Как бы ни было горько разочарование, пришлось отказаться от долго и любовно вынашивавшегося замысла, единственным плодом которого осталась увертюра, написанная в 1864 году, в качестве классной ученической работы.

Островский предложил молодому композитору другую свою пьесу "Воевода, или Сон на Волге" из русской жизни XVII века, взявшись сам написать либретто. В сюжетном отношении эта пьеса не представляет большого интереса, главная ее прелесть в обилии ярких, колоритных народных сцен и необыкновенно сочным языке, насыщенном фольклорными элементами. Эта сторона могла привлечь и Чайковского, проявлявшего в те годы особенно живой и активный интерес к народному творчеству. Однако, взявшись за работу горячо и с увлечением, он довольно быстро охладел к ней и одно время даже хотел отказаться от окончания оперы. Мало интересовала она, по-видимому, и Островского, который, не сдержав своего обещания, написал только половину либретто, и завершать его пришлось самому композитору⁴⁷. Все эти обстоятельства не могли не сказаться отрицательно на окончательном результате. Драматургическая фабула оказалась банальной и малоинтересной, многие сцены излишне растянуты и слабо мотивированы, образы действующих лиц бледны и бесцветны. Музыка оперы, несмотря на ряд привлекательных моментов преимущественно лирического и народно-жанрового характера, в целом неровна, порой эклектична и не всегда находится в достаточном соответствии с задачами характеристики драматической ситуации.

Самым суровым критиком своего оперного первенца оказался сам композитор, уничтоживший партитуру "Воеводы" после нескольких его представлений на сцене Большого театра. Спустя десятилетие Чайковский, обогащенный уже значительным опытом работы в

⁴⁷Об отношениях драматурга и композитора в работе над "Воеводой" см.: 166.

оперном жанре, писал: „Воевода“, без всякого сомнения, очень плохая опера. Я беру при этом в соображение не только достоинство музыки, взятой отдельно, — но общую совокупность условий, соблюдение которых составляет большее или меньшее достоинство оперы. Во 1-х, сюжет никуда не годен, т. е. лишен драматического интереса и движения; во-вторых, опера была написана слишком спешно и легкомысленно, вследствие чего формы вышли не оперные, не подходящие к условиям сцены...“⁴⁸ (265, 8, 444—445).

Еще до премьеры „Воеводы“ композитор начал работать над следующей оперой — „Ундина“ на сюжет романтически-сказочной повести немецкого писателя де Ламонт Фуке, неоднократно привлекавший к себе внимание оперных композиторов, начиная с Э. Т. А. Гофмана. Чайковский воспользовался либретто В. А. Соллогуба⁴⁹, на которое была уже ранее написана опера А. Ф. Львова, поставленная в Петербурге в 1848 году, а затем возобновленная, но без всякого успеха, в 1864 году. Сказка Фуке, известная Чайковскому с детских лет в стихотворной обработке В. А. Жуковского, могла привлечь его своей поэтичностью и тонким одухотворенным лиризмом. Но для конца 60-х годов сюжет этот был уже несвоевременным. Тем не менее он продолжал привлекать композитора и позже, и Чайковский неоднократно возвращался к мысли об опере или балете по повести Фуке — Жуковского, впрочем, так и не осуществив этого намерения. Отказываясь от предложенного ему братом Модестом Ильичом сценария, он писал: „...разве можно поместить в сценарии то, что в последний раз, когда я читал „Унди́ну“, заставляло меня плакать, особенно <...> *Ундина*, т. е. та, которая восхищает и трогает, невозможна на сцене“ (276, 17, 85). В этой связи уместно вспомнить слова, сказанные Белинским об одном из основных жанров творчества Жуковского — балладе: „в ней главное не события, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя“ (30, 5, 51). По-видимому, Чайковский опасался, что возникающие при чтении фантастической повести смутные, неясные образы и представления могут быть на сцене „опрозраичены“ и лишены своей поэтической прелести.

„Ундина“ не была принята к постановке театральной дирекцией и

⁴⁸Отдельные части музыки „Воеводы“ были впоследствии использованы Чайковским в произведениях разных жанров (опера „Опричник“, балет „Лебединое озеро“, торжественная увертюра „1812 год“). В настоящее время партитура оперы восстановлена П. А. Ламмом и В. Я. Шибалиным по сохранившимся оркестровым голосам, партиям действующих лиц и некоторым другим материалам (см.: 259).

⁴⁹Принято считать, что либретто Соллогуба написано по повести де Ламонт Фуке в переводе В. А. Жуковского. Но по данным известного зарубежного справочника оно представляет собой перевод с французского (см. 301).

так же, как "Воевода", уничтожена композитором. Поэтому мы можем составить лишь очень неполное представление о ее музыке по немногим сохранившимся эпизодам, частично использованным Чайковским в его последующих произведениях (музыка к "Снегурочке" Островского, Вторая симфония, "Лебединое озеро"). В связи с исполнением отрывков из оперы в концерте Большого театра 16 марта 1870 года Ларош писал: "Я нашел в них не только ту тщательную и элегантную оркестровку, которой всегда блистают композиции нашего даровитого соотечественника, но и местами весьма удачно переданный фон фантастического водяного царства; другие места, как мне показалось, страдали вычурностью и изысканностью" (114, 2, 31). В целом же, по мнению критика, опера Чайковского вполне достойна быть поставленной на сцене, и он выражал сожаление, что ни петербургский, ни московский оперный театр не проявил к ней должного интереса.

Значительной вехой в оперном творчестве Чайковского стал "Опричник" (1870—1872) по одноименной трагедии И. И. Лажечникова на исторический сюжет из времен Ивана Грозного. Интерес к исторической тематике был одним из характерных явлений русского искусства 60 — 70-х годов, причем именно личность "Грозного царя" и события, связанные с его царствованием, привлекали особое внимание писателей, драматургов, живописцев. Не остались в стороне от этого движения и композиторы: одновременно с работой Чайковского над "Опричником" Римский-Корсаков создавал свою первую оперу "Псковитянка", и оба произведения появились на сцене Мариинского театра с промежутком немногим более года.

Однако Чайковского привлекли не столько обличительный пафос трагедии Лажечникова⁵⁰ и показанная в ней борьба разных политических групп, сколько личная драма героев. При работе над либретто, которое было написано самим композитором, все, что связано с боярской оппозицией самовластному царю, конфликтом "земщины" и опричнины, значительно сокращено. Сам Грозный на сцене не появляется; его роль частично передана одному из главарей опричнины князю Вязьминскому, царь присутствует только "за кадром". В центре действия — драма молодого боярского сына Андрея Морозова, который становится опричником для того, чтобы жениться на любимой им дочери врага своей семьи Наталье Жемчужной, но, не покоровшись царскому произволу, погибает на плахе. Все остальное служит лишь фоном для основной драматической фабулы.

В "Опричнике" Чайковский овладевает крупными оперными фор-

⁵⁰ Написанная в 40-х годах пьеса Лажечникова была запрещена цензурой и впервые могла быть поставлена на сцене только в 1867 году.

мами, мастерством построения больших драматических действенных сцен, сочетая яркую выразительность вокальной мелодики с богатством оркестрового звучания и напряженным симфоническим развитием. Опера изобилует остроконфликтными по характеру развернутыми массовыми сценами, основанными на непрерывном музыкальном развитии с свободным чередованием речитативно-диалогических построений, сольных эпизодов ариозного типа, ансамблевого и хорового пения. Таковы, например, сцена клятвы Андрея при вступлении в опричнину во втором действии, драматический финал третьего действия, где боярыня Морозова, увидев своего сына в одежде опричника, принародно проклинает его, квартет с хором и заключительная сцена гибели Андрея в четвертом действии.

Песни и игры девушек в первом, свадебный хор с плясками из последнего действия создают бытовой фон, на котором разворачивается драма Натальи, Андрея и его матери. В большинстве этих сцен использованы подлинные народные мелодии, заимствованные композитором из своего сборника "50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки". Самой крупной из них является пляска опричников и девушек в четвертом действии — род русского каприччио, основанного на пяти различных по характеру народных мелодиях, разрабатываемых с помощью глинкаевского метода остинатных вариаций.

Симфонизм оперы проявляется как в непрерывности музыкального развития в пределах отдельных сцен, так и в последовательном проведении на протяжении всего действия некоторых основных тем, которым придается таким образом лейтмотивное значение. Важнейшей из них является суровая лаконичная тема опричников, звучащая в оркестре при каждом их появлении на сцене (пример 17). Своим четким упругим ритмом и резкостью мелодических очертаний она, как уже отмечалось в литературе о Чайковском (см.: 239, 241; 7, 377), близка к темам рока, фатума в симфоническом творчестве композитора.

Среди действующих лиц оперы наиболее яркую и развитую характеристику получают Наталья и боярыня Морозова. Образ верной своему чувству, стойкой в любви Натальи во многом близок таким оперным героиням зрелого Чайковского, как Татьяна, Мария, Лиза, хотя и не обладает еще достаточной внутренней цельностью. Ее грустная элегическая песня "Соловушка" в первом действии, в основу которой положена подлинная народная песня, записанная Чайковским в Подмосковье⁵¹, не дает индивидуальной характеристики обра-

⁵¹О происхождении этой мелодии см.: 94, 55. Впервые она была использована в "Воеводе", откуда номер перенесен композитором в "Опричника" без изменений.

за, рисуя обобщенный тип русской девушки, томящейся взаперти в душном тереме. Но уже в том же действии патетическое ариозо Натальи "Почудилось мне будто голоса" обнаруживает страстность ее природы, скрытую под покровом внешней простоты и беззаботности. Сильный волевой характер проявляется в большой драматической сцене из третьего действия, где Наталья, бежавшая от своего сурового деспотичного отца, ищет защиты и поддержки у матери Андрея. Дуэт с Морозовой и ариозо "Отец, как перед богом...", являются центральными моментами ее партии.

Образ гордой аристократки Морозовой, не могущей примириться со своим унижением и бесчестьем, экспонирован ее большой арией в начале второго действия. Контраст основной строгой и сдержанной темы арии и драматически взволнованных эпизодов с стремительными взлетами мелодии и возбужденными речитативными фразами передает испытываемую ею внутреннюю борьбу между стремлением смирить свою гордыню, покориться божьей воле и чувством оскорбленного достоинства, вызывающего к возмездию. Дальнейшее развитие образа дано в непосредственно примыкающей к арии сцене с Андреем, а затем в большой массовой сцене на городской площади из третьего действия. Особое значение в характеристике Морозовой приобретает широко распевная величаявая тема как образ материнской любви и символ нравственной стойкости и веры в свою правоту (пример 18). Эта тема, появляющаяся в сцене с Андреем, сопровождает боярыню и далее в качестве ее лейтмотива. В заключительной сцене оперы, где Морозову притаскивают в царскую резиденцию, чтобы показать ей казнь сына, та же тема проходит в искаженном виде: острые угловатые очертания мелодии и диссонантная гармония придают ей тревожно драматический характер, выражая ужас и потрясение несчастной матери (пример 19).

По сравнению с двумя главными женскими образами неустойчивый колеблющийся Андрей обрисован менее ярко, хотя его партия и не лишена красивых выразительных лирических моментов. Совсем бесцветным получился друг Андрея и царский любимец Басманов. Из остальных персонажей относительно развитой партией наделен властный и суровый князь Вязьминский, однако его характеристика однопланова и небогата по краскам.

Еще до постановки "Опричника" композитор начинает думать о следующей опере — "Кузнец Вакула" по повести Н. В. Гоголя "Ночь

перед Рождеством" (либретто Я. П. Полонского)⁵², увлекшей его поэтичностью изображения народного быта, мягким незлобивым юмором в обрисовке простых людей из народа, сочетанием яркого жанрового колорита с наивной простодушной фантастикой, наконец, тем полным светлого воодушевления "лирическим разгулом", который находил в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Белинский. Написанная с необычайной быстротой, "на одном дыхании" (июнь — август 1874 года), опера оставалась всегда одним из любимейших автором произведений.

Для Чайковского, часто бывавшего на Украине, хорошо знавшего и любившего ее природу, быт, народные песни и игры, привлекательной была возможность широкого использования в опере элементов украинского фольклора. Музыка "Кузнеца Вакулы" насыщена песенными интонациями и ритмами народных плясок, нередко вызывая прямые непосредственные ассоциации с теми или иными образцами народного украинского творчества. Таковы и большие красочные народные картины (среди которых особенно выделяются сцена колядования и веселых игр молодежи во второй картине второго действия, а также хор кобзарей, славящих жениха и невесту, в финале оперы), и многие моменты в партиях отдельных действующих лиц. Вместе с тем Чайковский редко прибегает к "цитатному" использованию фольклорных образцов. Украинский исследователь отмечает только два таких примера: песня Солохи "Ой, как светит месяц ясний", основанная на лирической женской песне "Ой, колись були ярїї пшениченькі, а тепер облоги" в городском варианте и заключительный славильный хор, в основу которого положена мелодия свадебной песни "Та не бійся матінко" (243, 188). Однако композитор не придерживается строго народного образца и свободно обращается с заимствованными мелодиями, внося в них мелодические и ритмические коррективы, порой довольно существенно изменяющие характер оригинала. Так, задушевно-лирическая мелодия свадебной песни в финальном хоре приобретает благодаря подобной "ретуши" торжественное эпическое звучание (пример 20а, б).

Чайковскому было чуждо всякое стилизаторство: слышанное и усвоенное становилось его личным творческим достоянием. Характерные народные обороты настолько органично входят в интонационный строй оперы, что выделить их из общего комплекса элементов, формирующих индивидуально своеобразную манеру высказывания композитора, бывает затруднительно. С этой точки зрения "Куз-

⁵²Как известно, либретто предназначалось первоначально для А.Н. Серова. В начале 1874 года РМО объявило конкурс написание оперы на этот текст. Первая и единственная премия была присуждена Чайковскому.

нец Вакула" значительно зрелее и стилистически выдержаннее "Воеводы" и "Опричника", в которых порой ощущается известная языковая разнородность.

Автора "Вакулы" упрекали в том, что он излишне "осерьезил" музыку оперы и придал веселому комическому сюжету элегически "ноющий"⁵³ характер. Ларош, высоко оценивший богатство оркестровых красок, мелодическую красоту и изящество вокальных партий в "Кузнеце Вакуле", вместе с тем находил, что композитор "слишком принял к сердцу судьбы и чувства действующих лиц", что его безудержный "лирический энтузиазм" "мешает зрителю смеяться над забавными фигурами, изображенными на сцене" (113, 2, 93).

Упреки в отсутствии комизма и веселости в музыке "Кузнеца Вакулы" вряд ли можно считать справедливыми. Опера содержит ряд метко и удачно обрисованных комических эпизодов: например, сцены Солохи и ее неудачливых поклонников в первой картине второго действия⁵⁴. Каждый из них получает образную музыкальную характеристику: важный, степенный Голова обрисован с помощью медлительно развертывающейся иронически-торжественной темы в октавном движении кларнетов и фаготов, в теме Дьяка (по требованию цензуры переименованного в Школьного учителя) остроумно пародируется гнусавое клиросное чтение. Комедийный элемент ярко выражен и в партиях Солохи и Беса с их бойкими плясовыми мелодиями народного склада.

Но особенно любовно и тщательно выписаны Чайковским образы двух молодых героев Оксаны и Вакулы, судьба которых искренно волновала композитора и принималась им близко к сердцу. Партии этих главных действующих лиц, насыщенные широким лирическим мелодизмом, содержат ряд выразительных эпизодов песенно-аризонного типа, в которых слышатся обороты, близкие украинской народной песенности. Оксана наиболее полно охарактеризована в большой арии из второй картины первого действия. Контраст двух разделов арии — задумчивого *Andante sostenuto* ("Цвела яблонька в садочке...") с его мягкой ладовой переливчатостью, тонкими сменами мажорной и минорной окраски, и светлого радостного *Allegro giusto* ("Нет, нет, нет, люди правду говорят...") — передает быструю и легкую смену настроения у юной своевольной красавицы. Дальнейшее развитие образа дано в диалогических сценах с Вакулой и в картине предрождественского гулянья, где Оксана запекает веселую задорную

⁵³За исключением Солохи и Беса все поют: и Оксана, и Вакула, и Чуб, и Голова, и Дьяк" (111).

⁵⁴Римский-Корсаков в письме к Чайковскому отмечал эту сцену как одну из наиболее удачных в опере (см.: 181, 7, 35).

песню о черевичках, подхватываемую хором. Мелодика лирического песенного характера преобладает и в партии Вакулы.

Особый колорит опере Чайковского придает именно тесное переплетение серьезного и смешного, комического и трогательного, реального бытового и фантастического. Порой грань между этими элементами почти исчезает. Солоха — ведьма, общающаяся с нечистой силой, и в то же время простая деревенская баба, бойкая, разбитная, но не лишенная доброго материнского чувства. В начале последней картины она вместе с Оксаной причитает по исчезнувшему Вакуле, которого считает погибшим. Такая же обыденная фигура и Бес, в котором нет ничего сатанинского или демонического: "скорее, — замечает Асафьев, — он веселая маска из народной импровизированной комедии, „влюбленный скоморох“, которому не везет в его похождениях" (11, 4, 35). Поэтому в его партии вполне уместны и буффонная скороговорка, и народные плясовые ритмы в духе гопака. Римского-Корсакова не удовлетворила сцена полета Беса с Солохой, музыка которой основана на теме подобного рода. Но в данном случае Чайковский остается верен Гоголю, который в веселом шутливом тоне описывает, как Бес хватает месяц и прячет его в карман, продолжая нашептывать своей спутнице "то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду".

Действие оперы разворачивается на фоне ярких картин зимней природы. С замечательным оркестрово-колористическим мастерством написана симфоническая картина метели, основанная на широкой эпической теме заклинания Беса ("Гей вы, ветры буйные"). Ларош отмечал "поэтическое искусство", с которым композитор передает ощущение стужи в сцене на берегу Днепра, куда приходит Вакула, отчаявшись завоевать сердце гордой дивчины. Уныло однообразные причитальные интонации хора русалок, сопровождаемые холодным звучанием деревянных духовых, вызывают ощущение жуткой мертвенной застылости⁵⁵.

Вопреки ожиданиям композитора постановка "Кузнеца Вакулы" в Мариинском театре в 1875 году успеха не имела. Размышляя о причинах холодного приема оперы публикой, Чайковский писал Танееву: "...в неуспехе оперы виноват я. Она слишком загружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами" (263, 6, 89). В письме к другому адресату он замечает, что недостаточно учитывал "условия сценичности и декоративности, свойственной оперному стилю": "Опера вся сплошь страдает *нагромождением, избытком* деталей, утомительной хроматичностью гар-

⁵⁵Этой картиной либреттист Я. П. Полонский заменил комическую сцену встречи Вакулы с Пацюком.

моний, недостатком округленности и законченности отдельных номеров" (264, 7, 440).

В 1885 году Чайковский вернулся к "Кузнецу Вакуле", подвергнув всю партитуру тщательному пересмотру. Внесенные композитором изменения сводились главным образом к облегчению оркестровой фактуры, особенно в речитативных эпизодах, и обогащению вокальных партий несколькими новыми номерами. Среди последних — песня-ариозо Вакулы в первой картине третьего действия "Слышит ли, девица, сердце твое", основанная на народной украинской мелодии, и комическая песенка Школьного учителя, в которой напускное удальство и залихватство соединяются с типично дьячковским унылым однообразием интонаций⁵⁶. В этом обновленном виде опера Чайковского, получившая новое название "Черевички", сохраняется в репертуаре музыкальных театров до наших дней.

4

Вершиной оперных исканий раннего Чайковского стал "Евгений Онегин", к работе над которым он приступил весной 1877, а последняя точка в партитуре была поставлена в начале следующего, 1878 года. Наряду с Четвертой симфонией, создававшейся в это же самое время, "Онегин" приобрел рубежное значение в развитии композитора, ознаменовав наступление его полной творческой зрелости.

Мысль об опере на сюжет пушкинского романа в стихах, случайно подсказанная Чайковскому певицей Е. А. Лавровской, показалась ему сначала абсурдной и неосуществимой, но затем все больше и больше завладевала его сознанием, и вскоре он был всецело захвачен ею. Сочиняя "Евгения Онегина", Чайковский, как признавался он в письме к Танееву, "повиновался непобедимому внутреннему влечению" (264, 7, 23) и не считался ни с какими соображениями внешнего практического характера. "Пусть моя опера будет несценична, — писал он своему брату Модесту, — пусть в ней мало действия, — но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет" (263, 6, 141). Именно эта горячая, страстная увлеченность композитора, отсутствие чего бы то ни было преднамеренного, нарочитого сообщают его опере особое обаяние искренней непосредственности, свежести и теплоты выражения.

Скромно оценивая своего "Онегина" лишь как "попытку иллюстрировать содержание пушкинской поэзии музыкой" (271, 14, 533),

⁵⁶О различиях между двумя редакциями оперы см.: 294; 171, 224-241.

Чайковский считал, что если его произведение обладает какими-либо достоинствами, то всецело обязано этим гению великого поэта, перед которым он всегда глубоко преклонялся. "Я не заблуждаюсь, — писал он, только приступая к работе над оперой, — я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с *гениальным* текстом заменят с лихвой эти недостатки" (263, 6, 136).

Разрабатывая сценарий оперы, композитор стремился быть возможно ближе к поэтическому оригиналу⁵⁷. Разумеется, все содержание пушкинского "Онегина", названного Белинским "энциклопедией русской жизни", невозможно было вместить в рамки двух-трехчасового спектакля. Пушкин писал свою повесть в свободной манере, допуская лирические отступления, размышляя и судя о явлениях, порой, казалось бы, не имеющих прямого отношения к основной фабуле. Именно это и определяет "энциклопедическое" значение "Евгения Онегина" как широкой и правдивой картины современного поэту русского общества во всей его многоликости и многослойности, переплетении старого и нового, отсталого и передового.

От многого в пушкинском тексте Чайковский вынужден был отказаться по условиям сценического жанра, обладающего своими законами, отличными от законов повествовательного рода. Конечно, на этом отборе сказались индивидуальные особенности творческого склада композитора, которого интересовали главным образом внутренние душевные переживания его героев⁵⁸. В "Онегине" ему удалось с такой полнотой и художественным совершенством, как ни в одной другой из своих опер, осуществить идеал "интимной, но сильной драмы", действующими лицами которой являются живые реальные люди в обычных жизненных обстоятельствах. Если в русской литературе этот тип героя, внешне простого и обыкновенного, живущего и поступающего "как все", уже давно занял прочное место ко времени со-

⁵⁷См. краткое изложение сценария в письме Чайковского к своему брату Модесту от 18 мая 1877 года (263, 6, 135–136). В окончательной обработке этого сценария и написании либретто композитору помогал его друг поэт-любитель и актер К. С. Шиловский. Долю участия последнего в этой работе установить трудно. Во всяком случае, при издании клавира "Евгения Онегина" Чайковский счел возможным не указать фамилии Шиловского.

⁵⁸В этом плане показательна мотивировка, приводимая Чайковским в объяснение своего отказа от предложения написать оперу по роману Тургенева "Накануне": "...повесть „Накануне“ имеет главнейшую цену в том, что она есть живое отражение известного исторического момента со всеми его политико-социальными брожениями, борьбой, тенденциями и т.д. Музыка не имеет свойств иллюстрировать подобные литературные произведения" (270, 13, 71).

здания Чайковским "Евгения Онегина", то для оперы он был новым и непривычным. В этом смысле уже самый выбор сюжета свидетельствовал о творческой смелости композитора. Впервые на русской оперной сцене появились люди пусть не "сегодняшнего", но еще недалекого времени, образ мыслей и чувствования которых был близок и понятен зрителю.

Сосредоточив внимание на драме трех главных действующих лиц, судьбы которых роковым образом связаны между собой, Чайковский не погрешил против Пушкина. Как заметил еще Белинский, "в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития..." (31, 7, 502). Каждый из них не только личность, но и типическая фигура, в которой нашли обобщенное отражение те или иные характерные стороны российской действительности. Образы, созданные Пушкиным, оставались живыми и для последующих поколений русских людей. Много раз отмечалась близость женских образов Тургенева к пушкинской Татьяне. Гибель Ленского воспринималась как "крушение ... додекабрьского идеализма и романтизма" (36, 511), не чуждого и русскому искусству второй половины XIX века. В Онегине многие исследователи находили прототип "лишнего человека", о котором так много было написано в 60-х годах, да и позже.

Поэтому герои пушкинского "романа в стихах" могли быть для Чайковского близкими живыми людьми, судьбу которых он непосредственно сопереживал, огорчаясь, разочаровываясь и страдая вместе с ними. Такое глубоко личное отношение композитора к действующим лицам и стало источником того трепетного, взволнованного лиризма, которым проникнута его опера от начала до конца. Драматическое начало проявляется не в обилии сценического движения и остро напряженных конфликтных ситуаций, а в тяготеющей над всеми главными персонажами роковой зависимости от обстоятельств, о которые разбиваются их лучшие стремления к любви, радости и счастью. Возражая против высказанного его постоянной корреспонденткой Н. Ф. фон Мекк мнения о недраматичности пушкинского "Онегина", 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 воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит! Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы" (269, 12, 246).

В своем известном исследовании, посвященном этой опере Чайковского, Асафьев писал: "... „Евгений Онегин“ это звенья монологов

(„наедине с собой“) и диалогов („бесед“, „собеседований“), так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что „оперность“ с ее риторикой и „показательностью“, с ее „масками и котурнами“ решительно преодолевается" (12, 2, 89—90). Здесь очень точно определена одна из главных особенностей музыкальной драматургии "Евгения Онегина". Действие оперы разворачивается в чередовании сольных эпизодов монологического характера (своего рода "лирических признаний" или размышлений) и встреч-"собеседований", объяснений. Во всей опере только один большой ансамбль — финал четвертой картины (бал у Лариных), где сплетаются в один узел все недоразумения в отношениях между действующими лицами, взаимное непонимание и обиды, приводящие к трагическому исходу. В первой картине есть небольшой, моцартовски ясный, прозрачный по фактуре квартет, в котором как бы объединяются диалогический и монологический принципы: на фоне беседы Онегина и Ленского, ведущейся в непринужденном светском тоне, звучит взволнованный голос Татьяны ("я дождалась, открылись очи!"), чувствующей в себе зарождение страсти, а любопытствующая Ольга в это же время размышляет о том, какие толки и пересуды может вызвать у соседей визит Онегина.

Сравнительно невелика в "Евгении Онегине" и роль дуэтов. Два непосредственно следующих друг за другом, а затем объединяющихся в одновременном звучании дуэта сестер Лариных и их матери со старушкой няней в начале первой картины имеют в основном обобщенно-жанровое значение, хотя и содержат косвенную характеристику юной мечтательной Татьяны, погруженной в мир неясных грез и ожиданий. Лаконичный дуэт Ленского и Онегина перед дуэлью (16 тактов!), написанный в форме канона, — это краткий момент раздумья, когда вчерашние друзья, волею обстоятельств ставшие противниками, размышляют об одном и том же, но контакта между ними не возникает и каждый остается замкнут в себе.

Собственно же диалоги Чайковский предпочитает строить в виде свободно развивающихся сцен, в которых речитативный обмен репликами естественно переходит в ариозное пение, в результате чего возникают относительно законченные по форме сольные эпизоды, своего рода "точки опоры" в структуре целого. Замечательным, по своему уникальным образцом большой диалогической сцены является заключительная картина оперы в доме Гремина — объяснение Татьяны с добивающимся ее любви Онегиным. В отличие от других картин она не имеет внутренних подразделений, обозначенных отдельными номерами: действие развивается непрерывным потоком с все нарастающим драматическим напряжением. Но при более внимательном рассмотрении легко заметить, что сцена состоит из ряда

эпизодов, связанных воедино посредством модуляционных переходов, иногда кратких оркестровых построений. Только в немногих кульминационных моментах голоса действующих лиц вторят друг другу, порой сливаются воедино (цифра 11, *Adagio quasi Largo*: "Счастье было так возможно, так близко!"; цифра 18, *Andante molto mosso*: "Онегин, я тверда останусь") или же ариозное пение переходит в стремительный обмен краткими возбужденными репликами (заклучительная часть сцены).

Так же разнообразны по масштабу и драматургической функции сольные монологические высказывания действующих лиц — от небольших построений ариозно-романсного типа, выражающих какое-нибудь одно душевное состояние, до развернутой и сложной по составу сцены письма Татьяны, где с поразительной художественной силой и убедительностью передана борьба чувств в душе героини, охваченной неожиданной страстью, ее метания, переходы от робких сомнений к уверенной решимости и восторженно-упоенной мечте о счастье. Развитых оперных арий в "Онегине" немного. Строго говоря, таковыми можно считать только предсмертную арию Ленского в сцене дуэли и арию Гремина на петербургском балу, драматургически малооправданную и искусственно задерживающую ход действия в этой картине⁵⁹. "Проповедь" Онегина Татьяне в ответ на ее письмо (третья картина) композитор называет арией, но и сравнительная краткость и отсутствие внутренних контрастов в музыке приближают ее скорее к ариозо.

Основной принцип построения целостной музыкально-драматургической композиции в "Евгении Онегине" Асафьев определяет как систему "интонационных арок, звукоарок, своего рода перекрытий от одной точки действия к другой", основанную на особом, присущем каждому из действующих лиц "комплексе интонаций" (12, 2, 73). В состав подобного комплекса могут входить и более или менее оформленные музыкальные темы, и краткие мотивы, отдельные запоминающиеся ходы мелодии или характерные ладовые обороты, при возвращении которых возникают улавливаемые чутким слухом "интонационные ассоциации". Всю совокупность этих элементов композитор необычайно искусно варьирует и разрабатывает, разъединяет и вновь соединяет, проявляя при этом тончайшее ощущение всех психологических нюансов действия.

Самый яркий и впечатляющий в опере — образ Татьяны, особен-

⁵⁹Как утверждает Кашкин, Чайковский говорил, что эта ария была им написана в расчете на красивый голос ученика Московской консерватории, а впоследствии известного оперного певца М. М. Корякина, — "иначе по ходу действия в арии этой совсем не было особой необходимости" (94, 141).

но пленявший воображение Чайковского. Его упрекали в том, что он будто бы неправомерно выдвинул этот образ на первый план. Однако Чайковский в данном случае оставался верен Пушкину: особую поэтичность, душевное богатство и этическую возвышенность пушкинской Татьяны отмечают все критики и исследователи, начиная с Белинского. Те же качества присущи и оперной Татьяне, образ которой получает многостороннюю характеристику в музыке оперы, постепенно раскрываясь в ходе действия и обогащаясь все новыми чертами. Чайковский с глубокой психологической проницательностью показывает превращение мечтательной девушки, смотрящей на жизнь сквозь призму сентиментальных иллюзий, в женщину с сильным характером и твердыми моральными устоями, для которой верность долгу является высшим, непререкаемым нравственным законом.

"Исходная" характеристика Татьяны дана в теме элегически романсного характера, которая звучит уже в кратком оркестровом вступлении — своеобразном "портрете героини" (пример 21)⁶⁰. Настроение грустной задумчивости, меланхолической "погруженности в себя", создаваемое этой темой, достигается, в частности, характерным для Чайковского приемом опевания V ступени минора: VI—V—IV ("интроспективный оборот", по определению В. А. Цуккермана). Если первоначально звуки V и IV повышенной ступеней следуют не непосредственно друг за другом и связь между ними слегка затушевана, то в дальнейшем указанная последовательность настойчиво повторяется несколько раз подряд (такты 13 — 14, 25 — 28). Благодаря секвенционному строению темы и отсутствию устойчивого завершения она легко вплетается в музыкальную ткань и поддается всякого рода изменениям. Наиболее широко эта тема развивается в первых двух картинах оперы, затем она возникает только изредка в виде краткой реминисценции: Татьяна расстается с мечтами юных лет, но иногда в ее душе всплывают грустные воспоминания о прошлом.

Центральное место в партии Татьяны занимает сцена ее письма к Онегину. Именно здесь, под влиянием нового нахлынувшего чувства, происходит перелом в душе героини и внезапно вспыхнувшая страсть всецело завладевает ее мыслями, желаниями и стремлениями. В структурном отношении эта сцена представляет собой контрастно-составную форму (определение В. В. Протопопова), она складывается из последования ряда относительно самостоятельных эпизодов, контрастирующих между собой тонально и по характеру матери-

⁶⁰ А. А. Альшванг обращает внимание на сходство этой темы с мелодией романса Чайковского "Зачем же ты приснилася" (см.: 7, 395—396).

ала⁶¹. Эти, порой неожиданные, переходы и смены выразительной окраски передают сложную борьбу чувств и настроений, испытываемых Татьяной. Вместе с тем благодаря единому тональному обрамлению (ре-бемоль мажор — тональность крайних разделов) вся сцена, несмотря на отсутствие тематической репризы, приобретает прочное единство и законченность.

Отдельные ее элементы подготавливаются уже в предшествующей сцене Татьяны с няней: такова светлая, страстно воодушевленная мелодия, звучащая на словах: "Ах, няня, няня, я страдаю...", перед этим проводимая в оркестре. Некоторое интонационное сходство с ней имеет фраза Татьяны "Пускай погибну я" в начале сцены письма: в основе ее то же движение на большую сексту вверх от I к III ступени мажорного лада, но восхождение к вершине совершается быстрее и стремительнее, что придает мелодии волевой решительный характер. В дальнейших картинах оперы этот оборот больше не звучит в устах Татьяны, но буквально повторяется в партии Онегина при встрече с ней на петербургском балу (ариозо "Увы, сомненья нет"). Возникает как бы отраженная ситуация, чем и оправдывается такое точное повторение.

Заключительный раздел сцены письма, тонально переключаясь с ее началом, в то же время контрастирует ему по выражению. В словах Татьяны, робко вопрошающей: "Кто ты, мой ангел ли хранитель...", слышится и глубокая нежность, и грустное томление. Это смешанное чувство передается мелодической фразой, построенной на плавном нисходящем движении от терции к квинте лада. Особую мягкость сообщает ей гармонический мажор с пониженными VI и VII ступенями. Благодаря многократному повторению в голосе и в оркестре этот оборот приобретает тематическое значение: постепенно ширясь и нарастая, мелодия достигает в оркестровом tutti мощного патетического звучания. Еще раз та же тема появляется во вступлении к четвертой картине (бал у Лариных) как напоминание о печальной тоскующей героине.

Приведенными примерами не исчерпывается тематический материал партии Татьяны, не говоря уже о множестве тонких выразительных нюансов, которые приобретает каждая из тем в ходе развития. Мы отметили только некоторые важнейшие опорные моменты в музыкальном раскрытии образа.

Почти все исследователи, писавшие о "Евгении Онегине", обращали внимание на некоторые общие интонационные черты в партиях Татьяны и Ленского, что оправдано известной близостью их душевного строя: оба они чисты душой, доверчивы, склонны к идеаль-

⁶¹ Подобный анализ строения всей второй картины см.: 171, 125—129.

ному и возвышенному, но их светлые порывы терпят крушение при столкновении с суровой действительностью. Однако образ Ленского более ограничен и однопланов, он не обогащается в ходе действия, оставаясь одинаковым в разных ситуациях. Две его грани — наивная поэтическая восторженность и элегическая грусть — отражены в ариозо из первой картины "Я люблю вас, Ольга" и предсмертной арии в сцене дуэли. Мелодика этих двух важнейших моментов партии Ленского окрашена в мягкие лирически-романские тона. Показательно, как по-разному звучат у Татьяны и у Ленского одинаковые или сходные мелодические обороты, в частности заполненные или незаполненные секстовые ходы, особую роль которых в "Евгении Онегине" впервые отметил Асафьев: если у Татьяны это большей частью "порыв, раскрывающее себя чувство, надежда, смелый шаг в неизвестное" (12, 2, 94), то "секста Ленского" служит для выражения либо ясной юношеской радости и воодушевления, либо скорбной резины. В обоих случаях преобладает ровное поступенно нисходящее движение (ср. фразы: "Я отрок был, тобой плененный" в ариозо из первой картины и "Что день грядущий мне готовит?" в предсмертной арии).

В печатных откликах на первые постановки "Евгения Онегина" высказывалось мнение о слабости и бесцветности образа заглавного героя (см.: 292, 94; 62, 196)⁶². Несомненно, этот образ не вызывал у Чайковского такого непосредственного душевного отклика и сочувствия, как Татьяна и Ленский, но тем не менее композитор находит верные средства для его обрисовки. В первой картине его "дендизм" и светскость подчеркнуты холодноватой сдержанностью, порой даже манерностью интонаций, резко контрастирующих восторженно-экспансивной речью Ленского. Этот тон светской учтивости сохраняется у Онегина и в сцене с Татьяной в саду. Совсем иным предстает Онегин в двух последних картинах, особенно в проникнутой ярким взволнованным драматизмом заключительной сцене. В ариозном эпизоде "Ужель в мольбе моей смиренной"⁶³ романский тип оркестрового сопровождения отчасти напоминает его арию из третьей картины, но тон музыки совершенно иной: непрерывно восходящая линия мелодии с акцентированной вершиной (*фа* первой октавы) и дважды повторенной молящей интонацией уменьшенной квинты передает охватившее Онегина чувство страстной любви к Татьяне.

Несмотря на разноречивые суждения критики, "Евгений Онегин" был горячо принят публикой и за короткое время стал самой популярной русской оперой, выдержав при жизни композитора шестнад-

⁶² Мнение о том, что Онегин Чайковского уступает другим образам оперы, разделял и Ларош (см.: 114, 2, 105).

⁶³ Повторяется еще раз с другими словами.

цать постановок в ряде городов России и некоторых зарубежных стран. Широкая демократическая публика находила в опере Чайковского отзвук своих душевных тревог, радостей и разочарований, воспринимая ее героев как близких живых людей. Хорошо знакомые каждому образованному русскому человеку пушкинские образы обрели для нее новую жизнь, став в чем-то иными, но не утратив своей неотразимой поэтической прелести и обаяния.

5

Вскоре после окончания "Онегина" Чайковский снова начинает искать сюжет для оперы, перечитывая с этой целью ряд литературных произведений и обращаясь за помощью к своим друзьям и знакомым. В итоге он останавливается на трагедии Шиллера "Орлеанская дева" в русском переводе Жуковского. Исторический сюжет из эпохи так называемой Столетней войны между Францией и Англией в XIV—XV веках требовал для своего воплощения широких оперных форм и яркой декоративной манеры музыкального письма. В этом отношении "Орлеанская дева", изобилующая большими эффектными массовыми сценами, развернутыми ансамблями, картинами пышных шествий, сражений и поединков, представляет собой резкую противоположность скромным интимным "лирическим сценам" по пушкинскому роману в стихах.

Что же побудило композитора, всего за несколько месяцев до начала работы над "Орлеанской девой" писавшего, что ему нужен сюжет, где "нет царей, нет маршей, нет ничего составляющего рутинную принадлежность большой оперы" (264, 7, 281), обратиться к подобного рода задаче? Причин было несколько. Одной из них является естественное стремление расширить и обогатить средства своего оперного письма, испробовать свои силы в новой, еще не затронутой ранее образно-тематической сфере. Была у Чайковского и известная доля сознательного расчета, вызванного желанием "взять реванш" за холодный прием "Кузнеца Вакулы" и отсутствием надежды на сценическую жизнеспособность "Евгения Онегина". Ему казалось, что именно такая опера, как "Орлеанская дева", может иметь успех у широкой театральной аудитории. "Я не думаю, — признавался он, — чтобы „Орлеанская дева“ была лучшим и наиболее прочувствованным из всех моих писаний, — но мне кажется, что это именно та вещь, которая может сделать меня популярным" (266, 9, 188).

Но были и другие, более глубокие мотивы выбора именно данного сюжета. Приведенная авторская оценка относится ко времени, когда "Орлеанская дева" была в основном написана и композитор

мог спокойно и объективно судить о результате своей работы; приступал же он к ней с горячим интересом и увлечением. Особенно волновал Чайковского трагический образ главной героини — простой крестьянской девушки Жанны д'Арк, в трудный для родины момент вставшей во главе французского войска, приведя его к победе, но затем несправедливо осужденной и преданной жестокой казни.

При составлении либретто, написанного композитором самостоятельно, без посторонней помощи, он опирался помимо трагедии Шиллера на ряд других источников, как литературных, так и исторических. Стараясь в максимальной степени сохранить подлинный текст Шиллера — Жуковского там, где это отвечало его замыслу, Чайковский внес вместе с тем довольно существенные изменения в трактовку некоторых событий и в характеристики главных действующих лиц. Важнейшим из них является отказ от героического апофеоза, которым оканчивается "Орлеанская дева" у Шиллера: вопреки исторической истине Иоанна⁶⁴ не погибает на костре, а попадает в плен к англичанам, но разрывает цепи, в которые ее заковывают, и, бросаясь снова в бой, находит смерть на поле битвы. Такой конец вносит в характеристику Иоанны элемент чудесного, сверхъестественного и до известной степени примиряет с ее гибелью. Для Чайковского подобный финал был неприемлем, при всем величии совершаемого ею подвига героиня его оперы остается живой "человеческой женщиной" и ее мучительная смерть вызывает у него гнев и ужас. При чтении книги французского историка Валлона о Жанне д'Арк он был особенно потрясен описаниями суда и казни. "Я принялся за чтение вашей книги, — писал он приславшей ему этот труд фон Мекк, — и когда дошел до последних дней Иоанны, ее мучений, казни и предшествовавшей ей abjuration (отречения), где силы ей изменили и она признала себя колдуньей, — мне до того в лице ее стало и больно и жалко за человечество, что я почувствовал себя совершенно уничтоженным" (264, 7, 524)⁶⁵.

Кроме коренного изменения финала, Чайковский значительно развил лишь эпизодически проходящий у Шиллера мотив внезапно вспыхивающей у Иоанны любви к бургундскому рыцарю Лионелю, что придает ее образу более теплые лирические черты. В душе Иоанны, нарушившей данный ею священный обет не знать земной люб-

⁶⁴Жуковский дает русскую транскрипцию французского имени Жанна. Этой же транскрипции придерживается и Чайковский.

⁶⁵По свидетельству некоторых близких Чайковскому лиц, он хотел в более поздние годы переделать финал оперы, приблизив его к шиллеровскому (см.: 253, 2, 310). Но никаких собственных высказываний композитора на этот счет не сохранилось.

ви, возникает трагический внутренний разлад, который и становится причиной ее гибели.

В отличие от остальных персонажей оперы, получающих более или менее одноплановую характеристику (слабый изнеженный король Карл VII, его верная подруга Агнеса, доблестный рыцарь Дюнуа, фанатичный старый крестьянин Тибо, отец Иоанны), ее образ дан в развитии, обогащаясь по ходу действия и приобретая новые черты. Экспозицией его служит большая ария из первого действия "Простите вы, поля, холмы родные", в которой звучит грусть расставания с мирной сельской жизнью и робость перед тем, что ее ожидает. Элегическая мелодия арии с упором на четвертую повышенную ступень и последующим хроматически нисходящим движением скрытого голоса имеет некоторое сходство с "сквенциями Татьяны" из "Евгения Онегина" (пример 22). Только в среднем разделе арии появляются решительные ходы мелодии по ступеням восходящего мажорного гексахорда, выражающие решимость Иоанны к подвигу. К арии непосредственно примыкает финал — Иоанна и хор ангелов, призывающих ее к исполнению своего боевого долга и спасению родины. Тема хора, основанная на настойчивом повторении одного краткого мелодического оборота в диапазоне малой терции, приобретает в дальнейшем лейтмотивное значение как внутренний голос, напоминающий Иоанне о ее высоком призвании.

Во втором действии она появляется при королевском дворе уже как овеянная славой победоносная дева-воительница. Замечателен по своей выразительности ее рассказ о себе ("Святой отец, меня зовут Иоанна"), в котором декламационная вокальная партия поддерживается строгим по колориту оркестровым сопровождением с элементами модальной гармонии и красочными тональными сдвигами, оттеняющими отдельные моменты повествования⁶⁶. Легкое прозрачное звучание деревянных духовых, струнных и арфы словно окружает Иоанну мерцающим светом. Драматические интонации в двух сценах с Лионелем в третьем и четвертом действиях выражают ее внутреннюю борьбу между сознанием своего высшего долга и рождающимся новым чувством любви. Но красивый лирический дуэт в первой картине четвертого действия все же нарушает цельность образа, изящная романсная мелодика кажется слишком изысканной в устах отважной девы-воительницы.

В целом "Орлеанская дева", несмотря на ряд удачных драматиче-

⁶⁶ А. А. Альшванг обращает внимание на черты сходства в этом монологе с рассказом Шуйского об убиенном царевиче Димитрии в "Борисе Годунове". Заметим, что еще Кюп усматривал в некоторых страницах "Орлеанской девы" "подражание Мусоргскому" (см.: 112).

ски выразительных моментов, связанных преимущественно с образом главной героини, получилась произведением неровным, художественно противоречивым. Большие ансамбли с хором в первом действии (сцена нашествия и гимн с мольбой о спасении), в финалах второго и третьего действий, наконец, завершающая оперу картина принародной казни оклеветанной Иоанны написаны мастерски, широко и эффектно, но не производят того впечатления, на которое рассчитывал Чайковский. Премьера оперы, состоявшаяся на сцене Мариинского театра 13 февраля 1881 года, прошла успешно, но, как отмечает биограф композитора, "шумный успех „Орлеанской девы“ на первом представлении не повторился на следующих" (253, 2, 456). Не принесли ей широкой популярности и отдельные удачные постановки, имевшие место в дальнейшем.

6

В следующей своей опере "Мазепа" по поэме Пушкина "Полтава" Чайковский снова обращается к историческому сюжету. Но в основе его на этот раз события и лица из русской истории, гораздо более близкие композитору, чем англо-французское соперничество и внутренние раздоры в средневековой Франции с ее рыцарственностью и суевериями, самоотверженными подвигами во имя родины и пылающими кострами инквизиции. Тем не менее работа над оперой протекала медленно и с большим трудом, иногда композитор совсем оставлял ее и возвращался к ней вновь только через довольно длительное время. В общей сложности сочинение "Мазепы" от рождения замысла до окончания партитуры заняло почти два года (май 1881 — апрель 1883) — срок необычно долгий для Чайковского.

Возможно, его смущали грандиозность событий, воспетых Пушкиным в поэме, сложность и широкоохватность ее фабулы, воплотить которую полностью в рамках оперного действия представлялось задачей почти неосуществимой⁶⁷. Как заметил Белинский,

⁶⁷В основу "Мазепы" Чайковского было положено, как известно, либретто В. П. Буренина, первоначально предназначавшееся для К. Ю. Давыдова, работавшего в середине 70-х годов над оперой на сюжет пушкинской "Полтавы". Однако, написав несколько сцен, Давыдов отказался от окончания оперы и согласился передать либретто Чайковскому. Подлинник либретто не сохранился, но, насколько можно судить по написанным Давыдовым сценам (рукопись в ОР ПГК), оно было значительно переработано Чайковским, обращавшимся при сочинении своей оперы непосредственно к поэтическому тексту Пушкина (см.: 186, 71–73). В ряде сцен "Мазепы" пушкинские стихи сохранены почти без изменений.

"Полтава" заключает в себе не одну, а "несколько поэм": история любви Марии к Мазепе представляет собой как бы самостоятельную "поэму в поэме", которой "стало бы на особую отдельную поэму" (31, 7, 425). Именно эта полная драматизма "поэма в поэме" и привлекла к себе в первую очередь внимание Чайковского, оказавшись в центре его оперы. Но судьбы действующих лиц "семейной" драмы Кочубея и его соблазненной старым гетманом дочери неотделимы от великих и грозных событий, потрясших еще молодую державу Петра I в начале XVIII века: личная драма и драма историческая тесно связаны между собой, сплетаясь в один тугий узел острейших коллизий, с неизбежностью ведущих к катастрофической развязке.

Действие оперы разворачивается стремительно и напряженно в чередовании драматичных диалогов-поединков, развернутых ансамблевых и массовых народных сцен. При этом роль "нейтральных" жанровых эпизодов, служащих для обрисовки окружающего быта, сведена к минимуму и мрачная атмосфера жестокости, коварства и кровавых преступлений сгущается почти непрерывно. Уже первая картина первого действия, на хуторе Кочубея, начинающаяся глинкаински прозрачным лирическим женским хором, завершается бурной драматической сценой ссоры между Кочубеем и Мазепой с его приспешниками. Написанная в виде большого ансамбля с хором, она, как и финал всего первого действия (заговор Кочубея и его сторонников, решающих послать царю донос на предателя Мазепу), не лишена доли условности в духе большой романтической оперы, но драматургически обе сцены необходимы, выполняя функцию завязки.

Основные события разыгрываются во втором действии, состоящем из трех картин, впечатляющих своим глубоким и сильным драматизмом. Замечательным образцом выразительной вокальной декламации, основанной на взаимопроникновении речитативных и ариозно-напевных элементов, является сцена Кочубея, томящегося в мрачном тюремном подземелье. Вся эта картина проникнута непрерывным сквозным развитием, сочетая относительно законченные сольные построения с краткими диалогическими эпизодами, в которых отрывистым "рубленным" репликам палача Орлика противопоставлены полные достоинства напевные фразы измученного пытками Кочубея.

Центральное, драматургически узловое место в опере занимает вторая картина этого действия ("Комната во дворце Мазепы"). Боль-

шая, развернутая сцена Марии и Мазепы⁶⁸ построена на диалогическом принципе с ярко индивидуализированными партиями отдельных ее участников. Вместе с тем она отличается высокой степенью композиционной законченности благодаря общности некоторых мотивных элементов, буквальной или варьированной повторности, выделению опорных тональных пунктов. Речь Марии, замечающей какую-то непонятную ей озабоченность гетмана, носит взволнованный, возбужденный характер, реплики ее полны тревоги и тонально неустойчивы. Ее обращение к Мазепе с настойчивыми уверениями и упреками, повторенное дважды в варьированном виде, основано на мелодически прерывистой секвенцируемой фразе с беспокойно пульсирующим "перебойным" ритмом оркестрового сопровождения (пример 23). В противоположность этому ответы Мазепы невозмутимо ровны по тону и облечены в форму законченного ариозного построения, повторяемого без изменений в той же тональности ми мажор. Наконец, чтобы успокоить свою возлюбленную, он решается рассказать ей о вынашиваемых им честолюбивых планах. Это вызывает у нее прилив бурного восторга: в устах Марии появляется новая светлая ликующая мелодия со стремительным взлетом на "мажорную сексту"⁶⁹ (пример 24), и завершается вся сцена "дуэтом согласия", в мелодию которого вплетаются отдельные обороты этой фразы.

Резкий внезапный перелом наступает в начале следующей сцены с появлением матери Марии, которая пробирается во дворец Мазепы, чтобы сообщить дочери о готовящейся казни отца. Потрясенной, полуобезумевшей Марии, не отдающей себе отчета в том, что происходит вокруг нее, принадлежит в этой сцене всего несколько реплик. Стараясь привести ее в чувство и вернуть к сознанию жестокой действительности, Любовь настойчиво повторяет свою мольбу о спасении отца. Вся сцена Марии с матерью состоит из трех волн драматического нарастания, начинающихся с одной и той же словесной и мелодической фразы (пример 25), которая становится таким образом ее основным драматургически и конструктивно организирующим элементом⁷⁰.

⁶⁸ В этой сцене Чайковским был сохранен подлинный пушкинский текст почти без изменений, что облегчалось диалогической формой изложения, к которой прибегает здесь поэт.

⁶⁹ Заметим, что подобный или похожий мелодический оборот неоднократно применялся Чайковским для выражения восторженного порыва или твердой решимости: например, фраза Татьяны "Пускай погибну я" в сцене письма из "Евгения Онегина" или средний раздел арии Иоанны в первом действии "Орлеанской девы".

⁷⁰ Б. М. Ярустовский определяет этот оборот как "смысловой лейтмотив сцены" (см.: 295, 18).

Картина казни представляет собой широко развернутую народную сцену, построенную на ярких и сильных контрастных сопоставлениях. Хор народа, который со смешанным чувством любопытства, нетерпения и страха ждет этого жуткого зрелища, начинается краткими репликами отдельных групп, переходящими в громкие вопли и причитания. Появление пьяного казака с его глумливой песней среди охваченной трепетом ожидания толпы создает подлинно шекспировский эффект сочетания высокого и низкого, ужасного и смешного⁷¹. Мрачно-торжественное шествие гетмана и его свиты, предсмертная молитва осужденных на казнь и последние возгласы потрясенного народа при взмахах топора — все это соединяется в страшную и величественную картину, которую Асафьев считал возможным сравнить с знаменитым полотном Сурикова "Утро стрелецкой казни".

Во втором действии по существу исчерпывается развитие "семейной" драмы, завершающейся трагическим исходом. Кульминацией "государственной" линии становится оркестровое вступление к третьему действию, изображающее Полтавскую битву. Чайковский не представлял себе оперу на сюжет пушкинской "Полтавы" без этого события, занимающего в поэме главное, центральное по своему значению место. Вместе с тем мы знаем, какую антипатию питал композитор к изображению в опере военных походов и сражений. Решение задачи он нашел в симфонически обобщенном воспроизведении основных моментов этой исторической битвы⁷². Музыка симфонического антракта, написанная широкой смелой кистью, отличается яркой живописной образностью, а появляющаяся в момент кульминации в мощном оркестровом tutti мелодия песни "Слава" звучит как гимн доблести отечественных воинов и всей обновленной петровской России.

Заключительная картина — бегство Мазепы, безумие Марии — досказывает судьбу ее главных героев. Тихая колыбельная, которой оканчивается опера, оттеняет нежную женственность образа Марии и вносит некоторое просветление в общую мрачную атмосферу действия после всех ужасов и кошмаров, нагнетаемых на протяжении ряда предшествующих сцен.

В целом "Мазепа" — произведение не вполне ровное и не свобод-

⁷¹Чайковский придавал этому эпизоду важное драматургическое значение. Поэтому, когда Направник при постановке оперы в Марининском театре предложил исключить сцену пьяного казака, композитор не согласился с ним и настоял на ее сохранении.

⁷²По свидетельству М. И. Чайковского, эта симфоническая картина была написана вместо имевшейся в либретто Буренина сцены в ставке Мазепы (см.: 253, 2, 598).

ное от недостатков и противоречий. Композитору не удалось в нем полностью освободиться от штампов большой историко-романтической оперы. Несколько мелодраматичен и лишен достаточной определенности образ заглавного героя: характеристика его как политического авантюриста и честолюбца, не останавливающегося на пути к своей цели ни перед какими средствами, дана в основном в оркестре⁷³, тогда как вокальная партия порой чересчур лирична, с оттенком романсности⁷⁴. Кое-где (особенно в первой картине) действие перегружено второстепенными, драматургически необязательными эпизодами, задерживающими ход событий. Но яркий захватывающий драматизм основных сцен, трогательная чистота и поэтичность образа Марии позволили "Мазепе" завоевать успех у зрителя и занять прочное место в отечественном оперном репертуаре.

7

Ни одна из опер Чайковского не создавалась с таким трудом и не имела столь сложной судьбы, как "Чародейка"⁷⁵, написанная по одноименной пьесе популярного в 70 — 80-х годах драматурга И. В. Шпагинского. По жанру пьеса представляет собой эффектную, но неглубокую историческую мелодраму с острыми, напряженными ситуациями и широко развернутым бытовым фоном. "Обычная для Шпагинского любовная мелодрама, — пишет современный исследователь, — развивается в обстановке XVI столетия, снабжается несложными историческими аксессуарами и расцветается социальными мотивами, разработанными в либеральном духе <...> Любитель русского исторического колорита — получает его, любитель любовной мелодрамы — также находит свое, либеральный зритель, ожидающий от исторической драмы политических намеков и обличений — и тот не разочаруется в своих расчетах" (45, 6-А, 436).

Выбор того или иного сюжета для оперы часто определялся у

⁷³Лейтмотивом Мазепы, проходящим через ряд сцен от первой до последней картины, становится стремительно взлетающая тема с жестким пунктирным ритмом, широко разрабатываемая в оркестровой интродукции.

⁷⁴Например, его экспозиционное ариозо в первом действии "Мгновенно сердце молодое" или вставное ариозо из второй картины второго действия "О Мария! На склоне лет моих", написанное по просьбе первого исполнителя партии Мазепы Б. Б. Корсова.

⁷⁵Работа над оперой велась в течение почти двух с половиной лет, с января 1885 до мая 1887 года. Первая постановка состоялась в Мариинском театре 20 октября 1887 года.

Чайковского каким-нибудь одним мотивом или одним особенно его увлекшим и захватившим моментом в развитии фабулы. В "Чародейке" таким моментом оказалась "капитальнейшая" (по определению композитора) сцена Кумы — как ее зовут в народе — Настасьи и княжича Юрия, у которого вспыхивает страстная ответная любовь к молодой красивой содержательнице постоялого двора. Именно эта сцена побудила Чайковского писать оперу по пьесе Шпажинского, на которую обратил его внимание брат Модест.

Преобразование драмы с широко развернутым пестрым действием, обилием разнохарактерных картин и персонажей в оперу, требующую большей сжатости и концентрированности, было связано с необходимостью не только сокращения текста, но и переакцентировки ряда моментов в самом ее содержании⁷⁶. Многое в опере Чайковского получило новое, иное, чем в пьесе, освещение. Особенно значительному переосмыслению был подвергнут образ главной героини Настасьи. По справедливому замечанию А. А. Гозенпуда, "в пьесе и опере совпадают только поступки героини, но не их мотивы" (62, 297). Ларош назвал однажды Настасью "русской Кармен". На известное ее внутреннее сходство с свобододолюбивой героиней оперы Бизе обращал внимание и сам композитор. В ответ на письмо первой исполнительницы партии Кумы Э. К. Павловской, которой после просмотра пьесы Шпажинского она показалась "грубой" и "антипатичной", Чайковский писал: "Прельстившись „Чародейкой“, я нисколько не изменил коренной потребности моей души иллюстрировать музыкой то, про что Гете говорит: *das ewig weibliche zieht uns hinan!* То обстоятельство, что *могучая красота женственности* скрывается у Настасьи очень долго в оболочке *гулящей бабы*, скорее усугубляет сценическую привлекательность ее. Отчего вы любите роль *Травиаты*? Отчего вы *должны* любить *Кармен*? Оттого, что в этих образах, под грубой формой, чувствуется красота и сила" (265, 13, 65).

Прибегая к этим параллелям, Чайковский имел в виду только одну главную черту, роднящую его Настасью с образами Верди и Бизе: способность всецело, до самозабвения отдаваться большому сильному чувству любви, ради которого они готовы пожертвовать даже жизнью. В остальном все три образа очень различны. Настасья Чайковского — глубоко русский народный характер, неотделимый от окружающего ее быта и природы. Не случайно оркестровое вступление к опере, построенное на теме ее экспозиционного ариозо "Глянуть с Нижнего", одновременно представляет собой картину широкой полноводной русской реки, то бурной и грозной, то тихой и спокойной в

⁷⁶Либретто "Чародейки" написано Шпажинским при непосредственном участии и в большой степени по указаниям Чайковского. См. их переписку в кн.: 280.

своим могучем величавом течении. Тем самым образ Настасьи приобретает обобщающее, типизирующее значение, олицетворяя как душевную красоту и величие, так и трагизм судьбы русской женщины.

"Роман о русской девичьей душе" — так охарактеризовал "Чародейку" Асафьев в своем очерке об этой опере (21, 2, 143). Настасья привлекает к себе не только красотой, но и открытостью, ласковостью в обращении с людьми и в то же время вызывает злобу и ненависть ханжей и ревнивых завистников, вокруг нее плетутся коварные козни, в результате которых она погибает в момент, когда счастье казалось близким и достижимым.

Русский характер образа Настасьи создается не с помощью насыщения ее партии подлинными народными мелодиями. Во всей опере использована только одна народная песня городского происхождения "Последний час разлуки", которая разрабатывается симфонически в оркестровом вступлении к четвертому действию, а затем в сцене прощания Настасьи с друзьями. Но отдельные типичные для русской народной песни обороты очень тонко "инкрустированы" в мелодику вокальных партий. Асафьев обращает внимание, в частности, на большую роль в первом действии так называемого "трихорда в кварте". Особенно изобилует подобного рода оборотами "песня-ариозо" Кумы "Глянуть с Нижнего" (пример 26 а, б, в, г).

По мере того, как чувство любви к Княжичу усиливается, всецело овладевая душой Настасьи, характер ее мелодики становится более индивидуализированным, эпические интонации сменяются страстно лирическими или твердыми и волевыми. Важнейшее место в развитии образа занимает третье действие, состоящее из двух больших диалогических сцен — Кумы и Князя, Кумы и Княжича, разделяемых короткой сценкой Настасьи с друзьями, которые приходят к ней, чтобы предупредить о грозящей опасности. Обе основные сцены построены на свободном чередовании речитативных и мелодически закругленных ариозных эпизодов, но по характеру и динамике драматического развития они резко контрастны. В первой из них активная, "наступающая" сторона — Князь, домогающийся любви Кумы, Настасья отбивается от него сначала спокойными увещаниями, а затем, когда он переходит к угрозам, решительным отпором (реплика: "Зарежусь! Скорей умру, чем сдамся, так и знай!", захватывающая мелодический диапазон децимы). Небольшое оркестровое заключение передает и яростное исступление Князя, и предельное напряжение душевных сил Настасьи.

Сцена Кумы и Княжича начинается краткой, но ярко выразительной немой картиной, сопровождаемой внезапным бурным взрывом оркестровой звучности: княжич Юрий, пришедший для того, чтобы отомстить за обиду матери и убить Куму, при виде ее внезапно оста-

навливается и хочет уйти. В этой сцене ведущая роль принадлежит Куме, которая искренностью и задушевной проникновенностью своей речи утишает гнев Княжича и покоряет его сердце. Юрию принадлежат только отдельные реплики, выражающие его внутреннюю растерянность и борьбу с самим собой. Но постепенно чувство неожиданно вспыхнувшей любви побеждает в нем и заставляет отбросить все сомнения.

Посылая Чайковскому текст второй половины третьего акта, Шпажинский писал: "Даю вам возможность в *девяти мотивах* передать вашу прелестную музыку настроения наших героев" (280, 438). Речь идет в этом письме о стадиях развития внутреннего психологического действия, которыми определяется и музыкально-драматургическая структура сцены⁷⁷. Отдельные ее эпизоды, отличающиеся большей частью единством музыкального материала, в своей последовательности создают непрерывную линию роста и усиления взаимного любовного чувства. Сцена завершается светлым восторженным лирическим дуэтом, где голоса обоих влюбленных сливаются в едином страстном порыве.

В последнем, четвертом действии характер мелодики Настасьи резко меняется, исчезают уверенные решительные интонации сцены с Князем и начала сцены с Юрием. В ми-минорном ариозо "Где же ты, мой желанный?" вместе с нежностью звучит тоска обреченности, а в робких репликах диалога с Княгиней слышны уже нескрываемые тревога и страх.

Убедительные средства находит Чайковский и для обрисовки представителей "контрдействия", разрушающих счастье двух молодых сердец: властного, грубого и своевольного Князя и гордой ревнивой Княгини, этой, как характеризует ее композитор, "бешеной аристократки", которая "ревнива не к личности князя, а к своему княжескому достоинству" (265, 13, 65). Выход Князя в первом действии сопровождается тяжелой унисонной темой струнных с гневными тиратами, которые затем неоднократно повторяются в гармонически обостренном виде у разных инструментов. Дальнейшее развитие образа дано в его сцене с Княгиней из второго действия и уже рассмотренной большой сцене у Кумы. Драматургически это два поединка сильных волевых личностей, но в разной ситуации и с различным соотношением сторон. В сцене с Княгиней Князь отвечает на все упреки своей разгневанной и оскорбленной супруги лишь краткими отрывистыми репликами, похожими на окрик. Партии обоих участников спора резко дифференцированы: в отличие от широкого мелодиче-

⁷⁷Ярустовский устанавливает границы эпизодов, соответствующих этим девяти "мотивам" (см.: 295, 208).

ского пения Княгини, звучащего то страстно негодуяюще, то властно и повелительно, у Князя преобладает скупой речитатив.

Впрочем, образу Княгини Чайковский сообщил и более человеческие черты. В ее сцене и дуэте с Княжичем из того же действия, в отчаянных репликах при виде его трупа в финале оперы ("Мой любезный сын! Жизнь души моей! Покарал Господы!") слышна искренняя любовь к сыну, погибающему по ее же вине.

Кроме основных действующих лиц, судьба которых трагически сплетена в единый клубок, в "Чародейке" есть ряд более эпизодических, но колоритных персонажей, обрисованных скупыми лаконичными штрихами. Таковы злобный, ханжествующий дьяк Мамыров или побирушка и наушник Паисий — "бродяга под видом чернеца", характеризующийся гнусавыми дьячковскими интонациями.

"Чародейка" выделяется среди опер Чайковского своими широко развернутыми массовыми народными сценами. Особенно примечательно в этом отношении первое действие с целым циклом лирических, величальных, шуточных песен, народных игр и плясок. Динамичная народная сцена осады княжеского двора возмущенным несправедливыми поборами простым людом введена во второе действие. Народ присутствует и в момент трагической развязки в четвертом действии, на что пошел Шпажинский, уступая настойчивой просьбе композитора: "Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия закончилась всенародно? Как сделать, чтобы *народ* был при этом?" (269, 12, 265).

Жанр "Чародейки" можно определить как народно-бытовую музыкальную драму. Для творчества русских композиторов второй половины XIX века (если не считать малоубедительной художественно "Вражьей силы" Серова или такой слабой и наивно эклектичной оперы, как "Гроза" Кашперова) этот жанр был новым. Продолжение той же линии Асафьев находит в "Царской невесте", считая, "что Римский-Корсаков не миновал примера „Чародейки“ и, следовательно, постиг значительность более раннего выступления Чайковского, никем так проникательно не разгаданного" (12, 2, 144).

Несмотря на сценический неуспех "Чародейки", Чайковский не разочаровался в этой опере (как было с "Опричником", "Орлеанской девой" и "Мазепой") и продолжал считать ее одним из своих лучших произведений. Новизна и смелость замысла, богатство выразительных средств и ряд сильных, оригинальных по драматургическому решению, глубоко впечатляющих сцен позволяют отнести "Чародейку" к выдающимся явлениям русского оперного творчества в конце прошлого столетия. В то же время опера Чайковского страдает некоторыми крупными просчетами и недостатками, затрудняющими ее

целостное восприятие, вследствие чего часто остается незамеченным то лучшее, что она в себе содержит.

К слабым сторонам оперы принадлежит бледность, бесхарактерность образа Княжича, по существу остающегося пассивным на протяжении почти всего действия. Мягкие лирически-романсные интонации его сцены с матерью во втором действии и в заключительном дуэте сцены с Кумой мало отвечают характеру молодого, пылкого и отважного витязя. В подобном же элегически-романсном духе выдержано и ариозо Княжича в сцене готовящегося бегства вместе с Кумой из четвертого действия. Заключительное действие, в котором все линии драматического конфликта сходятся воедино и наступает катастрофа, оказалось самым уязвимым. Хотя отдельные его эпизоды написаны сильно и ярко, чрезмерное нагромождение ужасных кровавых событий (отравление, сыноубийство, сумасшествие) приводит к пестроте, калейдоскопичности и придает происходящему на сцене неправдоподобно мелодраматический характер. Чайковский сам чувствовал этот недостаток. "Между нами будь сказано, — писал он жене драматурга Ю. П. Шпажинской, — <...> я не люблю этого действия или, лучше сказать, разлюбил его. Оно скомкано, искусственно, склеено, длинно, сложно и страшно мрачно" (271, 14, 89).

Обилие материала в либретто послужило причиной многочисленных длиннот, которые частично сохранились и после больших сокращений, сделанных композитором в процессе подготовки оперы к постановке в Мариинском театре. Чрезвычайно трудны вокальные партии "Чародейки", требующие певцов с большими голосами обширного диапазона. Всем этим объясняется то обстоятельство, что оперные театры редко обращаются к ней, хотя при тонкой и вдумчивой режиссуре великолепная партитура Чайковского могла бы стать основой для интересного и впечатляющего музыкального спектакля.

8

После более чем десятилетнего периода сложных, нередко противоречивых исканий, на пути которых были и яркие интересные находки и досадные просчеты, Чайковский приходит к величайшему из своих достижений в оперном творчестве, создавая "Пиковую даму", по силе и глубине выражения не уступающую таким его симфоническим шедеврам, как "Манфред", Пятая и Шестая симфонии. Ни над одной из своих опер, исключая "Евгения Онегина", он не работал с такой горячей увлеченностью, доходившей, по собственному признанию композитора, до "самозабвения". Чайковский был так глубоко захвачен всей атмосферой действия и образами действующих лиц

"Пиковой дамы", что воспринимал их как реальных живых людей. Окончив эскизную запись оперы с лихорадочной быстротой⁷⁸, он писал своему брату Модесту Ильичу, автору либретто: "...когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать <...> Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время живым человеком..." (273, 15-Б, 87). В другом письме к тому же адресату Чайковский признается: "Я испытываю в иных местах, например, в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатель не испытывал хоть часть этого" (273, 15-Б, 104).

Написанная по одноименной повести Пушкина, "Пиковая дама" Чайковского во многом отступает от литературного источника: изменены некоторые сюжетные ходы, иное освещение получили характеры и поступки действующих лиц. У Пушкина Герман — человек одной страсти, прямолинейный, расчетливый и жесткий, готовый ради достижения своей цели поставить на карту и свою и чужие жизни. У Чайковского он внутренне надломлен, находится во власти противоречивых чувств и влечений, трагическая непримиримость которых приводит его к неизбежной гибели. Коренному переосмыслению был подвергнут образ Лизы: заурядная бесцветная пушкинская Лизавета Ивановна стала сильной и страстной натурой, беззаветно преданной своему чувству, продолжив галерею чистых поэтически возвышенных женских образов в операх Чайковского от "Опричника" до "Чародейки". По желанию директора императорских театров И.А.Всеволожского действие оперы было перенесено из 30-х годов XIX века во вторую половину XVIII столетия, что дало повод для включения в нее картины пышного бала во дворце екатерининского вельможи со стилизованной в духе "галантного века" интермедией, но не оказало влияния на общий колорит действия и характеры главных его участников. По богатству и сложности своего душевного мира, остроте и интенсивности переживания это современники композитора, во многом родственные героям психологических романов Толстого и Достоевского⁷⁹.

Композиционно-драматургический и интонационный анализ "Пиковой дамы" дан в ряде работ, посвященных творчеству Чайковского в целом или отдельным его видам (см.: 16, 295, 171, 240). Поэтому мы остановимся только на некоторых важнейших, наиболее характерных ее особенностях. "Пиковая дама" — самая симфоничная

⁷⁸ Вся работа была выполнена за 44 дня — с 19 января по 3 марта 1890 года. Оркестровка завершена в июне того же года.

⁷⁹ Подробнее о трактовке пушкинского сюжета в опере Чайковского см.: 293; 33.

из опер Чайковского: основу ее драматургической композиции составляет последовательное сквозное развитие и взаимосплетение трех постоянных тем, являющихся носителями главных движущих сил действия. Семантический аспект этих тем аналогичен соотношению трех основных тематических разделов Четвертой и Пятой симфоний. Первую из них, сухую и жесткую тему Графини, в основе которой лежит краткий мотив из трех звуков, легко поддающийся разнообразным изменениям, можно сопоставить по значению с темами рока в симфонических произведениях композитора. В ходе развития этот мотив подвергается ритмическому сжатию и расширению, изменяется его интервальный состав и ладовая окраска, но при всех этих трансформациях сохраняется составляющий главную его характеристику грозный "стучащий" ритм (пример 27 а, б, в, г, д). Пользуясь словами Чайковского, произнесенными в другой связи, можно сказать, что это "зерно", "безусловно главная мысль" всего произведения. Тема эта служит не столько индивидуальной характеристикой образа, сколько воплощением таинственного, неумолимо рокового начала, тяготеющего над судьбами центральных героев оперы — Германа и Лизы. Она вездесуща, вплетаясь и в оркестровую ткань, и в вокальные партии действующих лиц (например, ариозо Германа "Если когда-нибудь знали" из картины в спальне Графини). Порой она приобретает бредовый, фантастически искаженный облик как отражение засевавшей в больном мозгу Германа неотвязной мысли о трех картах: в момент, когда ему является призрак мертвой Графини и называет их, от темы остается только три медленно нисходящих звука по целым тонам. Последовательность трех таких отрезков образует полный целотонный звукоряд, служивший в русской музыке начиная с Глинки средством изображения неживого, таинственного и ужасного. Особый колорит придает этой теме ее характерная тембровая окраска: как правило, она звучит в глуховатом низком регистре кларнета, бас-кларнета или фагота, и только в заключительной сцене, перед роковым проигрышем Германа, ее мрачно и грозно интонируют медные вместе со струнными басами как неотвратимый приговор судьбы.

С темой Графини тесно связана и другая важнейшая тема — трех карт. Сходство проявляется как в мотивной структуре, состоящей из трех звеньев по три звука в каждом, так и в непосредственной интонационной близости отдельных мелодических оборотов (пример 28а). Еще до своего появления в балладе Томского тема трех карт в несколько измененном виде звучит в устах Германа ("выходное" ариозо "Я имени ее не знаю"), с самого начала подчеркивая его обреченность (пример 28 б). В процессе дальнейшего развития тема принимает различную форму и звучит то трагически, то скорбно лириче-

ски, а отдельные ее обороты слышатся даже в речитативных репликах.

Третья, широко распевная лирическая тема любви с взволнованным секвенционным подъемом к мелодической вершине и плавно, волнообразно нисходящей второй половиной контрастна обоим предыдущим. Особенно широкое развитие получает она в завершающей вторую картину сцене Германа и Лизы, достигая восторженного, упоенно страстного звучания. В дальнейшем, по мере того как Германом все больше овладевает безумная мысль о трех картах, тема любви отступает на задний план, лишь изредка возникая в виде кратких обрывков и только в заключительной сцене смерти Германа, умирающего с именем Лизы на устах, вновь звучит ясно и незамутненно. Наступает момент катарсиса, очищения — страшные бредовые видения рассеиваются, и светлое чувство любви торжествует над всеми ужасами и кошмарами.

Высокая степень симфонической обобщенности совмещается в "Пиковой даме" с ярким и красочным сценическим действием, изобилующим резкими контрастами, сменами света и тени. Острейшие конфликтные ситуации чередуются с отвлекающими фоновыми эпизодами бытового характера, причем развитие идет в направлении все большей психологической концентрации и сгущения мрачных, зловещих тонов. Жанровые элементы сосредоточены преимущественно в трех первых картинах оперы. Своего рода заставкой к основному действию служит сцена гуляния в Летнем саду, детских игр и беспечной болтовни нянек, кормилиц и гувернанток, на фоне которых выделяется мрачная фигура Германа, всецело поглощенного думами о своей безнадежной любви. Идиллическая сценка развлечений светских барышень в начале второй картины помогает оттенить печальную задумчивость и скрытую душевную тревогу Лизы, которую не покидает мысль о таинственном незнакомце, а романс Полины, своим сумрачным колоритом контрастирующий пасторальному дуэту двух подруг, воспринимается как прямое предчувствие ожидающего героиню трагического конца⁸⁰.

Особенной декоративной пышностью отличается третья по счету картина бала, ряд эпизодов которой сознательно стилизован композитором в духе музыки XVIII века. Известно, что при сочинении интермедии "Искренность пастушки" и заключительного приветствен-

⁸⁰Как известно, по первоначальному замыслу этот романс должна была петь сама Лиза, и композитор передал его затем Полине из чисто практических театральных соображений, чтобы предоставить исполнительнице этой партии самостоятельный сольный номер (см. его письмо М. И. Чайковскому от 25 февраля/9 марта 1890 года — 273, 15-Б, 69).

ного хора Чайковский прибегал к непосредственным заимствованиям из произведений композиторов того времени (см.: 185; 295, 57 — 58). В эту блестящую картину парадного торжества вносят контраст две короткие сцены Германа, преследуемого Суриным и Чекалинским, и его встречи с Лизой, где тревожно и смятенно звучат фрагменты тем трех карт и любви. Продвигая действие вперед, они непосредственно подготавливают центральную по своему драматическому значению картину в спальне Графини.

В этой замечательной в смысле драматической цельности и неуклонно возрастающей силы эмоционального напряжения сцене все линии действия завязываются в один тугой узел и главный герой лицом к лицу сталкивается со своей судьбой, олицетворенной в образе старой Графини. Чутко откликаясь на малейшие сдвиги всего происходящего на сцене, музыка развивается в то же время единым непрерывным потоком в тесном взаимодействии вокального и оркестрово-симфонического элементов. Если не считать песенки из оперы Гретри "Ричард Львиное Сердце", вложенной композитором в уста засыпающей Графини⁸¹, то в этой картине нет сколько-нибудь законченных сольных вокальных эпизодов. Гибко используя различные виды музыкальной декламации от однообразной речитации на одном звуке или кратких возбужденных выкриков до более напевных построений, приближающихся к ариозному пению, композитор очень тонко и выразительно передает душевные движения действующих лиц.

Драматически кульминационным моментом четвертой картины является трагически завершающийся "поединок" Германа и Графини⁸². Эту сцену нельзя назвать в настоящем смысле диалогом, по-

⁸¹ Много раз обращалось внимание на допущенный Чайковским в данном случае анахронизм: опера "Ричард Львиное Сердце" была написана в 1784 году, то есть приблизительно тогда же, когда происходит действие "Пиковой дамы" и потому не могла быть связана с воспоминаниями о молодости Графини. Но на общем фоне музыки оперы она воспринимается как что-то далекое, забытое и в этом смысле отвечает поставленной художественной задаче, что же касается исторической достоверности, то она, по-видимому, не очень заботила композитора.

⁸² В этой сцене подлинный пушкинский текст был сохранен либреттистом почти без изменений, что с особым удовлетворением отмечал Чайковский (см.: 273, 15-Б, 70). Л. В. Карагичева, высказывая ряд интересных наблюдений над соотношением слова и музыки в монологе Германа, констатирует, что "Чайковский перевел на язык музыки не только содержательный смысл, но и многие из структурно-выразительных средств пушкинского текста" (см.: 90, 47). Этот эпизод может служить одним из замечательнейших примеров чуткого претворения речевой интонации в вокальной мелодике Чайковского.

сколько один из ее участников не произносит ни одного слова — на все мольбы и угрозы Германа Графиня остается безмолвной, но за нее говорит оркестр. Гнев и возмущение старой аристократки сменяются оцепенением ужаса, а "булькающие" пассажи кларнета и фагота (к которым присоединяется затем флейта) с почти натуралистической образностью передают предсмертные содрогания бездыханного тела.

Лихорадочная возбужденность эмоциональной атмосферы сочетается в этой картине с большой внутренней законченностью формы, достигаемой как последовательной симфонической разработкой основных тем оперы, так и элементами тематической и тональной репризности. Развернутым преддыктом служит большое пятидесяти-тактовое построение в начале картины с беспокойно взлетающими, а затем скорбно никнущими фразами засурдиненных скрипок на фоне глухо вибрирующего доминантового органного пункта у альтов. Длительно накапливаемая гармоническая неустойчивость передает испытываемые Германом чувства тревоги и невольного страха перед тем, что его ожидает. Доминантовая гармония не получает разрешения в пределах данного раздела, сменяясь рядом модулирующих ходов (си минор, ля минор, до-диез минор). Только в завершающем четвертую картину бурном стремительном *Vivace* появляется устойчиво звучащее тоническое трезвучие ее основной тональности фа-диез минор и снова слышится та же тревожная мелодическая фраза в соединении с темой трех карт, выражая отчаяние Германа и ужас Лизы перед случившимся.

Такой же симфонической цельностью и напряженностью развития отличается и следующая картина, проникнутая мрачной атмосферой безумного бреда и страшных, леденящих душу видений: ночь, казарма, Герман один на дежурстве. Ведущая роль принадлежит оркестру, партия Германа ограничивается отдельными репликами речитативного характера. Доносящееся издалека заупокойное пение церковного хора, звуки сигнальной воинской фанфары, "свистящие" пассажи высоких деревянных и струнных, передающие завывания ветра за окном, — все это сливается в одну зловещую картину, навевающую тревожные предчувствия. Ужас, охватывающий Германа, достигает апогея при появлении призрака мертвой Графини, сопровождаемого ее лейтмотивом, сначала глухо, затаенно, а затем все с большей силой звучащим в соединении с темой трех карт. В заключительном разделе этой картины взрыв панического ужаса сменяется внезапным оцепенением, и обезумевший Герман автоматически, точно загипнотизированный, повторяет на одном звуке слова Графини "Тройка, семерка, туз!", в то время как в оркестре так же ровно и бесстраст-

но звучит трансформированная тема трех карт с элементами увеличенного лада.

Вслед за этим действие быстро и неуклонно движется к катастрофической развязке. Некоторую задержку вызывает сцена у Зимней канавки, содержащая уязвимые моменты не только с драматургической, но и с музыкальной точки зрения⁸³. Но она была нужна композитору для того, "чтобы зритель знал, что случилось с Лизой" (273, 15-Б, 38), судьба которой осталась бы без этого неясной. Поэтому он так упорно отстаивал эту картину вопреки возражениям Модеста Ильича и Лароша.

После трех сумрачных по колориту "ночных" картин последняя, седьмая происходит при ярком освещении, источником которого является, однако, не дневное солнце, а беспокойное мерцание свечей игорного дома. Хор игроков "Будем петь и веселиться", перебиваемый краткими отрывистыми репликами участников игры, затем бесшабашная "игрецкая" песня "Так в ненастные дни собирались они" нагнетают атмосферу угарного азарта, в которой протекает последняя отчаянная игра Германа, оканчивающаяся проигрышем и самоубийством. Возникающая в оркестре тема Графини достигает здесь мощного грозного звучания: только со смертью Германа страшное наваждение исчезает и опера оканчивается тихо и нежно звучащей в оркестре темой любви.

Великое творение Чайковского стало новым словом не только в творчестве самого композитора, но и в развитии всей русской оперы прошлого столетия. Никому из русских композиторов, кроме Мусоргского, не удавалось достигнуть такой неотразимой силы драматического воздействия и глубины проникновения в самые потаенные уголки человеческой души, раскрыть сложный мир подсознательно, безотчетно движущего нашими действиями и поступками. Не случайно эта опера вызвала такой обостренный интерес у ряда представителей новых молодых художественных течений, возникающих на рубеже XIX и XX веков. Двадцатилетним Александром Бенуа после премьеры "Пиковой дамы" овладел, как он вспоминал позже, "какой-то угар восторга". "Несомненно, — писал он, — что сам автор знал, что ему удалось создать нечто прекрасное и единственное, нечто, в чем выразилась вся его душа, все его мировоззрение <...> Он был вправе ожидать, что русские люди скажут ему за это спасибо <...> Что же касается меня, то в мой восторг от „Пиковой дамы“ входило именно такое чувство *благодарности*. Через эти звуки мне дей-

⁸³ Не без оснований отмечалось разными авторами, что ария Лизы в этой картине не вполне соответствует стилистически общему мелодико-интонационному строю ее партии.

ствительно как-то приоткрылось многое из того таинственного, что я видел вокруг себя" (32, 653). Известно, что "Пиковой дамой" интересовались А. А. Блок, М. А. Кузмин и другие поэты начала XX века. Воздействие этой оперы Чайковского на развитие русского искусства было сильным и глубоким, в ряде литературных и живописных (в меньшей степени музыкальных) произведений непосредственно отразились впечатления от знакомства с нею⁸⁴. И до сих пор "Пиковая дама" остается одной из непревзойденных вершин классического оперного наследия.

9

Последняя опера Чайковского "Иоланта" — одно из самых светлых жизнеутверждающих его сочинений. В основу ее положена пьеса датского драматурга Г. Герца (Хертца) "Дочь короля Рене", с которой он познакомился в русском переводе за несколько лет до рождения оперного замысла. Поэтичная история слепой девушки, которой внезапно вспыхнувшая любовь к незнакомому рыцарю помогает выдержать мучительное лечение, чтобы видеть свет и краски мира, — глубоко тронула композитора. И когда ему был предложен заказ на одноактную оперу для постановки в Мариинском театре, он остановил свой выбор на данном сюжете.

Лирическая опера "Иоланта" — "своего рода новелла о расцветающем цветке — о всепобеждающей любви девушки", как образно характеризует ее Асафьев (10, 2, 51). Душевный рост героини под влиянием нового, неизвестного ей ранее чувства, путь от темноты и неведения к радостному познанию красоты бытия — таково основное содержание действия. Все остальное — фон, окружение, способствующее рельефному выделению этой главной, ведущей линии.

Образ Иоланты дан в движении и развитии, обогащаясь и приобретающая новые черты в ходе действия. Экспозицией его служит небольшое элегически окрашенное ариозо романского типа "Отчего это прежде не знала ни тоски я, ни горя, ни слез". Обращает на себя внимание его очевидное интонационное сходство с романсом "Ночь" на слова Я. П. Полонского, оправдываемое известной близостью настроения (вечная ночь, в которой живет Иоланта, безотчетная тоска, томление по чему-то неведомому).

Узловое значение в развитии образа героини имеет ее большая сцена с Водемоном, где случайно забредший рыцарь раскрывает

⁸⁴См. интересные соображения об отражении образов "Пиковой дамы" Чайковского в "Поэме без героя" А. А. Ахматовой (93).

слепой дочери короля тайну зримого мира. Эта развернутая диалогическая сцена замечательна по тонкости психологической нюансировки и гибкости переходов от ариозно-напевной мелодики к выразительной речитативной декламации. В первом разделе сцены *Moderato con moto* восторженной мелодии Водемона, пораженного красотой незнакомки (пример 29), контрастируют робкие печальные реплики Иоланты, для которой речь рыцаря звучит странно и непонятно. Наиболее драматический средний раздел сцены, где Водемон догадывается о слепоте юной девушки, построен на обмене краткими речитативными репликами, в то время как в оркестре звучит беспокойная остигатная фигура, передающая скрытое волнение и тревогу обоих участников диалога. Постепенно Иоланта проникается теплым доверием к Водемону, и в завершающем сцену дуэте их голоса сливаются в широком ликующем звучании светлой торжественной мелодии, которая уже раньше была слышна в устах одного Водемона в той же тональности соль мажор. Таким образом вся сцена получает единое тематическое и тональное обрамление.

Вторым важнейшим моментом действия является финал: чудо прозрения Иоланты, общая радость и благодарственная молитва, возносимая Творцу Вселенной. Эта заключительная сцена основана на простой величественной теме гимнического характера, которая проходит сначала у Иоланты (пример 30), а затем подхватывается всеми присутствующими, достигая мощного торжествующего звучания в большом ансамбле с хором.

Лаконично, но ярко и выразительно обрисованы персонажи "второго плана": добрый и благородный король Прованса Рене, мудрый мавританский врач Эбн-Хакия, пылкий порывистый Роберт, друг Водемона. Каждому из них предоставлен солидный вокальный номер, занимающий центральное место в характеристике образа. Свообразием колорита выделяется монолог Эбн-Хакия с мерно раскачивающейся мелодией ориентального типа и ритмически прихотливыми узорчатым оркестровым сопровождением, имитирующим приемы исполнения восточных музыкантов.

Необычайной тонкостью и богатством красок отличается оркестр "Иоланты", поразивший некоторых современников смелыми непривычными тембровыми эффектами. В частности, широкое и разнообразное применение находит в этой последней опере Чайковского группа деревянных духовых. Даже такого замечательного мастера оркестрового письма, каким был Римский-Корсаков, смутило вступление к "Иоланте", написанное для одних деревянных с частичной поддержкой валторны (см.: 179, 4, 184). Между тем Чайковский исходил в данном случае из определенного художественно-выразительного замысла: сумрачное холодное звучание деревянных духовых в

низком регистре погружает слушателя в атмосферу вечной безрадостной темноты, среди которой обречена жить слепая Иоланта.

Совсем иначе звучат инструменты той же группы в финале оперы. Приведенная выше тема благодарственного гимна впервые появляется у флейты в высоком светлом регистре *pp*, сопровождаемая легкими фигурациями арфы, как благая весть, доносящаяся из далекой небесной выси. Лишь постепенно звучание оркестра уплотняется и по мере вступления новых инструментов становится все более ярким и блестящим. Так в сопоставлении разных оркестровых красок воплощается основная идея оперы — от тьмы к свету.

10

Как свидетельствует Кашкин, Чайковскому "с давних пор хотелось написать балет" и "он ждал только случая попробовать свои силы в балетной музыке" (94, 117), который, однако, представился ему значительно позже. Первый балет Чайковского "Лебединое озеро" был написан в 1876 году, когда он пользовался уже широкой известностью в музыкальных кругах как автор четырех опер, трех симфоний и множества других произведений различных жанров⁸⁵. Приветствуя его дебют в области балетной музыки, Ларош писал: "За самыми немногими исключениями, серьезные, заправские композиторы держат себя далеко от балета: виновата ли в этом чопорность, заставляющая их смотреть свысока на балет как на „низший род музыки“; или какая-нибудь другая причина — не берусь решить. Как бы то ни было, П.И.Чайковский свободен от этой чопорности, или, по крайней мере, один раз в жизни был от нее свободен. И за это ему большое спасибо..." (114, 2, 98).

Отношение Чайковского к балету было всегда серьезным, далеким от поверхностного увлечения внешним декоративным блеском и виртуозностью танца. Отрицательно относясь к ремесленной продукции таких присяжных поставщиков балетной музыки, как Пуньи, Минкус и им подобные, он не видел причин, почему музыка в балете не может стоять на уровне оперной или симфонической. Поэтому его так задело критическое замечание Танеева по поводу Четвертой симфонии, что "в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку". "Я решительно не понимаю, — отвечал Чайковский, — что вы называете балетной музыкой и почему вы не можете

⁸⁵В 1870 году предполагалось заказать Чайковскому музыку к балету "Сандрильона" ("Золушка") для постановки в Большом театре, но по каким-то причинам эта работа не состоялась.

с ней помириться ... Вообще я решительно не понимаю, каким образом в выражении „балетная музыка“ может заключаться что-либо *порицательное?*" (264, 7, 200).

Чайковский выступил в области балетной музыки как реформатор, превратив ее из подчиненного, вспомогательного элемента, служащего только сопровождением танца, в начало, одухотворяющее танец, делающее его способным к выражению сложных психологических состояний в их развитии, движении, многообразии степеней и оттенков. Он обогатил и динамизировал формы балетной музыки, придал им мощный размах и широту дыхания, не достижимые ни для кого из его предшественников и современников. В цитированном отзыве о постановке "Лебединого озера" в Москве Ларош отмечал, что "Нередко после легкого танцевального мотива, прозрачно гармонизованного и послужившего материалом для первого „колена“ какого-нибудь танца, в композиторе просыпается симфонист, и он во втором колене озаряет нас последованием густых и сочных аккордов, напоминающих вам о той же не балетной пошиба силе, которую он сдерживает в себе" (114, 2, 99).

Симфонизация балета представляется одним из важнейших элементов осуществленной Чайковским в этой области реформы. Именно благодаря симфонизму мышления, способности к охвату больших, протяженных отрезков действия непрерывным музыкальным развитием и установлению связей между отдаленными его точками, автору "Лебединого озера" и "Спящей красавицы" удалось создать внутренне целостные и законченные композиции подобного масштаба, причем это концепционное единство достигается отнюдь не в ущерб тому качеству, которое принято именовать в балетном обиходе "дансантичностью".

В поисках обновления балета как синтетической музыкально-хореографической формы Чайковский не был одинок. Одновременно с ним, и даже несколько опережая его, во Франции Делиб стремился повысить роль музыки в балете, наделив ее яркой образностью, характеристичностью, изяществом и тонкостью отделки. Но искусство Делиба, как верно замечает Асафьев, было "искусством миниатюриста"; "Делибу несвойственны были: размах и сила воображения широких концепций" (20, 2, 177). Более прямое и непосредственное воздействие на Чайковского могли оказать симфонически развернутые действительные хореографические сцены в операх Глинки.

Пути балетной реформы Чайковского во многом аналогичны тем, которыми он шел в своем оперном творчестве, не отбрасывая и не ломая традиционные формы, а придавая им новый обогащенный смысл и подчиняя развитию целостного драматургического замысла. В. М. Богданов-Березовский обращает внимание на "интересней-

ший процесс поглощения оркестровой стихией вокальных форм" в балетах Чайковского: классическая форма балетного Adagio приобретает характер "инструментальной арии", мелодически близкой его вокальным оперным ариям или дуэтам⁸⁶, в пантомимических сценах композитор пользуется "приемом оркестрового речитатива", роль которого аналогична функциям речитатива в опере (40, 261).

Вместе с тем сам Чайковский всегда очень четко разграничивал сферу содержания оперы и балета. Если в опере он стремился к сюжетам из подлинной реальной действительности, к верному, правдивому изображению живых человеческих характеров и переживаний, то для балета, как полагал композитор, более доступна область сказочного, фантастического или легендарного. "Кого может тронуть хотя бы сюжет „Парсиваля“, — писал он однажды, — где вместо людей с знакомыми нам характерами и чувствами действуют сказочные личности, способные украсить содержание балета, а не драмы?" (269, 12, 436). Еще более определенно высказывается Чайковский в письме к московскому театральному художнику и "машинисту сцены" К. Ф. Вальцу, предложившему ему сценарий оперы-балета "Ватанабе" на сюжет японской сказки. Самая идея соединения двух таких разных жанров кажется композитору ложной и противоестественной: "То и другое вместе совершенно немыслимо для меня. Как опера „Ватанабе“ для меня сюжет не подходящий, ибо фантастический элемент в опере я допускаю лишь настолько, чтобы он не мешал действовать настоящим простым людям с их простыми человеческими страстями и чувствами <...> Поэтому я смотрю на „Ватанабе“ как на превосходный балетный сюжет..." (274, 16-A, 151).

Балет оставался для Чайковского областью идеально прекрасной романтической фантазии и вымысла, противостоящего серой будничности повседневного существования. В сказочных образах своих балетов композитор воплотил глубоко гуманную мечту о вечном добре, любви и счастье, никогда не угасавшую в нем, как бы ни была мрачна и жестока окружающая действительность. Этот фантастический мир является преобразенным отражением мира реального, и его обитатели наделены подлинными живыми человеческими чувствами.

Обращаясь к сказочным сюжетам, Чайковский вкладывал в них глубокое и значительное жизненное содержание. Простая и неприятная немецкая сказочка о девушке-лебедь, положенная в основу

⁸⁶ Именно поэтому, быть может, Чайковскому удалось так естественно и органично ввести в "Лебединое озеро" отдельные фрагменты музыки своих ранних опер "Восвoda" и "Ундина".

"Лебединого озера"⁸⁷, была им превращена в волнующую лирическую поэму верной любви, торжествующей над злом и коварством. Созданный в счастливую пору творческой молодости композитора, незадолго до "Евгения Онегина", "Франчески да Римини" и Четвертой симфонии, этот балет носит на себе печать той непосредственности лирического вдохновения, которой отмечены лучшие произведения данного периода. Мелодическое богатство и выразительность музыки "Лебединого озера" в соединении с широтой и напряженностью симфонического развития сглаживают недостатки сценарного плана, покоряя зрителя и слушателя неотразимой силой своего поэтического обаяния.

В балете показаны два мира — реальный и фантастический, между которыми, однако, нет непреходимой грани. Королева лебедей Одетта, заколдованная злым волшебником, томится в неволе и жаждет человеческого тепла и любви, но только по ночам ей дозволено принимать свой настоящий облик юной красавицы. Увидев ее однажды, принц Зигфрид влюбляется в нее, но невольно нарушает клятву верности, и Одетта должна погибнуть, а Зигфрид бросается в пучину разбушевавшихся вод, чтобы умереть вместе с ней.

Такова несложная и довольно банальная сказочная фабула, на основе которой Чайковскому удалось создать произведение с развернутым, напряженно развивающимся действием, целостное и законченное по своей драматургической композиции. Сквозь всю партитуру проходит нежная элегическая тема томления Одетты, большей частью сохраняя свою тембровую (гобой с его мягким теплым звучанием) и тональную (си минор) окраску (пример 31). Впервые она появляется в конце первого действия, картины веселого пиршества, танцев и забав в парке возле замка Зигфрида, празднующего с друзьями свое совершеннолетие. Тема Одетты, пролетающей вместе с подругами мимо веселящейся компании, приносит с собой дыхание иного, влекущего к себе поэтического мира.

Второе действие у озера, куда приходит Зигфрид, следуя за лебединой стаей, проникнуто глубоким трепетным лиризмом, контрастируя блеску и пышности предыдущего. Взволнованный рассказ Одетты о своей судьбе, а затем ее танцевальный дуэт (*Pas d'action*) с Зигф-

⁸⁷Источником либретто, как устанавливает Ю.О. Слонимский, послужила сказка немецкого писателя XVIII века И. К. А. Музеуса "Пруд лебедей", входящая в состав восьмитомного собрания "Народные сказки немцев" (см.: 217, 87–89). Извлечение из собрания Музеуса издано в русском переводе под названием "Волшебные сказки". В составлении балетного сценария принимало участие, по-видимому, несколько лиц, причастных к московскому театру (см.: 217, 85–91).

ридом⁸⁸ окружены рядом изящных танцев кордебалета, создающих красивый поэтический фон для этих драматургически центральных эпизодов. Все действие обрамляется двумя проведениями темы Одетты, которая получает здесь более широкое развитие и достигает патетического звучания в оркестровом tutti, предвещая трагический исход любви двух молодых существ.

В третьем действии перед зрителем возникает картина пышного бала в замке принцессы, матери Зигфрида, устраивающей смотр невест для своего сына. Но над этим блестящим торжеством словно нависла зловещая тень. Именно здесь злой волшебник Ротбарт осуществляет коварный замысел, приходя с своей дочерью, как две капли похожей на пленившую сердце юного принца царицу лебедей. Что-то отравленное, какой-то колдовской дурман ощущается в музыке этого действия начиная со сцены выхода гостей, построенной на чередовании трубных фанфар, возвещающих о прибытии знатных персон, с фрагментами вальса. Последними приходят Ротбарт с Одиллией, и завершается сцена большим общим вальсом. Но в отличие от плавных лирических вальсов двух предшествующих действий этот динамичный энергично ритмованный вальс проникнут жгучей страстностью выражения. За ним следует цикл групповых танцев (*Pas de six*), который Н.В. Туманина характеризует как "сцену обольщения" (239, 413). В отдельных частях этого цикла слышится то чувственное томление (вторая вариация с ее ориентальной окраской), то что-то повелительное и угрожающее (грозные "стучащие" ритмы четвертой вариации). Завершается цикл стремительной "вакхической" кодой с острыми синкопированными ритмами. Еще один цикл национальных танцев приводит к заключительной сцене, где Зигфрид, не подозревающий обмана, танцует с Одиллией все тот же вальс и Ротбарт, торжествуя, передает ему руку дочери, но в этот момент в окне появляется лебедь с короной и драматично звучащая тема Одетты передает ее ужас и отчаяние.

Последнее, четвертое действие переносит нас снова на берег озера. Слышится грустная мелодия танца маленьких лебедей, тоскующих без Одетты, затем стремительно вбегает она сама, рассказывая о своем несчастье в драматическом взволнованном танце. Появление Зигфрида и его гибель вместе с Одеттой составляют содержание финальной сцены балета, который завершается торжественным патетическим звучанием темы Одетты в ритмическом увеличении и мощном оркестровом tutti как апофеоз верной и стойкой любви.

⁸⁸ В Adagio этого танцевального номера Чайковский использовал материал любовного дуэта из своей уничтоженной оперы "Ундина". Солирующие скрипка и виолончель передают звучание женского и мужского голосов.

Глубокая психологическая содержательность, богатство красок и симфонический размах музыки Чайковского оказались не по плечу балетному театру 70-х годов. Постановка "Лебединого озера" в московском Большом театре в 1877 году была серой, бесцветной и ни в какой степени не отвечала новизне и художественной значительности партитуры (см.: 217, 116—125). "По музыке „Лебединое озеро“ — лучший балет, который я когда-нибудь слышал... По танцам „Лебединое озеро“ едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России", — писал Ларош после премьеры (114, 2, 98). Только немногие из современников сумели оценить значение того, что было сделано Чайковским, большинством же его новаторство осталось не понято. Удержавшись на сцене Большого театра в течение шести сезонов, "Лебединое озеро" было забыто и не возобновлялось при жизни композитора.

11

Обстоятельства, сопровождавшие постановку "Лебединого озера", не могли не подействовать на Чайковского охлаждающе. Только через тринадцать лет он вновь обращается к балетному жанру, получив заказ на сочинение музыки к балету "Спящая красавица" по сказке Перро для постановки в Мариинском театре. Новый балет создавался в совершенно иных условиях. К концу 80-х годов Чайковский, находившийся в полосе наивысшей творческой зрелости, достиг всеобщего признания у себя на родине и в ряде зарубежных стран как один из самых выдающихся русских композиторов. Успех, которым пользовались многие его произведения на концертной эстраде и в опере, побудил директора императорских театров И. А. Всеволожского обратиться именно к нему для создания богато обставленного увлекательного спектакля, поражающего воображение зрителей феерической роскошью, разнообразием и яркостью красок. Проявляя особую заботу о постановочном уровне спектаклей крупнейшего столичного театра, Всеволожский хотел в "Спящей красавице" поразить публику новизной и блеском, превосходящими все, что она могла видеть раньше. Для этой цели не годилась обычная заурядная балетная музыка и нужно было участие композитора масштаба Чайковского.

Петербургский балет располагал сильной труппой, во главе которой стоял один из виднейших хореографов XIX века Мариус Петипа. Представитель классической школы, не склонный к каким-либо смелым новациям, он был не только блестящим мастером с огромной фантазией и тонким вкусом, но и вдумчивым интересным художни-

ком. "Одной из больших заслуг Петипа, — пишет исследователь, — было его стремление возратить классическому танцу, — по крайней мере первых сюжетов, — его былую выразительность и психологическую насыщенность, это едва ли не ценнейшее свойство старого балета, давным-давно сведенное на-нет" (152, 290).

Чайковский писал музыку "Спящей красавицы" в тесном сотрудничестве с автором сценария и постановщиком Петипа, который, воспользовавшись общими пожеланиями Всеволожского, разработал подробный план балета с указанием характера и количества (размера и числа тактов) музыки для каждого отдельного номера (см.: 279, 245—254; 217, 312—322). Все указания, содержащиеся в плане Петипа, Чайковский старался учесть с максимальной точностью, но при этом не просто выполнял пожелания директора театра и балетмейстера, а самостоятельно интерпретировал сюжет, создав внутренне законченное, целостное по замыслу произведение, пронизанное единством и непрерывностью симфонического развития. Иногда композитор шел вразрез с намерениями авторов сценария. Всеволожский представлял себе музыку "Спящей красавицы" как изящную стилизацию в духе XVII — начала XVIII века. Обращаясь к Чайковскому с предложением взяться за эту работу, он писал: "Тут может разыгаться музыкальная фантазия и сочинить мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо и пр. и пр." (цит. по: 29, 102). Однако Чайковский прибегает к подобной стилизации только в немногих отдельных эпизодах, в целом же его музыка отличается необычайной сочностью, полнокроем и яркостью красок, используя все богатства гармонии и оркестрового письма второй половины XIX века.

Нередко творческая мысль симфониста вела его к такому расширению масштабов и усложнению фактуры, что это озадачивало хореографа, не привыкшего к столь развитым музыкальным формам и подобной степени "уплотненности" материала. Ряд очевидцев свидетельствует о затруднениях, испытывавшихся Петипа при получении от Чайковского готовых кусков музыки⁸⁹. "Петипа, — замечает Н.И. Носилов, — был крупнейшим мастером композиции балетных танцев на нетанцевальную же музыку, но с раскрытием хореографическими средствами идей и образов, заложенных в симфонии, ему еще не приходилось иметь дела" (152, 304). Поэтому при всем блеске постановки, осуществленной маститым балетмейстером, она все же не

⁸⁹"Музыка Чайковского создала для Петипа немалые затруднения, — пишет один из мемуаристов. — Он привык работать со штатными балетными композиторами — моим дедом Пуни и Минкусом, которые готовы были до бесконечности менять музыку тех или других номеров <...> Поэтому Петипа было довольно трудно работать над „Спящей красавицей“. В этом он и мне признавался" (284, 268—269).

раскрывала партитуры Чайковского во всей глубине и значительности ее содержания.

Для Петипа "Спящая красавица" была сказочным хореографическим действием, позволявшим развернуть широкую красочную панораму пленяющих воображение картин и образов, продемонстрировать все богатство средств классического и характерного танца. Чайковскому же были необходимы основной мотив, сквозная руководящая идея, объединяющие всю эту пеструю череду сцен и эпизодов. Ларош находил в распространенном у многих народов сказочном сюжете о спящей красавице мифологическую основу — "одно из бесчисленных воплощений земли, почившей зимой и просыпающейся от поцелуя весны" (114, 2, 140). Аналогичную мысль высказывал инспектор петербургских театров В. П. Погожев в письме к Чайковскому от 24 сентября 1888 года, когда замысел "Спящей красавицы" только созрел у композитора: "Программа, по моему мнению, весьма удачна; сон и пробуждение (зима и весна) — великолепная канва для музыкальной картины" (цит. по: 217, 199). Быть может, эти слова оказались в какой-то степени подсказкой для Чайковского и укрепили его в решении писать музыку на сюжет, сначала не очень ему понравившийся: зима и весна, сон и пробуждение, жизнь и смерть — эти антитезы часто сближаются в народном творчестве и оказываются взаимозаменяемы. Такое понимание сюжета давало возможность связать его с основной проблематикой творчества Чайковского.

Образы злой феи Карабос и доброй, прекрасной феи Сирени олицетворяют в "Спящей красавице" антагонистические начала, борьбой которых определяются как вечный круговорот в природе, так и судьбы человеческой жизни. Обе они охарактеризованы постоянными музыкальными темами, получающими широкое симфоническое развитие в балете. По характеру эти две темы резко контрастны. Тема феи Карабос отличается остротой, "колючестью" рисунка, гармонической диссонантностью и подвижностью тонального плана⁹⁰ (пример 32). Фея Сирени обрисована плавной, неторопливо развертывающейся певучей мелодией баркарольного типа с ровно пульсирующим сопровождением, вызывающим чувство ясного безмятежного покоя (пример 33). В отличие от неуловимо изменчивой темы Карабос она устойчиво сохраняет свой мелодический рисунок и подвергается только внешним фактурным изменениям.

Драматургическими узлами, центрами сплетения основных действующих сил являются финалы пролога и первого акта, а также

⁹⁰ Асафьев обращает внимание на применяемый здесь Чайковским "метод смешения тональных красок", который был найден еще Глинкой в сцене полета Черномора из "Руслана и Людмилы" (20, 2, 180).

большая картина феи Сирени и принца во втором акте. Неожиданное появление феи Карабос в прологе на праздновании крестин новорожденной принцессы Авроры и ее грозное предсказание о вечном сне принцессы вызывает общее смятение. В этой сцене получает широкое развитие тема Карабос, принимая гротескные очертания; отрывистые звучания деревянных духовых инструментов придают ей особый мертвенно холодный жесткий колорит. Но следом за этим появляется светлая, завораживающе ласковая тема феи Сирени; сон будет не вечным, говорит она, и Аврора проснется от поцелуя прекрасного принца. Пролог оканчивается торжествующим звучанием этой темы, в которое вплетаются только отдельные обрывки темы Карабос, в гневе покидающей дворец.

Более драматичен финал первого действия, где снова сталкиваются силы добра и зла, олицетворяемые двумя могущественными феями. Непосредственно предшествует финалу танец Авроры, уже юной красавицы, руки которой добиваются знатные кавалеры. Грациозный, немного кокетливый танец⁹¹ начинается в движении неторопливого вальса, но постепенно становится все более быстрым и стремительным. Замечая старушку с веретеном, Аврора схватывает его и нечаянно укалывает себе палец: грозное предсказание сбылось: Аврора в отчаянии кружится, истекая кровью ("Danse vertige" — головокружительный танец или танец безумия), и, наконец, падает мертвая. В этот момент тема Карабос грозно раздается у валторн и тромбоннов в ритмическом увеличении⁹² (пример 34), выражая торжество и ликование злобной колдуньи. Ужас и отчаяние всех присутствующих стихают при появлении феи Сирени, сопровождаемом ее лейтмотивом в той же густой и яркой тональности ми мажор, в которой он изложен в оркестровой интродукции и финале пролога. Мановением волшебной палочки фея погружает всех в глубокий сон, и в оркестре мощно и повелительно звучат "аккорды сна", представляющие собой не что иное, как смягченный вариант темы феи Карабос (пример 35).

Второе действие, состоящее из двух картин, представляет собой прочно спаянную цепь танцевальных и пантомимных сцен, непосредственно переходящих одна в другую. Здесь господствует атмосфера добра, любви и радости — зло затаилось, лишь изредка напоминая о себе, и к концу действия оказывается полностью побеждено. После первых дивертисментных сцен охоты, игр и танцев принца Дезире и его двора над сценой словно разливается какой-то волшеб-

⁹¹ В партитуре обозначен как вариация Авроры № 8 в.

⁹² Обращает на себя внимание сходство этого варианта с началом разработки в первой части Шестой симфонии.

ный свет, влекущий в таинственную неизвестную даль. С момента появления феи Сирени колорит музыки изменяется, становится неопределенно мерцающим, фантастическим, — она пробуждает в принце жажду любви и показывает ему видение Авроры. Лирическое *Adagio* Авроры и Дезире с выразительным соло виолончели, сцена страстной мольбы принца — познакомить его с красавицей, панорама путешествия Дезире и феи, плывущих на лодке в заколдованное королевство, и, наконец, замечательная по тонкости оркестрового письма картина сна — таковы важнейшие опорные пункты всего этого большого отрезка действия⁹³. Еще раз, но тихо, приглушенно звучат у деревянных духовых "аккорды сна", слышатся обрывки тем феи Карабос и феи Сирени, и все это словно окутано легкой прозрачной мглой. Поцелуй принца, пробивающегося сквозь туман и густые заросли леса, пробуждает Аврору от долгого сна: любовь и отвага побеждают злые чары колдовства⁹⁴. На этом, в сущности, оканчивается развитие действия — заключительный третий акт (свадьба Авроры и Дезире) представляет собой большой роскошный дивертисмент.

Единство и целостность симфонического замысла соединяются в "Спящей красавице" с необычайным богатством и разнообразием танцевальных форм. В каждом действии мы находим своего рода парады танцев, создающих красочный фон для развертывания драматургической фабулы. Отдельные танцы объединяются в более крупные построения по принципу ритмического и выразительного контраста, образуя циклические формы сюитного типа. Сам по себе этот принцип не был новым для классического балета, но в "Спящей красавице" хореограф и композитор отказались от безличных общих танцевальных формул, не имеющих связи с той или иной конкретной ситуацией и поэтому легко поддающихся переносу из одного произведения в другое: в каждом из танцев запечатлен определенный характерный образ. Таковы вариации фей в прологе, сельский танец и "вальс примирения" в первом действии, группа старинных танцев (менуэт, гавот, фарандола) во втором действии и почти все третье действие — этот, по определению Асафьева, "непрерывно раз-

⁹³ В партитуре есть также оркестровый антракт с большим соло скрипки, соединяющий две картины второго действия, но при исполнении балета он обычно опускается. Между тем для развития внутреннего действия этот антракт имеет важное значение: выразительная лирическая тема, близкая теме любви из "Пиковой дамы", выражает силу страсти Принца, заставляющей его пробиваться через все преграды и опасности к пленившей его красавице.

⁹⁴ Момент "разрушения чар" отмечен ударом тамтама — единственным во всей партитуре.

вертывающийся в своем волшебном цветении праздник танца" (10, 2, 182).

Замечателен ряд миниатюрных характеристических сценок, в которых выступают знакомые персонажи сказок Перро. Подлинными шедеврами блестящего звукописного мастерства являются такие эпизоды, как "Кот в сапогах и белая кошечка" с "мяукающими" гобоями и фаготами, "Синяя птица и принцесса Флорина", где "переливы" флейты и кларнета создают иллюзию пения каких-то небывалых диковинных птиц, "Красная Шапочка и волк", в музыке которого слышны и робкие шаги маленькой девочки, переходящие в быстрый торопливый бег, и грозный волчий рык (тираты альтов и виолончелей). В конце третьего действия, после того, как завершается праздничное шествие сказочных персонажей, снова появляются главные герои Аврора и Дезире. Их *Adagio* (за которым следуют обязательные быстрые вариации) звучит светло, даже торжествующе, выражая радость и полноту достигнутого счастья.

Премьера "Спящей красавицы" в Мариинском театре 3 января 1890 года стала событием в художественной жизни российской столицы. Несмотря на обычные выпады консервативной критики, для всех были очевидны новизна и масштаб явления. Оценивая музыку балета, Ларош ставил ее в один ряд с лучшими произведениями Чайковского как "высшую точку, до которой покамест дошла глинканская школа, ту точку, на которой школа уже начинает освобождаться от Глинки и открывать новые горизонты, до сих пор еще не выяснившиеся" (114, 2, 143).

Отход от привычных штампов, необычность спектакля, представившегося их слуху и зрению, больше всего волновало записных балетоманов, именно с этих позиций критиковавших постановку "Спящей красавицы". В то же время балет Чайковского вызвал восторженную реакцию со стороны деятелей молодого поколения, которому суждено было в недалеком будущем внести новую освежающую струю в русское искусство. Юный А. Н. Бенуа, побывав на одном из первых представлений "Спящей красавицы", был особенно восхищен музыкой Чайковского, найдя в ней "то самое, что я всегда как-то ждал", "нечто бесконечно близкое, родное, нечто, что я бы назвал своей музыкой" (32, 602). "Восхищение „Спящей красавицей“, — писал он уже на склоне лет, — вернуло меня вообще к балету, к которому я было охладел, и этим загоревшимся увлечением я заразил всех моих друзей, постепенно ставших „настоящими балетоманами“. Тем самым создалось одно из главных условий того, что через несколько лет подвинуло нас самих на деятельность в той же области, и эта деятельность доставила нам мировой успех" (32, 606—607).

Это признание одного из ближайших соратников С. П. Дягилева

по организации "Русских сезонов" в Париже, непосредственно со-трудничавшего с Стравинским и другими композиторами того же круга, служит убедительным свидетельством выдающейся роли, которую сыграла "Спящая красавица" в обновлении балетного театра на рубеже XIX и XX веков.

12

Дальнейшим шагом в творчестве Чайковского по пути симфонизации балета и насыщения танца конкретным образно-характеристическим содержанием явился "Щелкунчик" по сказочной повести Э.Т.А. Гофмана в свободном пересказе А. Дюма. Инициатива создания этого балета, как и "Спящей красавицы", принадлежала Всеволожскому, по наметкам которого был разработан подробный сценарный план Петипа. Хотя сюжет Гофмана сам по себе привлекал композитора, многое в том, как он оказался истолкован авторами балетного сценария, вызывало у него решительный протест.

Всеволожский и Петипа видели в сказке немецкого писателя-романтика прежде всего материал для эффектного и завлекательного зрелища. Действие двухактного балета исчерпывается первой его половиной; вторая часть представляет собой красочный дивертисмент в придуманном Всеволожским "Confitürenburg'e" — "Городе сладостей", куда ведут авторы либретто своих героев — девочку Клару и освобожденного от колдовских чар Щелкунчика. Больше всего смущал Чайковского именно этот "кондитерский дивертисмент". "...Ощущаю полную неспособность воспроизвести музыкально Confitürenburg", — признавался он вскоре после начала работы над балетом (267а, 10-А, 88). Но постепенно ему удалось найти свое решение, во многом независимое от сценария Всеволожского — Петипа, а кое в чем даже противоречащее ему. "Никакая сценическая постановка, — писал Асафьев, — до сих пор не была в состоянии превзойти увлекательность и занимательность сказочно-симфонического оркестрово-колоритного воздействия *партитуры*" (18, 4, 107—108). Необычайная по богатству красок и тембровой изобретательности, сочетанию острой характеристичности с сочной полнотой звучания и подлинным симфонизмом партитура "Щелкунчика" несомненно намного превосходит замысел либреттистов и постановщиков балета.

Несмотря на то, что главными действующими лицами "Щелкунчика" являются дети, балет этот не может быть отнесен к области детской музыкальной литературы. Как верно заметил Асафьев, это музыкально-хореографическое повествование не столько о детстве, сколько о том переломном моменте в жизни, "когда уже волнуют на-

дежды еще неведомой юности, а еще не ушли детские навыки, детские страхи... Когда сны влекут чувства и мысли вперед, в неосознанное — в жизнь, только предчувствуемую" (18, 4, 107). Мир беспечного детства с его играми, забавами, ссорами из-за игрушек показан в сценах зажигания елки, раздачи подарков, танцев и хороноводов из первой картины первого действия. Во втором действии перед Кларой и Щелкунчиком, превратившимся в прекрасного принца, открывается новый волшебный мир, полный таинственной прелести, и детство остается уже позади. Связующую роль выполняет симфоническая картина жутких фантастических снов Клары, войны мышей и игрушек, где и совершается тот душевный перелом, о котором пишет Асафьев. Происходящее тут же превращение Щелкунчика отражает распространенный сказочный мотив: добро и любовь торжествуют над злым волшебством⁹⁵.

Композитор находит яркие выразительные средства для обрисовки двух миров, сопоставленных в "Щелкунчике": мира уютного бюргерского быта и таинственно влекущего, чарующего или пугающего и мрачно завораживающего фантастического мира. Начальные сцены веселого рождественского праздника в доме президента Зильбергауза резко контрастируют всему дальнейшему. Здесь преобладают простые и прозрачные оркестровые краски, привычные обиходные танцевальные формы (детский галоп, полька, вальс), порой с оттенком иронически окрашенной стилизации (выход родителей в щегольских нарядах времен Директории под звуки тяжеловесного мунета, наивно-простодушный гроффатер). Элемент загадочного, чудесного вторгается в эту мирную обстановку в облике советника Дроссельмейера с его удивительными куклами. Музыкально он охарактеризован острыми причудливыми очертаниями мелодического рисунка, необычными комбинациями оркестровых тембров (например, альт и два тромбона), в которых слышится что-то смешное, нелепое и одновременно колдовское. Не случайно тема, сопровождающая выход Дроссельмейера, возникает затем в ночных кошмарах Клары.

С наступлением ночи оживает таинственный мир чудес и все окружающее предстает в необычном, тревожащем воображение свете. Тихая, нежная колыбельная Клары, убаюкивающей Щелкунчика, уже ранее проходившая дважды, теперь звучит по-новому благодаря наполненной оркестровой фактуре с арпеджиями арф, окутывающими простую бесхитростную мелодию мягким светом. Колорит музыки становится все более легким, мерцающим, вызывая ощущение

⁹⁵Известную параллель к истории Щелкунчика представляет, например, сказка о царевне-лягушке. Аналогичный мотив находит отражение и в "Спящей красавице".

прозрачной тьмы, освещаемой лучами лунного света (взлетающие пассажи флейты, арпеджио арфы). Но глухо, затаенно раздающийся сначала в густом низком регистре (бас-кларнет, туба), потом у высоких деревянных (флейта, гобой, кларнет) "стук судьбы" предвещает недоброе. Оживает ночная нечисть, выползают из своих щелей мыши и крысы ("шуршащие" пассажи фагота и струнных басов), и в это время вдруг начинает расти елка, достигая огромной высоты. В музыке этот момент передан тремя мощными волнами нарастания, построенного на секвенционном развитии мотива, близко напоминающего тему любви из "Пиковой дамы", а также родственную ей тему скрипичного соло из антракта между двумя картинами второго действия "Спящей красавицы" (пример 36). Значение данного эпизода не ограничивается рамками иллюстративного сопровождения сценического образа, исполненная страстным волнением музыка передает душевный рост юной героини, впервые испытывающей зарождение новых, ей самой не вполне еще понятных чувств и влечений. Растущая елка — только символ, внешнее аллегорическое выражение более глубокого психического процесса.

На этом оканчивается первая половина симфонической картины, второй ее раздел изображает войну мышей и игрушек. Мышиные шорохи и пiski, здесь сплетаются с боевыми кличами кукольного войска (фанфарная тема гобоя), дробью маленьких барабанчиков, "наступательными" остигнутыми ритмами. Разгул ночной нечисти внезапно прекращается, когда Клара бросает свою туфельку в мышинного царя и тем спасает Щелкунчика, который затем превращается в прекрасного принца. Эта сцена непосредственно переходит в следующую картину — волшебный лес, куда переносится Клара вместе с принцем, их приветствуют гномы с зажженными факелами. Испытания остались позади, торжественная плавно разворачивающаяся тема звучит с все нарастающей силой как гимн стойкости и чистоте чувства. Первое действие завершается ритмически своеобразным "Вальсом снежинок", с группировкой фраз по две четверти, идущей "поперек" тактового размера. Так начинаются странствования Клары и спасенного ею Щелкунчика: хрустальный звон челюсты в светлой мажорной коде звучит как предвестник ожидающих героев чудес и радостей.

Вступление к этому действию рисует картину полноводной реки со вздымающимися волнами, по которым скользит ладья, привозящая Клару и принца в сказочный Конфитюренбург: светлая мелодия в духе баркаролы, основанная на звуках бесполутонового ряда, оплетается фигурацией арф, создающей иллюзию плавного покачивания плывущей лодки.

После рассказа всеми приветствуемого Щелкунчика о ночных

происшествиях идет большой дивертисмент, состоящий из сюиты характерных национальных танцев: блестящий темпераментный испанский; томный арабский с лениво покачивающейся квинтой в басу и приглушенным звучанием засурдиненных струнных; остроумно инструментованный юмористический китайский (широкие пассажи флейты с размеренным аккомпанементом двух фаготов, напоминающим автоматическое покачивание головой фарфоровых куколок); лихой русский трепак, за которым следуют изящный танец пастишков с двумя солирующими флейтами, комически разухабистая пляска французских полишинелей, и, наконец, завершающий весь цикл пышный и поэтически увлекательный "Вальс цветов".

В эту атмосферу светлого праздничного торжества неожиданно вторгаются нотки страстного волнения и почти драматизма в танцевальном дуэте, непосредственно следующем за вальсом. Это кульминационный момент в развитии линии двух юных героев⁹⁶, перед которыми открывается новый большой мир человеческой жизни, одновременно и манящий и тревожащий. "...Здесь развивается мысль о сопутствующей мечтам и надеждам юности борьбе за жизнь" (18, 4, 108) — так определяет Асафьев смысл этого балетного Adagio. Дуэт дополняют две сольные вариации — энергичная стремительная мужская в ритме тарантеллы и грациозная женская. Особенное внимание привлекает к себе вторая вариация, где внешняя холодноватость колорита (солирующая челеста, поддерживаемая легким аккомпанементом струнных и деревянных) соединяется с мягкой и нежной элегичностью. Завершается балет еще одним вальсом и апофеозом, в котором снова звучит безмятежно светлая ласковая тема вступления ко второму действию.

"Щелкунчик" впервые увидел свет на сцене Мариинского театра 6 декабря 1892 года вместе с "Иолантой". Противоречие между тем, что представлялось взору публики на сцене, и высокой симфонической содержательностью музыки Чайковского, неблагоприятно сказалось на судьбе произведения. "Успех был не безусловный, — писал композитор вскоре после премьеры. — Опера, по-видимому, очень понравилась, — балет же, скорее, — нет. И на самом деле он оказался, несмотря на роскошь, скучноватым" (276, 17, 32). За пестрым чередованием разнохарактерных фигур и эпизодов с трудом улавливалась линия сквозного действия, к тому же многое, особенно во втором действии, было не безупречно с точки зрения хорошего вкуса.

⁹⁶По плану Петипа дуэт предназначался для фен Драже — персонажа, искусственно введенного в связи с замыслом Конфитюренбурга, — и принца Орцад. В современном балетном театре его исполняют Клара и Щелкунчик, что гораздо логичнее драматургически и больше соответствует характеру музыки.

"После ряда удачных постановок, как „Пиковая дама“ и „Спящая красавица“, — вспоминал будущий директор императорских театров В. А. Теляковский, — появилась невообразимая по безвкусию постановка балета Чайковского „Щелкунчик“, в последней картине которого некоторые балетные артистки были одеты сдобными бриошами из булочной Филиппова" (237, 31—32). Почти единодушно отрицательными были и отзывы критики как о спектакле, так и о музыке Чайковского. Только в свете дальнейшего развития хореографического искусства в начале XX века новаторское значение "Щелкунчика" могло быть по-настоящему оценено, и начиная с 20-х годов этот балет занял прочное место в репертуаре отечественных музыкальных театров.

13

Среди немногих работ Чайковского для драматического театра особое место занимает музыка к "Снегурочке" Островского, поставленной в Большом театре весной 1873 года. "Весенняя сказочка" любимого им драматурга пленила композитора поэтичностью образов, глубоким и тонким проникновением в дух народных русских обычаев и поверий, и он с увлечением взялся за предложенную ему работу. Известную роль в этом могла сыграть сюжетная близость пьесы к написанной Чайковским незадолго до этого опере "Ундина", неудачная судьба которой доставила ему большое огорчение. Некоторые фрагменты музыки "Снегурочки" были взяты из этой несостоявшейся оперы.

Задумывавшаяся с самого начала как смешанный музыкально-драматический спектакль, пьеса Островского предполагает широкое участие оркестра, хора и певцов-солистов⁹⁷. Многие ее эпизоды выдержаны в народно-песенном складе, а иногда содержат и прямые фольклорные заимствования. Для Чайковского конец 60-х и начало 70-х годов были периодом наиболее интенсивного интереса к народному творчеству. На этот период приходится создание им сборника "50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки" (1868 — 1869), а также редактирование сборника народных песен, составленного В. П. Прокуниным (два выпуска 1872 — 1873). В 1871 году предполагалось его участие в экспедиции по собиранию народных песен и, как утверждает Кашкин, его очень заинтересовала "перспектива ознакомиться на месте с народной музыкой" (94, 94). Сочинение музыки к "Снегурочке" давало ему благодарный повод для применения своего

⁹⁷В исполнении "Снегурочки", наряду с драматическими актерами, участвовали оперные певцы (Лель — Е. П. Кадмина, Мороз — А. М. Додонов).

опыта в творческом использовании народно-песенного материала. Ни одно другое произведение Чайковского не насыщено в такой мере подлинной народной мелодикой. Помимо двух популярных песен "Ай, во поле липенька" и "А мы просо сеяли", введенных самим Островским в текст пьесы, в различных ее эпизодах использовано полностью или частично еще десять народных напевов. Большинство их взято из упомянутого сборника Прокунина, в двух случаях Чайковский обратился к сборнику К. П. Вильбоа "Русские народные песни", в составлении которого принимал ближайшее участие Островский.

Такая компактная группа песенных обработок позволяет составить общее суждение о восприятии и характере творческого освоения народной песни композитором. Не стремясь к обнаружению древних пластов народной жизни, нашедших отражение в песне, Чайковский воспринимал ее просто и непосредственно, как живой элемент окружающей действительности. Этим определялось его свободное отношение к подлиннику, допускавшие часто изменения мелодико-ритмического рисунка напева, произвольные сокращения или дополнения, нарушения ладового строя, подчиняемого большей частью принципам мажоро-минорного гармонического мышления. Асафьев определяет стиль песенных обработок Чайковского как "отражение народной песни в лирике городского демократического романа", подчеркивая вместе с тем, что в "Снегурочке" "это у него получилось так свежо, непосредственно, что сказка вошла в жизнь, а за нею, за музыкой сказки и людьми, ее сказывающими, почувствовалась живая природа" (14, 4, 86).

Можно назвать ряд случаев, когда композитор очень чутко улавливал ладовое своеобразие народного напева и находил удачные гармонические средства для того, чтобы его оттенить и обрисовать более выпукло. Одним из таких примеров является хор слепых гуслей "Вещи звонкие струны рокочут". Строго выдержанный натуральный минор с преобладанием плагальных оборотов хорошо соответствует торжественно-архаическому складу поэтического текста⁹⁸. Особую таинственную окраску придает гармонизации мажорный тонический аккорд деревянных духовых в окончаниях стрóf

⁹⁸Посылая слова песни композитору, Островский писал, что он старался в ней следовать поэтическому ритму "Слова о полку Игореве" (см.: 161, 161). Можно полагать, что образ вещего Бояна представлялся и мысленному взору Чайковского при сочинении музыки, в основу которой положена мелодия народной песни "Не хмель мою головушку клонит" из сборника Вильбоа, вошедшая также и в его цикл "50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки". Последние пять тактов строфы ("Долу опустим померкшие очи") присочинены композитором.

(пример 37). О тонком слышании Чайковским народной песни свидетельствуют и некоторые небольшие штрихи, вносимые им в известные и общепринятые записи. Так, в исполняемой хором песне "Ай, во поле липенька" неожиданно свежо звучит второе мелодическое построение благодаря возникающим в гармонии элементам ладовой переменности.

Образ оживающей после зимней спячки природы возникает при слушании оркестрового вступления, которое хорошо подошло к общему настроению "весенней сказочки" Островского, несмотря на то, что оно было целиком перенесено из оперы "Ундина". Две темы — одна холодновато окрашенная в звучании деревянных духовых, другая стремительно взлетающая по ступеням мажорного трезвучия у струнных — вызывают представление о победоносном шествии весны, тепла и света. Среди оркестровых антрактов, предшествующих отдельным действиям пьесы, особенно поэтичен и оригинален по колориту первый с дуэтом двух кларнетов, имитирующих пастушеские наигрыши. Остальные два антракта представляют собой тонкие лирические миниатюры, музыка которых служит также для сопровождения жалобы Купавы во втором и монолога Весны, открывающей Снегурочке тайну цветов, в четвертом действиях. Пляска скомоухов, в среднем разделе которой использована песня "Ой, утушка луговая", включается в сцену веселых проводов масленицы, сопровождаемых песнями, играми и хороводами.

Несмотря на участие лучших артистов Большого и Малого театров и роскошно обставленный спектакль, "Снегурочка" большого успеха не имела. Причиной явилась, быть может, двойственная, "гибридная" природа "полудрамы-полуоперы", не позволявшая достигнуть органического синтеза слова и музыки: переход от словесной речи к музыкальному звучанию представлялся иногда недостаточно оправданным и нарушающим цельность художественного впечатления (см.: 291, 29 — 31). Тем не менее пьеса неоднократно возобновлялась на сцене Малого и некоторых других театров с музыкой Чайковского вплоть до начала 20-х годов нашего столетия⁹⁹, а у композитора навсегда сохранилось теплое чувство к этой своей работе.

В 1886 году на сцене Малого театра была поставлена новая редакция пьесы Островского "Воевода", послужившей Чайковскому основой для его первой оперы. При этом была в основном сохранена прежняя музыка В.Н. Кашперова, состоявшая преимущественно из обработок народных песен, но музыкальное сопровождение сцены Домового, по-видимому, не удовлетворяла драматурга, и он попро-

⁹⁹ Сведения об этих постановках см.: 59, 290 — 292; 183 .

сил Чайковского написать его заново¹⁰⁰. Пользуясь скромными оркестровыми средствами, композитор создал простую и непритязательную, но привлекательную пьесу, построенную на вариантном повторении мелодии колыбельного характера.

Музыка к шекспировскому "Гамлету" в исполнении французской труппы, выступавшей на сцене Михайловского театра в Петербурге (1890), явилась для Чайковского работой случайного, проходящего значения. Свое понимание образа Гамлета он выразил в написанной незадолго до этого увертюре-фантазии того же названия, и у него не было желания возвращаться к той же теме. Лишь настойчивые просьбы исполнителя главной роли, известного французского актера Л. Гитри, с которым композитора связывали дружеские отношения, побудили его взяться за эту работу. Написанная наспех и неохотно, музыка к спектаклю представляет в значительной своей части компиляцию из собственных ранее созданных произведений. В партитуре вошла в качестве вступления и упомянутая увертюра-фантазия, но в облегченной инструментовке и с большими купюрами, что не могло не нанести ущерба ее цельности. Среди новых музыкальных номеров заслуживают внимания две выразительные сцены Офелии и траурный марш, звучащий в финале трагедии.

КОНЦЕРТНЫЕ И КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

1

Творческая деятельность Чайковского в области концертной и камерной инструментальной музыки имела основополагающее значение для освоения и развития этих жанров на русской почве. Его концерты и пьесы концертного типа для фортепиано, скрипки или виолончели с оркестром, соединяющие богатство и яркость материала с широким виртуозным размахом и симфоничностью масштабов, стали новым словом в отечественном, а в значительной степени и мировом музыкальном искусстве.

Из трех написанных Чайковским фортепианных концертов особенно высокое признание по праву получил Первый благодаря лирической воодушевленности музыки, удивительной сочности красок

¹⁰⁰Содержание этой сцены таково: старая нянька Недвига и слушающие ее сказку молодые девушки засыпают, и в это время из-за печки выходит хранитель домашнего очага Домовой, произнося монолог, в котором предсказывает дальнейший ход событий. В оперу Чайковского, написанную в 1868 году, эта сцена не вошла.

и щедрости мелодического изобретения, восходящего, с одной стороны, к славянской (русско-украинской) народной песенности, а с другой — к индивидуально окрашенной патетической романсной мелодике. Продолжая путь симфонизации концертного жанра, идущий от Бетховена к Листу и Брамсу, он наполняет музыку своего концерта ярко выраженным национальным интонационно-образным содержанием. Virtuозно-технические элементы фортепианной партии всецело подчинены выявлению содержательного замысла, составляя не внешний наряд, а "тело произведения" (Асафьев), его живую плоть, непрерывно дышащую и трепетную. Оркестр и солист выступают как два равноправных партнера, то противоборствуя и соревнуясь между собой, то поддерживая друг друга.

Работая над Первым концертом, написанным в 1874 году, Чайковский ориентировался на великолепный пианизм Н. Г. Рубинштейна, в исполнительском искусстве которого огромная виртуозность, сила и мощь, оказывавшие неотразимое действие на слушателей, сочетались с проникновенной мягкостью выражения, тонкостью и гибкостью нюансировки. Изобилуя всевозможными приемами "крупной" пианистической техники (стремительные "раскатистые" пассажи, лавины грохочущих октав, массивные аккордовые наложения и т.д.), партия фортепиано содержит вместе с тем ряд певучих лирических эпизодов, пленяющих безыскусственной простотой, искренностью и непосредственностью выражения¹⁰¹.

Особым богатством творческой фантазии отличается широко развернутая по форме первая часть концерта с ее смелыми, порой неожиданными контрастами, чередованием бурных драматических подъемов, мощных продолжительных кульминаций и моментов тишины и самоуглубленного покоя. При некоторой ее импровизационности ни на один момент не снижается напряжение роста и обновления музыкальной ткани. Грандиозная интродукция с широкой песенной темой, излагаемой струнными в октаву на фоне полнозвучных аккордов фортепиано, сразу овладевает вниманием слушателя, приготавливая его к чему-то большому и значительному. Несмотря на свою тематическую самостоятельность и отсутствие непосредственных интонационных связей с дальнейшим, это вступительное

¹⁰¹Как известно, Рубинштейн, вопреки надеждам Чайковского, не стал первым исполнителем предназначавшегося для него концерта. Поначалу он критически отнесся к произведению своего друга-композитора и решил его сыграть только в 1877 году, после того как оно получило всеобщее признание в России и ряде зарубежных стран. Не согласившись с требованием Рубинштейна о коренной переделке концерта, Чайковский позже воспользовался некоторыми советами исполнителей и внес в фортепианную партию ряд фактурных изменений (см.: 148, 183 — 190).

построение играет чрезвычайно важную роль в концерте, как бы "задавая тон" целому и определяя его общий светлый утверждающий характер. Следующее за интродукцией *Allegro con spirito* основано на контрасте ритмически острой главной партии с некоторым оттенком скерцозности¹⁰² и лирической побочной, в свою очередь состоящей из двух различных по выразительной окраске тем: одной, подернутой дымкой элегической задумчивости с характерными сменами мажорной и минорной окраски, и другой — безмятежно спокойной, созерцательной, напоминающей колыбельный напев. В отличие от несколько "рассредоточенной" экспозиции разработка носит сжатый целеустремленный характер: постепенное неуклонное нарастание приводит к генеральной кульминации в виде канона, образуемого переключкой оркестра и мощных аккордовых последований у фортепиано. "...Та высшая степень энергии, которую проявляет пианист, вступая с этой фразой, сообщается им оркестру", — писал Танеев по поводу этого места, подчеркивая, что его следует играть "сильно и энергично" (164, 88 — 89). Вслед за этим идет подготовка к репризе с значительно сокращенной варьированной главной и пространно изложенной побочной партией за счет включения в нее большой сольной каденции. При всей необычности соотношений и нарушении привычных пропорций в этой части все прочно спаяно и развивается логично и последовательно.

Две последующие части по сравнению с первой невелики и несложны. Обаятельно нежное поэтичное *Andante semplice*, написанное в трехчастной форме, является одним из прекрасных образцов светлой ласково-приветливой лирики Чайковского. Тема крайних разделов, впервые излагаемая флейтой с сопровождением струнных *pizzicato*, имеет безмятежно-спокойную пасторальную окраску, чему способствует обилие бесполутоновых оборотов в мелодии. Только постепенно она приобретает более экспрессивный характер, а появление VI низкой ступени в двух последних тактах вносит в нее оттенок созерцательной истомы. Игриво скерцозная середина¹⁰³ (*Allegro vivace assai*) пронесится легко и стремительно как неожиданно нахлынувшее воспоминание, не нарушая общего мирно задумчивого настроения этой части.

Финал концерта, как в большинстве крупных симфонических произведений Чайковского, представляет выход вовне, из сферы внутренних душевных переживаний в шумный и пестрый мир на-

¹⁰² Известно, что Чайковский использовал для этой темы слышанный им на Украине напев слепцов-лириков, придав ему, однако, совершенно иной характер.

¹⁰³ Как сообщает биограф композитора М. И. Чайковский, в этом разделе *Andante* использована мелодия популярной французской песенки (см.: 253, 1, 466).

родного веселья. Для основной темы финала композитор воспользовался широко известной мелодией украинской веснянки, но несколько изменил ее интервальный состав и придал ей остро ритмованный "токатный" характер, в большей степени типичный для плясовой песни. Этой теме контрастирует вторая, лирическая, широко напевная. Отношение между обеими темами напоминает обычное соотношение главной и побочной партий в сонатном *allegro*. Однако в дальнейшем они не подвергаются разработке, а просто чередуются в той же последовательности, причем первая тема сохраняет неизменной форму изложения и тональность, тогда как вторая проводится каждый раз в другой тональности. Это заставляет рассматривать структуру финала скорее как рондообразную. Более или менее развернутое разработочное построение предшествует только последнему (третьему) проведению второй темы в мощном унисоне фортепиано и оркестра, придающем ей торжественно-ликующее звучание. Концерт завершается так же светло и утверждающе, как и начинался. Возникает естественная ассоциация между заключительным проведением второй темы финала и ослепительно яркой, блестящей интродукцией — этим "величавым монументальным Гимном Жизни", как характеризует ее А. А. Алышванг (6, 116).

Написанный с большим виртуозным размахом, монументальный по форме Второй фортепианный концерт (1878) уступает, однако, Первому в смысле свежести и выразительности тематического материала, что и послужило, по-видимому, причиной относительно меньшей его популярности. Не свободен он также от некоторых длиннот и повторений¹⁰⁴. Но если рассматривать этот концерт вне сравнения с предыдущим, то нельзя не признать несомненных его достоинств как блестящего, эффектного произведения, представляющего благодарные возможности для демонстрации виртуозного мастерства исполнителя. Ряд интересных находок содержит он в области формы. Так, сольная каденция перенесена с конца в середину сонатного *Allegro*. Она занимает всю вторую половину разработки и тем самым превращается из блестящего виртуозного отступления в органически неотъемлемый элемент общей компози-

¹⁰⁴ Вначале увлеченный новым произведением Чайковский признавал позже ряд допущенных им "крупнейших промахов". При подготовке к новому изданию концерта в 1893 году он согласился с некоторыми из предложенных А. И. Зилоти сокращений, но возражал против других, которые, по его мнению, нарушали ясность и логичность формы (см.: 271, 14, 614). Тем не менее все они были осуществлены в издании, вышедшем уже после смерти композитора, и именно эта редакция вошла в исполнительскую практику.

ции¹⁰⁵. Именно на этот раздел приходится главная, центральная кульминация первой части. В светлом лирическом *Andante* *pop* *grasso*, составляющем вторую часть концерта, наряду с фортепиано в качестве солирующих инструментов участвуют скрипка и виолончель, выступающие большей частью вместе, образуя красивый певучий дуэт, поддерживаемый легким прозрачным звучанием оркестра. Временами изложение приобретает почти камерный характер. Завершается концерт несколько "шуманизированным" стремительным финалом карнавального характера, основанным на трех ритмически острых и бойких темах, которые не подвергаются широкой разработке, а лишь несколько варьируются, изменяют свою тональную и тембровую окраску при повторении.

Третий фортепианный концерт, работа над которым протекала в последние месяцы жизни композитора, не является вполне оригинальным по музыке произведением. В основу его положен материал первой части неоконченной симфонии ми-бемоль мажор с некоторыми изменениями преимущественно фактурного характера. Заново была написана только большая виртуозная каденция, которая, как и во *Втором* концерте, включена в средний разработочный раздел, непосредственно вливаясь в динамизированную репризу. Несмотря на яркость тематизма и отдельные эффектные в пианистическом отношении моменты, все же следы первоначального оркестрового замысла ощущаются в некоторых местах концерта. У самого Чайковского возникали сомнения в достаточной оправданности своей попытки превратить симфонию в концерт¹⁰⁶. Быть может, отчасти именно поэтому он отказался от переработки следующих частей симфонии и решил оставить концерт одночастным¹⁰⁷.

К трем монументальным фортепианным концертам Чайковского примыкает виртуозная концертная пьеса для фортепиано с оркестром, которую композитор назвал *Концертной фантазией* (1884). В этом своеобразном по замыслу сочинении, две части которого озаглавлены *Quasi rondo* и "*Контрасты*", отразились занимавшие его в этот период поиски новых оригинальных конструктивных решений

¹⁰⁵Этого же принципа придерживается композитор в своем *Третьем* фортепианном и *Скрипичном* концертах.

¹⁰⁶В письме к Зилоти от 1 августа 1893 года он отмечал, что концерт хотя и "недурен по музыке", но мало благодарен в пианистическом отношении. "Если таково будет мнение Танеева, — прибавляет композитор, — то, может быть, я его прямо уничтожу" (276, 17, 151).

¹⁰⁷Уже после смерти композитора Танеев на основании авторской эскизной записи разработал еще две части концерта, которые были изданы М. П. Беляевым в качестве отдельного опуса под названием *Andante e finale* для фортепиано с оркестром.

и оркестрово-характеристических эффектов. Первая часть близка по форме к сонатному *allegro* с обычной экспозицией и репризой, но с заменой разработки обширной сольной каденцией, на всем протяжении которой оркестр паузирует. В свободно трактованной сонатной форме без разработки написана и вторая часть фантазии, первоначально предназначавшаяся для оркестровой сюиты. Тематизм произведения носит в основном народно-жанровую окраску: ритмически острым плясовым темам главной партии в обеих частях контрастируют более напевные побочные, а предшествующее финалу большое *Andante cantabile* с его широким песенным мелодизмом компенсирует отсутствие самостоятельной медленной части.

Концерт для скрипки с оркестром (1878), созданный в пору высокого творческого подъема, вскоре после окончания "Евгения Онегина" и Четвертой симфонии, не уступает Первому фортепианному по яркости материала и мастерству его разработки, но отличается большей "классичностью", стройностью и гармоничной уравновешенностью композиции. Богатство и смелость творческой фантазии подчиняются твердой конструирующей воле и укладываются в рамки строгих рационально организованных форм, не стесняющих, однако, свободы и непосредственности выражения. Естественно и непринужденно развертываются пленяющие своей мелодической красотой и пластичностью темы, постепенно ширясь, разрастаясь и "набирая дыхание". Две темы первого *Allegro* — одна более энергичная, мужественная, ритмически чеканная, лежащая в основе главной партии, и другая — лирическая, женственно мягкая (побочная партия), — не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга. Обе они имеют светлую мажорную окраску и различаются только в оттенках выражения. Особенно примечательна своей мелодической широтой и пластичностью рисунка вторая тема, которую можно отнести к прекраснейшим лирическим мелодиям Чайковского. Вырастая из простого мотива опевания, она достигает в своем непрерывном напряженном развертывании обширного диапазона более чем в две октавы и приобретает ярко экспрессивное звучание.

Не нарушает общего светлого настроения и средняя его часть — миниатюрная канцонетта, подернутая дымкой легкой, неглубокой задумчивости¹⁰⁸, написанная в простой трехчастной форме с песен-

¹⁰⁸ Известно, что Чайковским была сначала написана другая средняя часть, более развернутая по форме и окрашенная в элегические тона. Но, очевидно, композитор почувствовал, что она недостаточно соответствует общему строю произведения и может вызывать ощущение затянутости. Этим была вызвана ее замена другой более простой и краткой. Первоначально же написанная часть вошла в цикл из трех пьес для скрипки и фортепиано *op. 42* под названием "Méditation" ("Размышление").

ной основной темой, в которой можно услышать отголоски итальянских впечатлений композитора, и более оживленной подвижной серединой. В стремительном вихревом финале Чайковский следует уже установившейся в его творчестве симфонической концепции, обращаясь к образам праздничного народного веселья. Особенно ярко выраженный народно-жанровый характер носит побочная партия рондо-сонатной формы с ее размашистой ритмически остро акцентированной темой, звучащей на фоне "сельских" квинт виолончели, и упорными, словно дразнящими повторениями одного краткого мелодического оборота. В ходе развития эта тема неожиданно изменяет свой облик, приобретая мягкий женственно грациозный характер (*Molto meno mosso*), но вскоре опять уступает место энергичному моторному движению. Удаливость, задор и ощущение полноты жизненных сил господствуют в этом финале.

Более скромным по масштабу, но тонким и привлекательным произведением концертного типа являются "Вариации на тему рококо" (1875) для виолончели с оркестром. Условность названия, данного композитором своему сочинению, уже отмечалась много раз: простая безыскусственная тема вариаций мало напоминает жеманную манерность стиля рококо, сочетая типично русскую напевность с моцартовской ясностью и чистотой рисунка. В ходе дальнейшего развития она подвергается ряду свободных преобразований и изменяет свой характер: собственно вариационные приемы развития соединяются с разработочными; используя отдельные обороты, композитор создает подобие законченных по характеру пьес. Две медленные певучие вариации вносят выразительный контраст и способствуют структурному расчленению цикла. Особенно выделяется задушевно элегическая ре-минорная вариация¹⁰⁹, в которой легко ощутима близость к интонациям городской лирической песни-романса XIX века.

Благородство выражения, простота и изящество наряду с развитым виртуозным началом, предоставляющим солисту благодарные

¹⁰⁹Эта вариация занимает разное место в двух известных версиях произведения: первоначальной авторской и той, в которой оно было издано в 1878 году под редакцией первого его исполнителя В. Ф. Фитценхагена. Помимо некоторых редакционных изменений в партии виолончели Фитценхаген изменил порядок вариаций (в частности, упомянутая ре-минорная вариация, находившаяся на третьем месте, стала шестой, предпоследней), а одну из них совсем исключил. В этом виде "Вариации на тему рококо" вошли в исполнительский репертуар. Но в 40-х годах нашего столетия некоторые музыканты стали настаивать на возвращении к первоначальному авторскому тексту. Возникшая в связи с этим печатная полемика обстоятельно рассматривается в кн.: 174, 52 – 69.

возможности для демонстрации своих исполнительских данных — таковы качества этого сочинения, ставшего одним из популярнейших образцов виолончельной концертной литературы.

2

Произведения для камерного инструментального ансамбля составляют сравнительно небольшую в количественном отношении, но важную и характерную часть творчества Чайковского. Среди различных видов ансамбля он отдавал предпочтение смычковому квартету и как действенному средству распространения серьезной высокохудожественной музыки среди широких слушательских кругов, и как форме музыкального творчества, выдвигающей особенно сложные и ответственные задачи перед композитором. В одном из своих газетных обзоров, сожалея о недостаточном развитии квартетного исполнительства в Москве, Чайковский обращал внимание на то, с какой серьезностью и вниманием относились Гайдн, Моцарт и Бетховен к этому "скромному роду музыки, довольствующемуся тесными рамками четырех смычковых инструментов для богатейшего полифонического развития музыкальных идей" (256, 72).

Три квартета Чайковского написаны в течение одного пятилетия (1871 — 1875), явившегося периодом бурного роста и созревания его таланта и мастерства. Заметно различаясь и по образно-выразительному строю музыки, и по техническим средствам воплощения творческого замысла, они отражают пройденный композитором за эти годы путь.

Первый квартет, простой и непритязательный по форме и фактуре, привлекает свежестью, непосредственностью мелодического выражения, светлым и ясным характером музыки. Первым двум частям, выдержанным в спокойных лирических тонах, контрастируют юмористическое скерцо с остроумной игрой ритмов и бодрый энергичный финал, близкий по настроению ранним симфоническим финалам Чайковского, рисующим картины широкого народного разгула и веселья. Украшением квартета служит прославленное *Andante cantabile*, в крайних разделах которого использована мелодия подлинной народной песни "Сидел Ваня на диване", тонко гармонизованная с внутрिलाдовыми отклонениями и эпизодически возникающими краткими имитациями-подголосками в сопровождающих голосах.

Второй квартет (1874) отличается глубиной и зрелостью творческой мысли, заметно возросшим мастерством владения техникой

квартетного письма. Фактура его насыщена полифоническими элементами, используемыми как средство динамизации музыкальной ткани и повышения ее выразительной напряженности. Углубляется лирическая экспрессия, но вместе с тем появляются и некоторые черты рационалистичности, чему следует, по-видимому, приписать то обстоятельство, что при первом исполнении квартет не имел большого успеха¹¹⁰.

Первая часть квартета *Moderato assai (quasi andantino)* предвращается кратким, но выразительным вступлением с бурными драматическими взрывами, создающими контраст к ее в основном спокойному сосредоточенно-медитативному характеру. Теме главной партии, развертывающейся плавно и неторопливо и только в заключениях фраз приобретающей более заостренно экспрессивную окраску, противопоставлена ритмически упругая размашистая тема побочной партии, напоминающая народные плясовые напевы. Простота и краткость этой темы делают ее удобной для полифонической разработки, которой она подвергается в дальнейшем, не изменяя при этом своего мелодического рисунка.

Как и в первом квартете, центром тяжести цикла становится медленная часть — элегическое *Andante*¹¹¹, впечатляющее своим глубоким скорбным лиризмом. Написанная в сложной трехчастной форме, она основана на контрасте напряженно экспрессивных крайних разделов и более спокойной середины. Особая выразительность главной темы *Andante* определяется сочетанием декламационного начала с широтой мелодического дыхания (пример 38). Тема построена на секвенционном развитии короткого мотива ниспадающей кварты, который звучит как интимно-доверительная горестная жалоба. По мере поступенного восхождения этот мотив экспрессивно заостряется (интервал увеличенной кварты в третьем звене), завершается ряд секвенций "двойным опеванием" тонического звука с интонацией уменьшенной кварты. В дальнейшем развитии темы композитор прибегает к имитационным переключкам, интервальному расширению или сжатию отдельных мотивов, достигая таким образом непрерыв-

¹¹⁰ В отличие от холодного приема публики критика высоко оценила квартет. Ларош писал о нем как о самом своеобразном и оригинальном из произведений Чайковского, отмечая глубину лирического чувства, смелость и новизну творческого замысла (см.: 114, 2, 82).

¹¹¹ Этой части, занимающей третье место в цикле, предшествует ритмически пикантное скерцо с группировкой по три такта: 6/8, 6/8, 9/8 в крайних разделах, создающей эффект постоянных "запинок", перебоев движения.

ного ее обновления и порой неожиданной трансформации выразительного облика¹¹².

Широко развернутый финал квартета, написанный в сложной рондо-сонатной форме с четырьмя эпизодами, отличается мужественной энергией и стремительностью движения. Тема рефрена характерна резкими крутыми очертаниями мелодического рисунка и четким упругим ритмом. Краткость основного ядра указывает на ее полифоническую природу: уже в первом проведении изложение продлевается с помощью имитаций (пример 39). Отдельные элементы этой темы пронизывают всю музыкальную ткань, создавая контрапунктирующее сопровождение к теме побочной партии. Кульминацией финала является начало репризы, где тема рефрена изложена в виде фуги.

Третий квартет, написанный под впечатлением преждевременной смерти известного чешского скрипача Фердинанда Лауба, бывшего в течение ряда лет профессором Московской консерватории и активным участником концертной жизни Москвы, явился данью памяти высоко ценимому Чайковским талантливому музыканту, с которым его связывали тесные артистические и дружеские отношения. Композитор выразил в своем произведении не только печаль утраты, но и более общие мысли о жизни и смерти, волновавшие его на протяжении всего творческого пути. Скорбно элегические настроения сочетаются в квартете с бурным протестующим драматизмом и сурово трагическими мрачными образами, в которых слышится что-то грозно роковое и неотвратимое.

Первая часть, драматическое *Allegro moderato* с ритмически упругой динамичной главной и мягкой, лиричной, но постепенно наделяемой все более экспрессивными акцентами побочной партией, обрамляется медленным вступлением и заключением, в которых выразительная печально-задумчивая мелодия сопровождается ровными размеренными аккордами (пример 40), вызывая представление о торжественно неторопливом траурном шествии. Сравнительно краткое, быстро и стремительно проносящееся *Allegretto scherzando* с его прерывистым ритмическим движением, неожиданными динамическими контрастами проникнуто беспокойным, тревожным настроением. Настойчиво повторяющиеся в среднем его разделе ламентозные интонации перекликаются с крайними обрамляющими построениями первой части.

Центральное по значению место в квартете занимает замечатель-

¹¹²См. подробный анализ темы и ее развития в кн.: 130, 258 – 260. Автор рассматривает ее как один из ярких образцов свойственной Чайковскому "драматургии мотивного развития".

ное *Andante funebre e doloroso*, в котором трагический конфликт жизни и смерти выражен с предельной ясностью и остротой. Воодушевленно-лирическому среднему эпизоду трехчастной формы с темой широкого мелодического диапазона, свободно изливающейся из "вершины-источника", противопоставлены крайние разделы, окрашенные в темные сумрачные тона. Четко скандированное мерное аккордовое движение с заключительным построением в духе заупокойного речитирования (пример 41) вызывает вполне определенные конкретные ассоциации: похоронная процессия, панихида. Энергичный финал в форме рондо-сонаты с несколько шуманизированной остро ритмованной второй темой служит жизнеутверждающим контрастом предыдущим частям. Но перед стремительной кодой наступает короткий момент раздумья; как отдаленный отголосок слышатся гармонии траурно-элегического вступления к первой части, и тем самым устанавливается связь между крайними точками музыкального развития.

Написав Третий квартет в 1876 году, Чайковский более не обращался к этому роду произведений. Рамки ансамбля, состоящего из четырех однородных по характеру звучания инструментов, были, по-видимому, для него тесны. Композитор-симфонист по преимуществу, мысливший крупными масштабами, он нуждался для воплощения своих замыслов в оркестре с его разнообразием красок, широким диапазоном динамических градаций, возможностью сопоставления больших звуковых масс. Уже в последнем квартете порой ощущается недостаточность средств, находившихся в распоряжении композитора, и необходимость более ярко выраженных тембровых контрастов.

Подлинной симфоничностью масштабов обладает фортепианное трио "Памяти великого артиста", созданное на смерть безвременно скончавшегося в 1881 году Н. Г. Рубинштейна. По широте замысла, образному богатству и драматической напряженности музыки оно принадлежит к высшим достижениям композитора в области камерной инструментальной музыки. Как известно, Чайковский вообще не испытывал склонности к данному виду ансамбля. На вопрос фон Мекк, почему он не сочиняет трио, он отвечал в письме от 27 октября 1880 года: "Дело в том, что по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинацию фортепиано со скрипкой или виолончелью solo. Эти звучности кажутся мне взаимно отталкивающимися друг от друга" (266, 9, 306). Но для увековечения памяти замечательного пианиста, каким был Рубинштейн, необходимо было сочинение с развитой и разнообразной по изложению фортепианной партией. Можно полагать, что именно это побудило Чайковского обратиться к несимпатичной ему вообще форме фортепи-

анного трио. Опасения, высказанные композитором в приведенной цитате, оказались неосновательными: трио написано мастерски, и каждому из участников ансамбля отведена самостоятельная роль при несомненном, однако, главенстве фортепиано.

По содержанию трио — это не просто траурная элегия: в нем представлена жизнь в различных ее гранях, в смене горя и радости, печали и торжества. Оригинальна структура произведения в целом: оно состоит из первой части в сонатной форме, которую композитор озаглавил "Pezzo elegiaco" ("Элегическая пьеса"), и темы с двенадцатью вариациями, причем последняя вариация развита до размеров самостоятельной части, образующей финал цикла.

Название, данное Чайковским первой части, обусловлено характером ее главной темы, не вполне обычной для занимаемого ею места в структуре сонатного *allegro*. Широко и неторопливо развертывающаяся элегическая мелодия постепенно звучит все более страстно и напряженно и снова никнет к концу. Экспонируемая виолончелью и скрипкой, между которыми возникает выразительный диалог (пример 42), она затем проходит у фортепиано в полнозвучном аккордовом изложении. Резко контрастирует ей светлая, торжествующая побочная партия в тональности мажорной доминанты. Длительная ее подготовка и значительное ускорение темпа поначалу могут вызвать впечатление, что все предшествующее было только развернутым вступлением к ней. Но в напряженной стремительной разработке снова утверждает свое господство первая тема, приобретая грозный драматический характер. Освежающий контраст вносит появляющаяся во второй половине разработки новая светлая лирическая мелодия (пример 43), непосредственно приводящая к репризе, в которой тема главной партии мрачно, трагически звучит у скрипки *sul G* на фоне мерных "похоронных" аккордов фортепиано (*Adagio con duolo e ben sostenuto*). В кратком заключительном построении она проходит еще раз в увеличении на тоническом органном пункте, угасая и словно растворяясь к концу.

В противоположность первой части с ее резкими выразительными контрастами, яркими воодушевленными подъемами и трагическими спадами вторая часть выдержана по преимуществу в светлых жизнерадостных тонах. На основе простой спокойной темы песенного характера¹¹³ композитор развертывает пеструю вереницу образов изменчивой и быстротекущей жизни. Вариации (за исключением первых трех) носят свободный характер, каждая из них

¹¹³ Как сообщает Кашкин, тема эта была внушена воспоминаниями о пении крестьянских хоров, слышанных композитором во время одной из загородных прогулок совместно с Н. Г. Рубинштейном (94, 101).

представляет собой род самостоятельной жанровой сценки: за скерцозной третьей вариацией следует певучая задумчивая четвертая; пятая вариация, напоминающая нежное прозрачное звучание хрустальных колокольчиков, сменяется бравурным вальсом, за которым следует "богатырская" седьмая с мощными грядами аккордов фортепиано, далее энергичная fuga и блестящая мазурка. Только одна, девятая вариация (*Andante flebile ma non tanto*), расположенная между fugой и мазуркой, напоминает о скорбных настроениях первой части.

Торжествующий финал с упругой маршеобразной первой темой и песенной побочной партией, казалось, знаменует окончательную победу светлого жизнеутверждающего начала. Но в конце репризы неожиданно появляется основная тема первой части в напряженном драматическом звучании у скрипки и виолончели в октаву с сопровождением грозных аккордов *fff* и стремительно взлетающих арпеджированных пассажей фортепиано. На этой теме строится развернутая кода с постепенно затухающим к концу звучанием и мрачным трагическим заключением (*Lugubre*) в характере траурного марша. В соотношении основного раздела финальной вариации и коды можно усмотреть отдаленное предвосхищение той идеи, которая в несравненно более развитой и обостренной форме была воплощена Чайковским в двух последних частях Шестой симфонии.

Одним из последних крупных сочинений Чайковского стал секстет для струнных инструментов "Воспоминание о Флоренции", обдумывавшийся в течение нескольких лет, но написанный в летние месяцы 1890 года¹¹⁴. Название, данное композитором своему произведению, связано с отголосками итальянских впечатлений в музыке секстета, которые слышатся в плавной кантиленной теме побочной партии первой части и особенно в сладостной певучести *Adagio* с широко и свободно льющейся первой темой на фоне ритмически размеренных аккордов *pizzicato*, напоминающих звуки мандолины или гитары. "Итальянским" первым двум частям противопоставлено русское скерцо бойкого плясового характера.

В секстете блестяще проявилось высокое полифоническое мастерство Чайковского. Изложение насыщено разнообразными приемами имитационной и контрастной полифонии, достигающими особой концентрации в динамичном финале. Связующая партия экспозиции изложена в виде шестиголосного фугато, а первая половина репризы представляет собой двойную fugу, в которой соединяются темы главной и связующей партий. Первая тема экспонирована трехголосно с унисонным удвоением каждого голоса, но в даль-

¹¹⁴Новая окончательная редакция создана в 1892 году.

нейшем все шесть голосов приобретают самостоятельное значение, образуя сложную сеть имитационных сплетений.

3

В 1873 году Ларош писал о группе появившихся к тому времени в печати фортепианных пьес Чайковского: "...нетрудно заметить, что талант его не развертывается в них в полном блеске, что г. Чайковский в мелких пьесах выказывает менее изобретательности, менее огня и менее искусства, чем в больших сочинениях. Ему нужны роскошные, разнообразные краски новейшего оркестра и широкий простор симфонических форм; только в этих обширных и блестящих сферах он чувствует себя дома, а там, где палитра его становится беднее, он беднеет вместе с палитрой" (114, 2, 41). Несколько далее, однако, критик смягчает категоричность своего приговора и вносит в него некоторые оговорки: "Впрочем, в мелодическом отношении те фортепианные пьесы, которые не представляют виртуозных притязаний, гораздо привлекательнее... многие из фортепианных пьесок г. Чайковского игрались публично в Москве. Весьма желательно, чтобы пример московских пианистов нашел побольше подражателей..." (114, 2, 44).

Суждение Лароша остается, в общем, верным и по отношению к фортепианному творчеству Чайковского в целом. Чайковский не был "фортепианно мыслящим" композитором: с чисто пианистической точки зрения его сочинения для фортепиано часто недостаточно выигрышны и не очень удобны для исполнения. Но они привлекают свежестью, образностью музыки, простотой и непосредственностью выражения. Чайковскому принадлежит более ста пьес для фортепиано различного объема и типа, пользовавшихся широкой популярностью у современников. Многие из этих пьес заняли прочное место и на концертной эстраде, и в повседневном быту, став неотъемлемым достоянием домашнего музицирования. Не отличаясь особой утонченностью пианистической фактуры и оригинальностью приемов изложения, они привлекали своим выразительным мелодизмом и яркой образностью музыки, связанной с родными и близкими сердцу композитора картинами русской городской и усадебной жизни.

Фортепианный стиль Чайковского соединяет черты шумановской характеристичности и остроты рисунка с безыскусственной простотой и задушевностью песенно-романсного мелоса. Основную часть его фортепианных сочинений представляют небольшие и технически несложные пьесы, рассчитанные на средние любительские воз-

возможности. Одна из серий этих пьес, обозначенная ор. 40, так и озаглавлена "12 пьес средней трудности". Как правило, это лирические или характеристически-изобразительные миниатюры в типичных для романтического пианизма жанрах: Романс, Ноктюрн, Экспромт, Юмореска и т. д. Многие из них отмечены чертами той интимной "домашности", которая была характерна для русского пианизма первой половины XIX века, включая и некоторые из глинкинских фортепианных сочинений. Такой простотой и непосредственностью выражения отличаются певучие пьесы Чайковского типа песни или романса, в которых мелодия, находящаяся обычно в верхнем голосе, поддерживается ровным аккордовым или гармонически фигурированным аккомпанементом с возникающими время от времени имитациями и свободными подголосками в средних голосах: например, "Песня без слов" из серии ор. 2 под общим названием "Воспоминание о Гапсале", "Романс" ор. 5. К тому же типу принадлежат и два ноктюрна, из которых особенно привлекает своей мелодической выразительностью и изяществом фактуры до-диез-минорный ноктюрн ор. 19. Верхний мелодический голос переносится в репризе трехчастной формы в средний "виолончельный" регистр и обвивается тонким пассажным орнаментом в правой руке. Таким образом преодолевается механическая повторность и достигается разнообразие колорита. Простейшим же образцом пьес этого рода может служить "Грустная песенка" из ор. 40, в которой мелодия неизменно звучит в верхнем голосе на фоне равномерного аккордового сопровождения.

Пьесы скерцозного характера часто вызывают живые конкретные жанровые ассоциации. Такова, например, остроумная Юмореска ор. 10 с острыми плясовыми ритмами и имитацией гармошечных переборов с назойливо повторяющимися чередованиями двух септаккордов или "Русская пляска" ор. 40. Более развернутую жанровую сценку представляет собой пьеса "В деревне" с двумя контрастирующими разделами: вступительным *Andante sostenuto* песенного склада и бойким плясовым *Allegro molto vivace*.

Ряд пьес написан в танцевальных жанрах, опоэтизированных композиторами-романтиками и освобожденных от своего первоначального прикладного назначения. Это прежде всего мазурка и особенно излюбленный Чайковским вальс. Ему принадлежит целая серия разнообразных по характеру фортепианных вальсов: Вальс-каприз, Вальс-скерцо, Салонный вальс, Сентиментальный вальс, Вальс-безделушка, шутливо-игрушечный Пятидольный вальс и просто вальсы без дополнительных определений. В ритме вальса выдержаны и некоторые из пьес, не имеющих этого обозначения. Среди лучших образцов этого жанра можно назвать два вальса из серии ор. 40: легкий изящный ля-бемоль-мажорный и меланхолически чувстви-

тельный фа-диез-минорный. Ровное движение верхнего голоса половинными длительностями, "вопреки" трехдольному размеру, в среднем разделе обоих вальсов придает музыке особую плавность и певучесть¹¹⁵.

Издавая свои фортепианные миниатюры, как правило, сериями по шесть, двенадцать (ор. 40) и даже восемнадцать (ор. 72) в каждой, Чайковский большей частью не стремился к их внутреннему единству и группировал в одной серии весьма разнородные по характеру и по жанру пьесы. Исключением являются два цикла, объединенных общим замыслом, — "Времена года" и "Детский альбом"¹¹⁶.

Двенадцать пьес, входящих в состав первого из них, публиковались в журнале "Нувеллист" ежемесячно на протяжении 1876 года¹¹⁷. Они задуманы композитором как последовательный ряд картин русской природы и быта, подчиненных естественному годовичному круговороту тепла и холода, расцвета и увядания. Глубокая поэтичность и проникновенная лирическая теплота доставили заслуженную популярность большинству пьес этого цикла, принадлежащих к лучшим фортепианным сочинениям Чайковского. Написанные без притязаний на виртуозный блеск и эффектность, они отличаются пленяющей мелодической выразительностью и тонкостью фортепианного письма. Каждая отдельная пьеса представляет собой самостоятельную по характеру законченную миниатюру, вся цепь которых воспринимается как задушевное, идущее от глубины сердца повествование о бесконечно дорогом и близком композитору.

Интимный лиризм и яркая образность музыки сочетаются в таких пьесах, как меланхолическая "Песня жаворонка" (март), с звукоподражательными фиоритурками и форшлагами (щебетание весенней птицы), расцвечивающими певучую мелодическую линию, или нежный и хрупкий "Подснежник" (апрель) в гибком и свободном вальсовом ритме без акцентуации первой доли такта, что придает музыке особую легкость и изящество. В пьесе "Белые ночи" (май) обращают на себя внимание тонкие колористические штрихи, передающие ощущение таинственно-прозрачного воздуха петербургских белых ночей. В широком мелодизме русской задумчивой "Баркаро-

¹¹⁵Подобный же прием характерен и для ряда вальсовых эпизодов в крупных симфонических и театральных произведениях Чайковского.

¹¹⁶Иной принцип служит объединяющим началом в цикле "Шесть пьес на одну тему" ор. 19. На основе простой, но выразительной песенной темы композитор создает ряд разнохарактерных пьес, включающий прелюдию, фугу, экспромт, похоронный марш, мазурку и скерцо.

¹¹⁷В конце того же года весь цикл вышел в свет отдельным изданием под общим названием "Времена года".

лы" (июнь) с ее плавно поступенно вздымающейся, а затем мягко уступчато ниспадающей темой ощущается одновременно и чувство страстного восторженного любования миром, и какая-то скрытая за-таенная грусть; в репризе трехчастной формы возникает выразительный диалог между верхним мелодическим и свободно имитирующим его "теноровым" голосом, усиливающий экспрессивную напряженность звучания. Характерным для Чайковского примером мелодизации фортепианной фактуры является одна из самых любимых пьес цикла — элегическая "Осенняя песня" (октябрь), музыкальная ткань которой непрерывно живет и дышит в сплетении самостоятельных поющих голосов.

Другую группу пьес представляют написанные браским и крупным штрихом жанровые сцены: веселая разгульная "Масленица" (февраль), удалая "Песня косаря" (июль), оживленная размашистая "Жатва" (август), шумная "Охота" (сентябрь) с переключкой рогов и общей радостной суетой. К этому же типу принадлежит и широко популярная пьеса "На тройке" (ноябрь), снискавшая заслуженное внимание многих пианистов. В красочной и полной лирического воодушевления музыке этой пьесы Чайковский передает и могучую широту народного напева, рожденную далью родных пространств, и стремительность бега, и веселый звон колокольчика — все, что связано в нашем представлении с этим образом, обретшим столь емкое символическое содержание у русских писателей и художников XIX века.

Открывающийся уютной мечтательной сценкой "У камелька" (январь), цикл "Времен года" завершается картиной самого радостного зимнего праздника "Святки" (декабрь), написанной в форме увлекательного вальса.

Обдумывая замысел "Детского альбома", сочиненного в летние месяцы 1878 года, Чайковский писал: "Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости с занимательными для детей заглавиями, как у Шумана" (264, 7, 238). Ссылаясь на аналогичное произведение Шумана, он имел в виду только общую задачу — создать цикл небольших и технически несложных пьесок из детской жизни, которые были бы доступны для исполнения самими детьми. Образный строй "Детского альбома" Чайковского вполне самостоятелен и типичен для русского ребенка из той среды, в которой вырос сам композитор. "Маленькой сюитой из русского быта" называет Асафьев эту серию двадцати четырех миниатюр, обрисовывающих мир беззаботного детства с его играми и забавами, краткими минутами огорчения и внезапными радостями, по-своему воспринятыми впечатлениями окружающей жизни. Ряд живых характерных сценок сменяется пестрой чередой без строгой сюжетной последовательности. Здесь и веселые задорные игры, и обязательные танцы (вальс,

мазурка, полька), и занимательная сказка няни с хорошим концом, и вдруг возникающий в воображении жуткий образ Бабы-яги. За стенами уютной детской кипит другая, уличная жизнь, шумная и разгульная ("Русская песня", "Мужик играет на гармонике", "Камаринская"). Своеобразную "сюиту в сюите" представляют четыре инонациональные песенки: итальянская, старинная французская, немецкая, неаполитанская. Прологом и эпилогом ко всему этому ряду разнохарактерных музыкальных картинок служат открывающая цикл "Утренняя молитва" и завершающая его пьеса "В церкви", которой композитор "словно замыкает день с его пестрыми впечатлениями" (14, 4, 104).

В сочинениях более крупного виртуозного плана, рассчитанных на исполнение с концертной эстрады, Чайковский часто обращается к тому же кругу образов быта или опозитизированной танцевальности, которые так широко и разнообразно представлены в его многочисленных фортепианных миниатюрах, но облакает их в более пышную блестящую пианистическую форму. К этой группе относится одна из самых ранних его фортепианных пьес "Русское скерцо", обозначенное ор. 1. В основу этого произведения положена записанная композитором на Украине народная песня¹¹⁸, которую он развивает преимущественно с помощью вариационного метода. В некоторых используемых Чайковским приемах сказывается очевидное влияние глинкаинской "Камаринской". Тема звучит вначале легко и прозрачно, сопровождаемая только скромным подголоском, но затем, по мере вступления новых голосов, фактура постепенно уплотняется, становится все более грузной и массивной. Ларош не без основания упрекал композитора за недостаточное соответствис ее светлому грациозному характеру народной мелодии: "Некоторые из его вариаций, сделанные на манер Глинки, интересны и благозвучны, но большая часть их основана на таких виртуозных приемах (октавы, прыжки целыми аккордами, *martellato*), которые имеют своим последствием грозные раскаты фортепианных громов, отнюдь не подходящих к характеру песни..." (114, 2, 43).

Более широко задуманную жанровую сцену представляет собой

¹¹⁸ Среди известных по записям украинских народных песен не обнаружено полной аналогии данному напеву, но исследователями отмечается ряд близких к нему образцов (см.: 243, 192; 239, 87). Та же песня была ранее использована Чайковским в первой части неоконченного струнного квартета в качестве темы главной партии. Но в "Русском скерцо" композитор излагает мелодию вдвое более краткими длительностями, из-за чего плавный лирический напев приобретает характер бойкой плясовой песни. Материал вступительного *Adagio misterioso* квартета в несколько измененном виде положен в основу среднего раздела скерцо.

написанная почти двумя десятилетиями позже "Думка" (1886) — род русско-украинской рапсодии¹¹⁹, в основу которой положены оригинальные авторские темы народно-песенного и плясового характера, расцвечиваемые с помощью разнообразных приемов виртуозной фортепианной техники.

К той же группе произведений надо отнести и ряд пьес из последнего фортепианного цикла Чайковского ор. 72, написанного летом 1893 года. Среди входящих в состав этого опуса восемнадцати пьес, различных по своему характеру и степени трудности, мы находим такие прекрасные образцы углубленной патетической лирики композитора, как "Размышление", меткие характеристические зарисовки шумановского типа (например, "Резвушка"), сочные, колоритные жанровые сценки из народной жизни ("Сельский отзвук", "Приглашение к трепаку"), блестящий виртуозный "Концертный полонез" и ряд других.

Самое крупное и значительное по широте и содержательности замысла из сольных фортепианных произведений Чайковского — Большая соната соль мажор, написанная в 1878 году. Если не считать еще во многом незрелой до-диез-минорной сонаты, созданной в консерваторские годы и ни разу при жизни композитора не исполнявшейся¹²⁰, то это единственный в его творчестве образец данного жанра. Монументальность формы и блестящая декоративная манера фортепианного письма сближают сонату с произведениями концертного жанра. Ее можно было бы назвать, подобно тому как Шуман озаглавил одну из своих сонат, "Концертом без оркестра".

Печать шумановского влияния лежит и на общем романтически приподнятом характере этого произведения, а порой даже и на отдельных его музыкальных оборотах (см.: 148, 201). Широко развернутая первая часть сонаты основана на контрасте мужественной "флорестановской" главной и нежно женственной мечтательной побочной партий. Контрастные элементы сопоставлены и внутри отдельных тематических групп: главная партия изложена в трехчастной форме с торжественно звучащими мощными аккордовыми последованиями в крайних разделах и страстно взволнованной серединой. В целом, однако, господствуют светлые утверждающие тона.

Вторая часть, задумчивое поэтичное *Andante*, проникнута глубоким, сосредоточенным лирическим чувством. "Скорбная дума", "стон и мольба о покое и о забвении" — так характеризует ее содержание Асафьев (56, 63). Эти определения могут быть отнесены к теме край-

¹¹⁹Так определяет жанр этого произведения Р. В. Геника в своем обзоре фортепианного творчества Чайковского (см.: 188, 1144).

¹²⁰Издана посмертно под редакцией Танеева.

них разделов трехчастной формы с ее настойчиво повторяющейся "стонущей" малосекундовой интонацией. Некоторое оживление вносит более подвижная и светлая по колориту середина, однако варьированная и расширенная реприза с ярким, но быстро угасающим драматическим взрывом, а затем тихая печальная кода возвращают к первоначальному настроению скорбной резиныции. Стремительное моторное скерцо с остроумными ритмическими переборами и размашистый, хотя несколько пестрый финал, быть может, уступают двум первым частям по качеству материала. Но в целом соната — яркое увлекательное произведение, по содержательности музыки, богатству и сочности красок достойное занять одно из самых выдающихся мест в русской фортепианной литературе XIX века.

КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА

Камерное вокальное творчество было для Чайковского своего рода лирическим дневником, в котором запечатлены многие мотивы, получившие затем более развитое воплощение в его крупных произведениях оперного или симфонического плана. Чувства острого душевного разлада и неудовлетворенности, страстная жажда счастья и горечь несбывшихся мечтаний являются эмоциональной доминантой его вокальной лирики, отразившей то, что переживали многие в эпоху бурного роста личного самосознания, больших надежд и горьких разочарований, все усиливавшегося несоответствия между высокими порывами к идеалу и томительно однообразными серыми буднями повседневного бытия. В этом источник огромной популярности романсов Чайковского среди самых широких слоев общества.

Демократическая направленность камерного вокального творчества Чайковского, обращенного к простому неискушенному слушателю, сближала его с культурой городского бытового романса, в атмосфере которого вырабатывался и стиль романсов Глинки и Даргомыжского. "...По своему материалу и настроению, по характеру мелодии (задушевно-элегической) и умению искренно и просто выразить чувство, — замечает Асафьев, — Чайковский в своем романсе почти целиком вышел из русского бытового, вернее „домашнего“ романса" (17, 78). Сам Чайковский не скрывал своего пристрастия к лирике Алябьева, Варламова, Гурилева, хорошо знакомой и близкой ему с детских лет. "Я не могу без слез слышать „Соловья“ Алябьева, — признавался он. — А по отзыву знатоков это верх пошлости" (264, 7, 129). Но те же самые или сходные мелодические обороты предстают

у него в эстетически облагороженном, сублимированном виде, наполняются новой, неведомой его предшественникам глубокой и яркой экспрессией.

Конечно, бытовой, или "домашний" (как предпочитает определять его Асафьев), романс был не единственным источником вокального стиля Чайковского. Многие воспринято им и от великих старших соотечественников Глинки и Даргомыжского, и от мастеров немецкой романтической Lied, особенно Шумана с его страстной лирической взволнованностью и остротой психологических характеристик. Но все это было самостоятельно творчески воспринято композитором и не лишает его вокальную лирику ярко выраженного индивидуального своеобразия.

Почти все писавшие о романсах Чайковского отмечали свойственные им черты "оперности" (см.: 159, 64; 49, 277; 239, 376). Связь между камерным вокальным и оперным творчеством композитора была двусторонней: если некоторые черты его оперного стиля вырабатывались и подготавливались в романсной лирике, то, с другой стороны, проникновение элементов оперного письма в сферу малой камерной формы становилось источником ее драматизации и психологического углубления.

При всем тематическом и жанровом разнообразии вокального творчества Чайковского основная и наибольшая его часть относится к области лирики. Донести до слушателя живое трепетное чувство во всей его полноте, свежести и непосредственности — такова была первая и важнейшая задача Чайковского, когда он обращался к сочинению романса или какого-нибудь другого музыкально-поэтического произведения. Этим определялись и характерные для него методы и приемы "переведения" словесного текста на язык музыки. Композитор стремился выделить в том или ином поэтическом тексте прежде всего доминирующий психологический мотив и найти наиболее близко соответствующую ему музыкальную интонацию, которая становилась основой построения целостной композиции. Такой подход заставлял его иногда пренебрегать деталями, побочными, второстепенными моментами в интересах яркой, впечатляющей передачи основного настроения. В этом отношении путь его был во многом противоположен тому, который декларировался "кучкистами", провозглашавшими "Каменного гостя" высшим, непревзойденным образцом "правды в музыке". Отказ от лозунга Даргомыжского — "Хочу, чтобы звук прямо выражал слово" — не означал, однако, невнимания к декламационной стороне вокальной мелодики. В. А. Васина-Гроссман справедливо отмечает особую чуткость Чайковского к интонационному строю стиха (49, 144). Но музыкальная интонация, вобравшая в себя и "музыку стиха", и его экспрессивно-смысловое

значение, обретает затем известную самостоятельность и развивается по собственным, специфически присущим ей законам, отзываясь на образы текста изменением своей выразительной окраски, ладовой, регистровой и динамической нюансировки.

При этом каждое душевное состояние, каждое переживание Чайковский передает в динамике и развитии, достигая нередко предельной степени интенсивности и напряженности выражения. Отсюда те яркие, мощные кульминации, приходящиеся чаще всего на третью четверть формы, неожиданные бурные взрывы, которые приближают некоторые из его романсов к драматической оперной сцене. Из той же особенности проистекает и другое явление: композитору постоянно "не хватает" слов в поэтическом тексте, и он вынужден прибегать к повторениям, а то и произвольным вставкам и дополнениям, не всегда в достаточной степени оправданным чисто логически, но необходимым ему для того, чтобы высказаться полностью, до конца. Отвечая на упрек в чрезмерно вольном обращении с поэтическим текстом, он ссылаясь на то, что и в реальной жизни человек, находящийся в состоянии сильного душевного возбуждения, часто повторяет по нескольку раз одни и те же слова. "Но даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случилось, — прибавляет Чайковский, — то я несколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной" (273, 15-Б, 237-238).

Форма романсов рождалась во взаимодействии поэтического и музыкального начал с обязательным учетом не только вокальной, но и фортепианной партии. Роль фортепиано в вокальной лирике Чайковского чрезвычайно велика, не ограничиваясь только созданием общего фона для исполняемой голосом мелодии или функциями изобразительно-характеристического плана. В ряде случаев фортепиано выступает как равноправный партнер исполнителя вокальной партии и между ними возникает задушевная доверительная беседа. Некоторые критики ставили в вину композитору пространные фортепианные заключения его романсов, но без них мысль осталась бы недосказанной и форма не получила бы должного завершения. Напрашивается аналогия с выразительными шумановскими "послесловиями", в которых бывает иногда сосредоточена квинтэссенция всего произведения, высказано главное, самое дорогое и сокровенное.

Круг поэтов, к которым обращался Чайковский в своем вокальном творчестве, широк и разнообразен. Среди них встречаются порой случайные, мало известные имена: какой-нибудь один мотив, удачный яркий образ или общий эмоциональный настрой мог привлечь внимание композитора к стихотворению, в целом не обладаю-

щему значительными поэтическими достоинствами. Но такие примеры сравнительно немногочисленны, основная же часть романсов Чайковского написана на высокохудожественные тексты, принадлежащие перу выдающихся русских поэтов XIX века. В их числе мы находим имена А. Толстого, Майкова, Тютчева, Фета, Полонского, Плещеева, Мея, Некрасова, Хомякова. В этой связи невольно бросается в глаза, что поэзия Пушкина, служившая неистощимым родником вдохновения для большей части русских композиторов — современников Чайковского, представлена в его вокальном творчестве всего одним романсом "Соловей", и то на переводный, а не оригинальный текст¹²¹. Чем объяснить, что автор "Евгения Онегина" и "Пиковой дамы", относившийся с обожанием ко всему созданному Пушкиным, проявил так мало внимания к малым формам его лирической поэзии?

Объяснению этого странного на первый взгляд парадокса может в какой-то степени помочь замечание Б. М. Эйхенбаума по поводу "глухоты" Л. Н. Толстого к пушкинской лирике при том, что автор "Войны и мира" тонко чувствовал и понимал стихи Тютчева, Фета и других русских поэтов. "Толстому, — пишет исследователь, — уже нужны были нажимы, выкрики, а стихи Пушкина строились на обратном принципе — на равновесии, на гармонии элементов, на полном и равном звучании их" (286, 170). Чайковский мог восторгаться удивительной стройностью и гармоничностью стихов любимого им поэта, но в самом себе он не находил этих качеств. Ему, как и Толстому, нужны были для выражения своего душевного беспокойства иные, более сильно действующие средства. Если в опере, допускавшей более свободное обращение с текстом, эта "психологическая несовместимость" не ощущается столь явно, то в романсе, где каждая деталь, каждый мелкий штрих несут определенную выразительную нагрузку, преодолеть ее Чайковскому не удавалось.

При всем своем преклонении перед гением Пушкина он был художником иного мироощущения, иного характера чувствований. Творчество Фета, А. Толстого, Полонского и других поэтов-лириков второй половины XIX века оказывалось ему роднее и созвучнее. Композитору были близки в их поэзии и элегические настроения тоски, одиночества, томления по недостижимому идеалу, и та страстная "мятежность чувств", которую отмечал Салтыков-Щедрин у Фета. Привлекало его и свойственное им всем стремление к напевности,

¹²¹ Надо заметить, впрочем, что Чайковский был в этом отношении не одинок среди композиторов "шестидесятнического" поколения. В камерном вокальном творчестве Балакирева и Мусоргского мы также находим лишь единичные произведения на стихи Пушкина.

мелодичности стиха. Одним из характерных жанров поэтического творчества становится романс — стихотворная форма, словно просящаяся на музыку. О Фете Чайковский говорил, что он "не просто поэт, скорее поэт-музыкант", который "в лучшие свои моменты выходит из пределов, указанных поэзией, и смело делает шаг в нашу область" (271, 14, 514). Музыкальность стиха была причиной особого тяготения Чайковского к поэзии А. Толстого. "Толстой, — признавался он, — неисчерпаемый источник для текстов под музыку; это один из самых симпатичных мне поэтов" (266, 9, 146). Это же качество ценил Чайковский в лирике Апухтина, к стихам которого обращались многие композиторы в конце XIX и начале XX века.

Первая серия романсов Чайковского, изданная в 1869 году¹²², свидетельствует об уже достаточно определившейся творческой индивидуальности композитора, хотя и не свободна от некоторого однообразия приемов. В основном это романсы лирико-элегического характера, проникнутые настроениями грусти, душевной горечи, сожаления об утраченном счастье. К лучшим из них можно отнести такие, как "Нет, только тот, кто знал", "Отчего?" (оба в переводе Л. А. Мея из Гёте и Гейне); вошедшие в число популярнейших образцов вокальной лирики Чайковского. Глубина и яркость выражения соединяются в обоих этих романсах с лаконизмом и тонким изяществом формы и изложения. Неторопливо развертывающаяся пластичная мелодия в первом из них звучит как тихое печальное признание, полное горечи и боли. Особую выразительную остроту придает ей начальный ход на малую септиму вниз с дальнейшим плавным постепенным заполнением (пример 44). Подобный оборот неоднократно применяется Чайковским как интонация скорбного раздумья или нежного настойчивого уверения ("Примиренье", "Страшная минута"). Замечательно тесное взаимодействие вокальной и фортепианной партий, между которыми возникает выразительный диалог, ведущийся на протяжении всего романса.

Романс "Отчего?" может служить одним из прекраснейших примеров разнообразной экспрессивной нюансировки одного краткого мелодического оборота у Чайковского. Простая задумчивая фраза, родившаяся из интонации робкого, нерешительного вопроса, достигает в момент кульминации почти трагического звучания¹²³. Небольшое фортепианное заключение восстанавливает нарушенное равно-

¹²² Три ранних его романса, не публиковавшихся при жизни композитора, — "Мой ангел, мой гений, мой друг" на слова А. А. Фета, "Песня Земфиры" из "Цыган" Пушкина и "Mezza notte" ("Полночь") на анонимный итальянский текст — еще незрелы и не содержат каких-либо характерных индивидуальных черт.

¹²³ См. анализ этого романса в кн.: 48, 148 — 151.

весе, но в ушах слушателя продолжает звучать отчаянный вопль душевной боли и страдания.

В романсе "Слеза дрожит" на стихи А. К. Толстого вокальная партия соединяет мелодическую напевность с яркими декламационными акцентами. При этом особо выделена начальная квартовая интонация, которая далее влетается в мелодию голоса. Форма романса очень проста, складываясь из двух тождественных по музыке строф. Фортепианная партия выполняет в основном сопровождающую роль, но заключительное построение, повторяющее первую половину вокального периода, "досказывает" не выраженное словами и придает целому законченность, закругленность.

К охарактеризованной серии близок по характеру и отдельно изданный в 1870 году романс "Забить так скоро"¹²⁴ на стихи А. Н. Апухтина. Слова, вынесенные в его название, служат в тексте стихотворения рефреном, завершающим отдельные строфы. Чайковский интонирует их каждый раз по-разному. В первых двух строфах они звучат мягко, задумчиво, в третьей строфе (составляющей середину трехчастной формы) интервал увеличенной кварты и скорбная малосекундовая нисходящая интонация придают им большую выразительную остроту. Но особенно разительный драматический контраст вносит окончание последней (четвертой) строфы, где благодаря интервалу уменьшенной септимы с дальнейшим ниспаданием на малую сексту и перенесению в высокий напряженный регистр со сменой динамических оттенков *ff* и *p*, эти слова воспринимаются как возглас отчаяния (пример 45а, б, в). Так в пределах небольшой по протяженности простой трехчастной формы композитор достигает необычайной силы драматического нарастания, создавая ярко динамизированную репризу с заменой мажора одноименным минором.

70-е годы и особенно первая их половина были одним из самых плодотворных периодов в камерном вокальном творчестве Чайковского. За это десятилетие написано немногим менее половины всех его романсов. И хотя основные стилистические особенности вокальной лирики композитора с достаточной ясностью выявляются уже в рассмотренной группе романсов, определенная эволюция может быть прослежена и в этой области его творчества. Расширяется ее образно-тематическая сфера, богаче и разнообразнее становится круг выразительных средств, возникают некоторые новые для Чайковского формы и жанры произведений. Среди них проникнутая горьким юмором песня в народном духе "Как наладили: дурак" (слова Мей), единственный у Чайковского восточный романс "Канарейка" (слова

¹²⁴ По предположению Н. В. Туманиной, он был написан в одно время с группой из шести романсов оп. 6 (см.: 239, 197).

Мея), идиллическая сценка крестьянской жизни "Вечер" (слова Т. Г. Шевченко), баллада "Корольки". Интерес к национальному колориту проявляется в двух мазурках на стихи А. Мицкевича — драматической "Али мать меня рожала" и задорно веселой — "Баловница". В "Серенаде Дон-Жуана" (на слова из драматической поэмы А. К. Толстого "Дон-Жуан") Чайковский обращается к излюбленной русскими поэтами и композиторами первой половины XIX века испанской теме, но не пользуется традиционной формой болеро, следуя в большей мере, может быть, итальянским, нежели испанским образцам. В романсе сохранена двухстрофная песенная структура поэтического оригинала с постоянным припевом ("От лунного света"), а повторяющийся бравурный ритурнель дополняет характеристику дерзкого, но рыцарственно благородного героя.

Основной областью вокального творчества Чайковского остается все же лирика в "чистом" ее виде, вне каких бы то ни было характеристически-описательных задач. Богатая и сложная гамма душевных переживаний воплощается композитором с помощью различных средств. В таких романсах, как "Уноси мое сердце" (слова Фета) и "Хотел бы в единое слово" (слова Гейне в переводе Мея), проникнутых единым страстным порывом, он больше заботится о целостности и законченности волнообразно развивающейся мелодической линии, чем о декламационном заострении отдельных фраз. Оба романса очень сходны не только по общей эмоциональной окраске; но и по форме изложения: легко взлетающий парящий мелодический рисунок вокальной партии, ровность и непрерывность ритмической пульсации в рамках шестидольного размера, соответствующего двум стопам стихотворного текста¹²⁵.

К иным средствам прибегает композитор в одном из самых драматических своих романсов "Примирение" (слова Н. Ф. Щербины). Медлительно развертывающаяся мелодическая линия голоса выражает состояние тягостного мучительного раздумья о безвозвратно утраченных мечтах и надеждах. Насыщенность мелодии интервалами большой и малой септимы, увеличенной квинты придают ей подчеркнуто экспрессивный декламационный характер. Более взволнованно, порывисто, словно невольно вырывающееся из души скорбное восклицание, звучат заключительные строки стихотворной строфы: "Пусть надеждой и лживой мечтой / Не смутится твой сон и покой" (пример 46). Мелодическая фраза этого рефрена служит основой фортепианного вступления и заключения, благодаря чему она становится как бы лейтмотивом романса. Скромным как по размеру, так и по яркости выражения произведением такого же типа является ро-

¹²⁵ В первом случае анапестической, во втором — амфибрахической.

манс на слова Апухтина "Ни отзыва, ни слова, ни привета", в котором мы находим некоторые интонационные переключки с охарактеризованным выше романсом "Слеза дрожит".

Одной из высших точек в развитии камерного вокального творчества Чайковского был рубеж 70-х и 80-х годов. Две серии романсов, относящихся к 1878 и 1880 годам (ор. 38 и 47), включают ряд замечательнейших по художественному совершенству и тонкости выражения образцов его вокальной лирики. Большая часть этих романсов написана на стихи любимого Чайковским поэта А.К. Толстого (восемь из двенадцати). Среди них такие чарующие своей поэтической прелестью и проникновенностью лирического чувства вокальные миниатюры, как "То было раннею весной" и "Средь шумного бала". Бережно и чутко воспроизводя "музыку стиха", композитор вместе с тем вносит в интерпретацию поэтического текста некоторые особые индивидуальные акценты. Так, в первой фразе романса "То было раннею весной" обращает на себя внимание, казалось бы, декламационно необоснованное выделение первых слов: "то было" (пример 47). Но это находит оправдание дальше, в момент предзаключительной кульминации, где ряд восторженных восклицаний дан на той же, буквально повторенной или несколько измененной интонации (пример 48). Таким образом достигается интонационное единство целого.

Романс "Средь шумного бала" замечателен прежде всего своим лаконизмом, строгой экономией средств, с помощью которых создается законченный художественный образ. Плавно, волнообразно развертывающаяся вокальная мелодия с равномерным чередованием коротких подъемов и спусков на фоне мягко покачивающегося аккомпанемента отдаленно напоминает движение вальса. Вся немного грустная, тихо и приглушенно звучащая музыка романса словно подернута дымкой воспоминания и очень точно выражает то неясное двойственное чувство, которым проникнуто стихотворение Толстого.

Мотивы пантеистического восторга и преклонения перед красотой и величием окружающего мира звучат в романсе "Благословляю вас, леса..." на выбранные строфы из поэмы А. К. Толстого "Иоанн Дамаскин". В этом сочинении отразились религиозно-философские искания композитора конца 70 — начала 80-х годов. Определение "романс" мало соответствует его характеру — это скорее монолог или сосредоточенное размышление. Уже небольшое строгое по изложению фортепианное вступление хорального типа с хроматической цепью задержаний приготавливает слушателя к чему-то серьезному и значительному. Простая и ясная декламационная мелодия вокальной партии, прерываемая частыми паузами и остановками дви-

жения, передает состояние человека, погруженного в глубокие думы. Постепенно нарастающее светлое чувство достигает ликующей силы в заключительной (четвертой) строфе, где высказана главная мысль произведения: "О, если б мог в свои объятья я вас, враги, друзья и братья, и всю природу заключить!" Эта яркая кульминация выделена с помощью целой суммы мелодических (начало с "вершины-источника"), гармонических (отклонение в тональность VII низкой ступени ми-бемоль мажора), динамических (нарастание от *f* до *fff*) и агогических (ускорение темпа) средств.

Не менее замечателен по силе выражения переполняющего душу светлого восторженного чувства романс "День ли царит..." на слова Апухтина, помещенный композитором в серии ор. 47 непосредственно вслед за предыдущим. Первые слова поэтического текста, вынесенные в заголовок романса, определяют общий характер его музыки, словно залитой ярким дневным светом. Все средства направлены на выражение одного господствующего душевного состояния. Основное мелодическое построение, вырастающее из краткой четырехзвучной интонации, описывает широкую дугу с постепенным восхождением к высотной кульминации и плавным замыканием¹²⁶. В среднем разделе благодаря сужению мелодического диапазона вокальной партии, изменению ладовой окраски (отклонение в минорную тональность III ступени) и снижению ритмической подвижности возникает известный контраст. В репризе повторяется основное построение, но в несколько измененном, расширенном виде и с превышением высотной кульминации. Важную выразительную роль играет в романсе партия фортепиано с ее бурно вздымающимися и откатывающимися назад волнообразными пассажами. Если искать аналогии этому романсу в оперном творчестве Чайковского, то прежде всего приходит на память ария Роберта из "Иоланты".

Рядом с такими ярко жизнеутверждающими сочинениями мы находим в этой же серии две драматизированные песни в народном духе "Кабы знала я, кабы ведала" (слова А. К. Толстого) и "Я ли в поле да не травушка была" (слова И. З. Сурикова). В первой из них собственно песенное начало выражено слабо: вокальная партия крайних разделов, основанная на интонациях торопливо прерывистой взволнованной речи, носит скорее декламационный, чем песенный характер. Но отдельные фразы, разделенные паузами, образуют в своей последовательности восходящий ряд свободных секвенций, завершающийся более протяженной фразой с возвращением к исходному высотному уровню, что способствует мелодическому объединению всего первого построения. Контрастный средний раздел в

¹²⁶ Более подробный анализ см. в кн.: 81, 2, 420 – 421; 130, 16 – 21; 48, 145 – 148.

вальсовом ритме близок по характеру к городской лирической песне-романсу варламовско-гурилевского типа. Собственно же народный колорит ярче всего выражен в окаймляющем романс фортепианном ригуртеле в духе печального свирельного наигрыша.

Та же тема горькой женской доли, столь широко и разнообразно отраженная в русской лирической народной песне, лежит и в основе романса на слова Сурикова. По форме (три строфы с лишь слегка варьируемыми окончаниями) и по характеру начальной мелодической попевки он более близок к истокам традиционной народной песенности, нежели предыдущий, но вторая половина строфы, построенной на секвенционном повторении ярко экспрессивной восходящей фразы, придает музыке драматический акцент, а завершающая строфу вокальная каденция, с каждым разом все более странная и напряженная по звучанию, — дань сложившейся традиции бытования народной песни в городской среде.

Драматические настроения усиливаются и нарастают в вокальной лирике Чайковского середины 80-х годов. Особенно концентрированное, сгущенное выражение получают они в романсе "На нивы желтые" на слова А. К. Толстого из серии ор. 57, относящейся к 1884 году, хотя сам по себе поэтический текст не давал для этого достаточных оснований. В стихотворении Толстого слышится не безнадежное отчаяние, а мягкая элегическая грусть и задумчивость, навеваемые тишиной и покоем в окружающей природе. У Чайковского сама природа окрашивается в суровые мрачные тона. Во вступительном разделе романса речитативные фразы голоса сопровождаются тяжелыми глухими аккордами фортепиано в низком регистре ("дрожа несетя звон"), напоминающими уныло однообразные удары похоронного колокола. В среднем разделе вокальная речь приобретает более взволнованный, возбужденный характер, устремляясь к высотной и динамической вершине, но этот бурный порыв так же быстро иссякает и гаснет. Повторение основного построения в конце романса без каких-либо изменений музыкального материала и с теми же словами¹²⁷ подчеркивает безысходность страданий и тоски одиночества.

Мотивы душевной неудовлетворенности, сожаления о былом и безвозвратно ушедшем звучат и в некоторых романсах из наиболее обширной и в целом довольно пестрой по составу серии ор. 60 (1886). Широко популярными стали такие из них, как "Ночи безумные" на слова Апухтина и "Ночь"¹²⁸ на стихи Полонского, до некоторой степе-

¹²⁷У Толстого этого повторения нет.

¹²⁸Е. М. Орлова обращает внимание на образ ночи как центральный, доминирующий образ всей этой серии, включающей двенадцать романсов на стихи разных поэтов (см.: 159, 24).

ни родственные по своему образному строю и средствам музыкальной выразительности. Содержанием их являются печальные одинокие размышления среди ночной тиши и безмолвия, не приносящих успокоения больной страдающей душе.

В интонационном строе первого из этих романсов, как это не раз уже отмечалось, легко можно уловить отзвуки повышено экспрессивной патетической цыганской мелодики. Влияние цыганского романса отчетливо прослеживается и в стихотворении Апухтина с его доходящей до надрыва горячечной возбужденностью тона, верно и точно переданной Чайковским в торопливо беспокойном мелодико-ритмическом рисунке вокальной партии. "Ночь" отличается большей сосредоточенностью, углубленностью выражения. В основе романса лежит мягкая задумчивая интонация вопроса-признания, повторяющаяся несколько раз с небольшими вариантами. Ответ дается в последней строфе на той же интонации нисходящей квинты: тоническое завершение музыкальной фразы придает ей более устойчивый характер, но метрически слабая амфибрахическая структура оставляет все же чувство какой-то недосказанности, неуверенности и неразрешенных сомнений.

Несколько мелодраматическую окраску приобретает тот же мотив одиноких безответных страданий в романсе "О, если б знали вы" на свободно интерпретированные стихи А. Н. Плещеева, по своему художественному достоинству, впрочем, уступающий двум предыдущим. Вместе с тем мы находим и в этой серии ряд прекраснейших вдохновенных образцов светлой поэтической лирики Чайковского. К их числу относятся изящный романс-уверение "Я тебе ничего не скажу" на слова Фета или "Нам звезды крохотные сияли" на стихи Плещеева с ровно и плавно текущей ласковой мелодией баркарольного характера. В последнем романсе настроение мечтательного покоя лишь на короткий момент нарушается в третьей строфе ("Где эти ночи с их сияньем...") тревожными вопросами, но затем опять восстанавливается в конце.

Особую группу составляют романсы жанрово-характеристического типа, среди которых привлекает к себе внимание единственный "пушкинский" романс Чайковского "Соловей" на слова из "Песен западных славян". Стихотворный текст написан без деления на строфы, но по содержанию может быть расчленен на три раздела. Первые шесть строк представляют собой поэтический зачин, основанный на фольклорном приеме психологического параллелизма: три песни лесной птицы и три заботы доброго молодца. На словах первой половины этой двухчленной формулы Чайковский создает рефрен в народном духе, который повторяется в начале двух следующих разделов. Таким образом не только достигается композицион-

ная законченность целого, но и подчеркивается контраст эпически повествовательного и драматического начал.

К той же группе относится и замечательная по своеобразию колорита "Песня цыганки" на известные стихи Полонского. Музыка этой сцены ночного расставания выдержана в приглушенных сумрачных тонах с оттенком некоторой таинственности. Особое значение приобретает неизменный рефрен с мелодией фригийского наклонения, настойчиво возвращающейся к нижнему опорному звуку.

В конце 80 — начале 90-х годов интерес к камерным вокальным жанрам у Чайковского заметно снижается, что можно отчасти объяснить напряженной работой над крупными произведениями симфонического и музыкально-театрального плана. Две серии романсов на слова Константина Романова ор. 63 и на стихи французских поэтов ор. 65, написанные в 1887 — 1888 годах, являются работами "проходящего" значения, выполнение которых продиктовано в большей степени взятыми на себя обязательствами, чем подлинным творческим увлечением. В целом оба опуса не принадлежат к значительным творческим достижениям композитора, хотя и содержат в себе отдельные удачи. В первой из этих серий выделяются романсы светлого лирического характера "Растворил я окно" и "Уж гасли в комнате огни", привлекающие своей мелодической выразительностью и тонкостью колорита. Не лишены своеобразной прелести и некоторые из романсов французского цикла, в целом простые и непритязательные по изложению. К бесспорным их достоинствам относится безупречность музыкальной декламации французского текста.

После пятилетнего промежутка Чайковский вновь возвратился к жанру камерной вокальной миниатюры, создав весной 1893 года шесть романсов на стихи Д. М. Ратгауза ор. 73, оказавшихся последней его работой в этой области. Бесцветные эпигонские стихи молодого поэта привлекли к себе внимание композитора эмоциональной созвучностью тому настроению, во власти которого он находился в то время¹²⁹. "Меня просто заинтересовал вопрос, — писал он их автору, — почему вы склонны к грусти и печали. Есть ли это следствие темперамента или каких-нибудь особенных причин?.. Я имею претензию в музыке своей быть очень искренним, — между тем, ведь я тоже преимущественно склонен к песням печальным..." (276, 17, 153 — 154).

Романсы этой серии не равноценны по своему значению: некоторые из них являются перепевами старых мотивов ("В эту лунную ночь", "Средь мрачных дней") и не прибавляют ничего существенно-

¹²⁹ Романсы написаны в промежутке между окончанием эскизной записи Шестой симфонии и превращением ее в законченную партитуру.

го к уже ранее сказанному композитором. Новые черты лирики Чайковского находят отражение главным образом в двух первых ("Мы сидели с тобой", "Ночь") и заключительном ("Снова, как прежде, один") романсах, проникнутых трагическим настроением мучительного одиночества, беспросветного душевного мрака и уныния. Выразительность всех элементов музыкальной речи сгущена до предела, каждая интонация, каждый ход мелодии, каждый гармонический оборот приобретают экспрессивную весомость. Отсюда и лаконизм, сжатость формы, в основе которой лежит одна повторяющаяся лишь с небольшими вариантами интонация подобно назойливо сверлящей мозг неотвязной мысли.

Относительно более развернут и разнообразен по материалу написанный ранее других романс "Мы сидели с тобой". Неизменное возвращение мелодии к исходному звуку передает состояние какого-то оцепенения чувств, замороженности окружающей тишиной и покоем. Оstinатное хроматически нисходящее движение средних голосов в партии фортепиано на тоническом органном пункте усиливает ощущение полной, совершенной неподвижности (пример 49). Раздающийся издалека глухой раскат грома, передаваемый коротким тремоло в басу, пробуждает бурю в душе, застывший покой сменяется трагическим отчаянием. Но стремительное нарастание прерывается неожиданным спадом и повторением начального мелодического оборота, подчеркивающим роковую безысходность страдания. Контраст крайних разделов подчеркивается сменой мажора параллельным минором.

Подобной контрастности нет в двух других названных романсах. В "Ночи" основная мелодическая фраза, настойчиво повторяющаяся как в вокальной партии, так и у фортепиано, представляет собой цепь нисходящих секундных интонаций вздоха, стога или рыдания. В момент кульминации перенесенная на октаву вверх, она звучит как мучительный вопль отчаяния, остающийся безответным (пример 50). Та же страдальческая интонация почти непрерывно слышится у фортепиано в заключительном романсе "Снова, как прежде, один", в то время как в голосе однообразно повторяется короткая фраза, заключенная в узком диапазоне малой терции. "...Все движение и раскрытие идеи покоится здесь на звучании, на дыхании, на слуховом ощущении, а не на абстрактной архитектонике", — замечает Асафьев по поводу этих двух романсов, в которых он находит известную параллель циклу "Без солнца" Мусоргского (17, 80).

Особое место в камерном вокальном творчестве Чайковского занимает цикл из шестнадцати песен для детей, написанных на слова

из стихотворного сборника Плещеева "Подснежник"¹³⁰. В отличие от "музыки о детях для взрослых" (Асафьев), какой является гениальная "Детская" Мусоргского, Чайковский обращался в своих песнях к самим детям, рассчитывая на их уровень восприятия и круг обычных, повседневных детских интересов. Этим определяется как тематика песен, так и сравнительная простота их музыкального языка, никогда, впрочем, не переходящая в упрощенчество и плоский примитивизм. Композитора упрекали даже в том, что он излишне "осерьезил" некоторые из песен¹³¹.

Среди лучших номеров цикла можно назвать изящную песенку "Мой садик", поэтичную "Весну" ("Уж тает снег, бегут ручьи") с ее призывными интонациями типа весенних "закличек", сурово окрашенную "Колыбельную песню в бурю", выдержанную в народно-песенном складе, остро характеристическую "Кукушку", в которой Танеев находил близость к Мусоргскому. В целом цикл представляет собой ряд высокохудожественных миниатюр, успешно служащих задаче музыкального воспитания детей.

КАНТАТЫ И ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Жанр кантаты не получил широкого развития в музыке XIX века: как в России, так и на Западе в этом жанре были созданы лишь единичные произведения, представляющие значительный художественный интерес. В основном кантаты сочинялись по тем или иным торжественным поводам, являясь принадлежностью того, что в разных странах принято называть *musique d'occasion* (франц.), *Gelegenheitsmusik* (нем.), то есть в буквальном смысле — "музыка на случай". К той же категории относятся две кантаты Чайковского, создававшиеся по заказу, спешно и в неблагоприятных для композитора условиях¹³². Впрочем, результат оказался в обоих случаях неравноценным. Написанная в 1872 году Кантата в память двухсотлетней годовщины

¹³⁰ Исключение составляют "Ласточка" на стихи Сурикова и "Детская песенка" ("Мой Лизочек так уж мал") на слова К. С. Аксакова.

¹³¹ Иногда на самом деле невольно прорываются характерные для Чайковского драматические обороты. Так, фортепианный ригурнель в песне "Зимний вечер" вызывает неожиданную ассоциацию с хором приживалок из четвертой картины "Пиковой дамы".

¹³² Стилистически несамостоятельная кантата "К радости", представленная в качестве экзаменационной работы к окончанию Петербургской консерватории, носит на себе еще следы ученичества. При жизни композитора она не была издана и после публичного экзамена в конце 1865 года больше ни разу не исполнялась.

рождения Петра I была для Чайковского случайной проходящей работой, не заняв сколько-нибудь значительного места в его творчестве. Предложенный ему текст Полонского не отличается значительными художественными достоинствами и слишком перегружен подробностями, что привело к известной пестроте музыкального воплощения. Занятый завершением оперы "Опричник", композитор работал над кантатой без увлечения, частично используя материал своих прежних сочинений. Развернутое оркестровое вступление к ней представляет собой не что иное, как вступительный раздел финала Первой симфонии, перенесенный без изменений в новую партитуру. В целом материал кантаты, несмотря на отдельные приятно звучащие эпизоды, страдает интонационной вялостью и бесцветностью.

Выгодно отличается в этом отношении кантата "Москва", написанная в 1883 году по случаю коронации Александра III. Творческой удаче композитора в данном случае способствовал высокохудожественный и стилистически выдержанный стихотворный текст А. Н. Майкова. "Мне очень помогло то обстоятельство, — замечает он в письме к фон Мекк, — что слова кантаты, написанные Майковым, очень красивы и поэтичны. Есть маленькая патриотическая хвастливость, но вместе с тем вся пьеса глубоко прочувствована и написана оригинально. В ней есть свежесть и искренность тона, давшая и мне возможность не только отделаться от трудной задачи кое-как, лишь бы было соблюдено приличие, но и вложить в мою музыку долю чувства, согретого чудесными стихами Майкова" (269, 12, 97).

Текст Майкова, повествующий о важнейших моментах в истории Москвы как объединительницы русских земель, защитницы слабых и обиженных, выдержан в эпически сказовой манере без излишней детализации и указаний на конкретные исторические имена и события. Подражая былинному трехакцентному стиху, Майков пользуется преимущественно "длинными" трех- и пятисложными стопами, что придает поэтической речи плавную широту и распевность. Чайковский в ряде случаев очень точно передает структуру стиха в метрическом строении музыкальных фраз (пример 51). Буквальная или варьированная повторность мелодических построений, соответствующих, как правило, строке стихотворного текста, приближает вокальные партии к характеру напевного былинного сказа.

Сравнительно небольшая по размеру кантата, написанная для двух певцов-солистов (меццо-сопрано и баритон), хора и оркестра, состоит из шести коротких частей, связанных между собой тонально, а отчасти и интонационно. Драматический контраст к общему эпически-повествовательному тону музыки создают четвертая (монолог баритона с хором) и особенно, пятая часть — известное мезцо-сопрановое ариозо "Мне ли долг велит стяг борьбы поднять", написан-

ное под очевидным влиянием предсмертной арии Сусанина. Этот момент сосредоточенного скорбного размышления, предшествующий финальной "Славе", отмечен суровой сдержанностью изложения (ровные размеренные аккорды, сопровождающие выразительную мелодию голоса) и "патетической" тональностью ми-бемоль минор, представляющей точку наибольшего отдаления от основного тонального строя кантаты в целом (ля мажор — ре мажор). Благодаря связующим модулирующим построениям три последние части объединены непрерывным музыкальным развитием. Свободная от какого бы то ни было налета официозной парадности, кантата "Москва" привлекает свежестью материала и стилистической выдержанностью музыкального воплощения.

Хоровое творчество Чайковского разделяется на две неравные по объему и по значению части: к первой из них относятся немногочисленные и более или менее случайно возникшие хоры а cappella светского содержания, ко второй — духовные композиции на канонизированные богослужебные тексты, в том числе два обширных богослужебных цикла "Литургия Иоанна Златоуста" и "Всенощная". Большая часть хоров на светские тексты была написана композитором по просьбе отдельных лиц и организаций в связи с какими-либо торжественными событиями ("Правоведская песнь", к пятидесятилетию Училища правоведения, воспитанником которого являлся сам Чайковский, "Привет А. Г. Рубинштейну", к пятидесятилетию артистической деятельности прославленного основателя Петербургской консерватории) или для пополнения довольно еще скудного в то время отечественного репертуара хоровых исполнительских коллективов. Несложные по фактуре, выдержанные преимущественно в гармоническом четырехголосном складе с очень осторожным и скромным применением имитационных приемов, они привлекают главным образом своим выразительным мелодизмом, простотой и искренностью лирического чувства. К лучшим из них можно отнести такие, как "Соловушка", "Не кукушечка во сыром бору", "Без поры да без времени" на тексты, выдержанные в народном духе.

К сочинению церковной музыки Чайковский впервые обратился в 1878 году. Взяться за эту работу его побудила неудовлетворенность состоянием русского богослужебного пения в то время. "...Хочу попытаться сделать что-нибудь для церковной музыки, — писал он. — В этом отношении у композитора огромное и еще едва тронутое поле деятельности. Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы!" (264, 7, 238).

Но если Березовский и Бортнянский при всей их "светскости" и

далекости от истоков отечественного певческого искусства были все же значительными творческими личностями, создавшими свою традицию, то с 30-х годов XIX века в области русского церковного пения наступает пора глухого застоя, рутины и полной обезличенности. Немногочисленные духовные сочинения Глинки, Алябьева, Верстовского не определяли ее общего уровня, оставаясь эпизодическими явлениями, редко звучащими с клироса.

Чайковскому были в равной степени антипатичны и пышная торжественность концертного стиля, и та слишком открытая романсная чувствительность, элементы которых привносились некоторыми композиторами в их духовные сочинения. Основными чертами церковной музыки, по мнению Чайковского, должны быть простота, ясность, сдержанность выражения и в то же время душевная теплота, благоговейная искренность чувства.

Первым его опытом в этой области была "Литургия Иоанна Златоуста", написанная в мае — июне 1878 года, — произведение сравнительно скромное по размеру¹³³ и по средствам музыкального изложения. Почти все песнопения выдержаны в гомофонно-гармоническом складе и только изредка встречаются островки имитационной полифонии (например, небольшие имитационные построения в "Достойно есть" и "Хвалите Господа с небес"). Желая избежать элементов концертности, нарушающих строгую простоту богослужебного чина, композитор полностью отказывается от пения соло: все песнопения исполняются полным составом хора и некоторое тембровое разнообразие вносят только короткие переключки женской и мужской групп в возгласах "Господи, помилуй" и Херувимской.

Несмотря на подобное самоограничение, индивидуальный почерк Чайковского легко узнается в музыке "Литургии". По своему мелодико-интонационному строю она имеет мало общего с тем "византийским стилем", о котором писал композитор в цитированном письме, и носит личный лирический характер. Среди лучших по музыке частей произведения можно назвать Херувимскую с ее элегически окрашенным сдержанно целомудренным лиризмом и красочными контрастами хоровых групп. Выразительно звучит медленно нисходящая по ступеням тетра хорда мелодическая фраза, проводимая имитационно в разных голосах хора на фоне выдержанного звука, перемещающегося по ступеням минорного трезвучия (пример 52).

Тонкую лирическую миниатюру представляет собой краткое песнопение "Тебе поем", в котором особенно выделяется заключитель-

¹³³ Чайковский избрал сокращенный вариант Литургии, утвердившийся в XIX веке в богослужебном обиходе ряда столичных церквей. См. подробнее: 175, 68.

ное построение с имитационно повторяющимся скорбным оборотом нисходящей квинты или кварты (пример 53). Нетрудно заметить, что все песнопение вырастает из нисходящей секундной интонации первых четырех тактов.

Мелодический оборот на словах "Тебе благословим" становится подобием лейтмотива, устанавливающего внутреннюю связь между отдельными песнопениями. Впервые этот оборот встречается в предшествующем охарактеризованному нами песнопении "Милость мира" (на словах "И со духом Твоим"), а затем многократно повторяется в разных вариантах в молитве "Отче наш". Есть и другие, иногда, может быть, непреднамеренные, интонационные переключки между разными частями "Литургии", что придает ей известную музыкальную цельность и законченность.

В 1881 году была написана вторая крупная духовная композиция Чайковского — "Всенощное бдение". Трехлетний промежуток времени, отделяющий это новое сочинение от "Литургии", был для композитора порой напряженных мировоззренческих исканий и размышлений о смысле жизни, затрагивающих и вопросы религии. Из человека по существу нерелигиозного, которого привлекает лишь внешняя эстетическая сторона православного обряда, он становится глубоко верующим христианином, хотя и критически воспринимающим некоторые стороны христианского вероучения. С этим связаны и изменения в его подходе к сочинению церковной музыки. Если в "Литургии" Чайковский свободно следовал своему личному внутреннему чувству, то во "Всенощной" он подчиняет свое вдохновение требованиям освященной веками традиции, стремясь вернуть православное богослужбное пение к его исконным древним истокам. В одном из писем он именно так определяет свою задачу, замечая, что его "Всенощная" "будет попыткой возратить нашей церкви ее собственность, насильственно от нее отторгнутую" (267, 10, 130).

В основу "Всенощной" композитором были положены одноголосные мелодии знаменного и других древних русских роспевов¹³⁴, заимствованные из Обихода и частично Ирмология. Обработка их средствами гармонии XIX века выдвигала ряд сложных проблем, а порой и трудно разрешимых противоречий, которые хорошо сознавались Чайковским. "Хочется сохранить во всей неприкосновенности древние напевы, — писал он, — а между тем, будучи построенны

¹³⁴ Единственным исключением являются "Песнопения по Евангелию", в которых Чайковский создает собственные мелодии, интонационно близкие древним роспевам.

Полный свод использованных Чайковским напевов с указанием на источники дан в работе немецкого исследователя: 299, 205 - 209.

на гаммах совершенно особенного свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки" (267, 10, 110).

Утверждение Чайковского о своем приоритете в попытках возрождения одноголосных церковных напевов Древней Руси на новой гармонической основе не вполне точно. Такого рода опыты предпринимались и ранее, начиная с Бортнянского. Ряд обработок греческого роспева был сделан А. Ф. Львовым, вслед за ним Н. М. Потулов создал обширное собрание песнопений, основанных на различных древних роспевах, первые части которого были изданы в 70-х годах. Но механическое применение правил западного строгого стиля к гармонизации старинных русских песнопений придает этим обработкам формальный академический характер. Чайковский, в сущности, не отказывается от того же принципа, но применяет его с гораздо большей творческой свободой, исходя в своих обработках древних напевов прежде всего из их непосредственного личного восприятия, а не предвзятых реставраторских тенденций. "Многие хотят теперь совершенно преобразить церковное пение, — замечает он в письме к брату Модесту, — возвратить его к первобытной чистоте и своеобразию. Увы! я убеждаюсь, что это невозможно <...> Я хочу не столько теоретически, сколько чутьем артиста до некоторой только степени отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма" (267, 10, 120).

Такой подход допускал известную свободу в обращении с материалом, позволяя композитору вносить некоторые изменения в оригинальную мелодию, а иногда и совсем отступать от подлинника, самостоятельно дополняя и развивая его, на что указывает сам Чайковский в предисловии к изданию "Всенощной"¹³⁵. Значительному изменению подвергается ритмика напевов, укладываемая в рамки определенного тактового размера, хотя прозаический характер текста литургических песнопений и заставляет композитора в ряде случаев прибегать к частым сменам длительности такта. Гармонический строй обработок отличается простотой и ясностью, соответствующими строго диатоническому характеру самих напевов, основу гармонии составляют трезвучия, септаккорды применяются только в виде

¹³⁵ В первом издании "Всенощной" 1883 года напечатан лишь небольшой фрагмент этого предисловия, в котором Чайковский дает общую оценку состояния русского церковного пения и подробно излагает свой подход к обработке древних напевов. Полностью текст опубликован в томе 63 Полного собрания сочинений Чайковского (М., 1990).

исключения. Как и в "Литургии", аккордовый склад лишь очень редко нарушается краткими полифоническими построениями, полностью исключается сольное пение.

Вместе с тем композитор не ограничивается простой гармонической обработкой напевов, а создает на их основе самостоятельную, иногда достаточно сложную композицию. Одним из наиболее показательных в этом отношении примеров является гимн "Свете тихий". Звуковысотная линия мелодии, положенной в основу этого песнопения, сохраняется почти полностью, только в немногих местах Чайковский допускает небольшие отступления от оригинала. Но с помощью фактурных и гармонических средств создается вполне самостоятельная законченная композиция. Начальная фраза ("Свете тихий святых славы") звучит дважды: сначала в женской, затем мужской группе, благодаря чему возникает красочный тембровый контраст, оттеняющий первые слова текста (пример 54). Второе построение отмечено появлением новой попевки, многократно повторяемой на протяжении всего песнопения в различных вариантах. Динамическая кульминация достигается в третьем построении, которое начинается фугированным проведением той же попевки в разных голосах. Это один из немногих примеров нарушения композитором строгого аккордового склада с целью внесения известного разнообразия в ровное слитное звучание четырехголосного хора. Темброво-фактурный контраст подчеркнут ускорением темпа и динамическим усилением звучности. Четвертое построение, начинающееся аналогично второму, носит заключительный характер и завершается длительным распевом слова "славит", в котором Чайковский точно придерживается подлинника.

Гармонический план песнопения характерен своей тонально-ладовой многозначностью. Если в первом построении достаточно ясно слышится до мажор, то в дальнейшем господствующей тональностью становится натуральный ля минор, но отдельные обороты вызывают ощущение дорийского лада от *ре*. В качестве основного устоя звук *ре* утверждается в начале фугированного эпизода. И только окончание двух последних построений половинной каденцией в ля миноре закрепляет его значение основной тональности. В целом гармонизация Чайковского свидетельствует о чутком слышании ладового своеобразия старинного напева, хотя эпизодическое повышение вводного тона в миноре и можно рассматривать как известный стилизованный компромисс.

Примером более свободного отношения к заимствованному напеву может служить тропарь "Богородице Дево, радуйся", в основу которого положена мелодия греческого распева. В первой половине этого песнопения композитор точно воспроизводит мелодическую линию

подлинника, за исключением небольших изменений в конце (на словах: "Марие, Господь с тобою"), не нарушающих общей направленности звуковысотного движения. Во второй же части он сохраняет только некоторые отдельные обороты, существенно изменяя общий рисунок мелодии и ее основные ладовые опоры. В результате возникает симметричная двухчастная форма с половинной каденцией в середине и полной автентической в конце (пример 55).

Форма законченного периода с отклонением в строй доминанты в конце первого предложения и устойчивым тоническим окончанием придана обработке полиелея "Хвалите имя Господа". Ярко выраженный мажорный колорит присущ самой мелодии греческого распева, в основе которой лежит плавное поступенное движение от звука *соль* к основному устью *до*¹³⁶, но Чайковский еще усиливает мажорность звучания, расширяя первую строку с помощью многократного повторения припева "аллилуия". Завершается все песнопение обширной кодой с включением в нее фугато.

В более простых и кратких песнопениях композитор строже придерживается подлинника и часто ограничивается по возможности простой и ясной гармонизацией заимствованной мелодии, не внося никаких авторских дополнений. Таковы большей частью ектении или возгласы респонсорного характера, сопровождающие читаемый или произносимый священником текст: например, "Свят Господь Бог", где сохранен почти без изменений даже ритмический рисунок попевок знаменного распева. К подобного же рода образцам относится и кондак "Взбранной воеводе", в основу которого положена мелодия малого знаменного распева, изобилующая речитативными повторениями одного звука. Иногда такое же строгое отношение к подлиннику соблюдается и в песнопениях большей протяженности. Так, в предначинательном (вступительном) псалме "Благослови, душе моя, Господа" полностью сохранена мелодия греческого распева, разделяющаяся на ряд строф, ни одна из которых буквально не повторяется. Известной композиционной стройности композитор достигает, создавая подобие неизменного рефрена, завершающего все строфы одинаковыми каденциями.

Работа над "Всенощной" потребовала от Чайковского углубления в мало знакомую ему до этого область древнерусского певческого искусства, а также и некоторые специальные вопросы православной литургии. Тем не менее результат получился двойственным и не во всем убедительным. Несмотря на ряд удачных находок, композитору все же не удалось найти последовательного решения поставленной задачи: "сохранить во всей неприкосновенности древние напевы",

¹³⁶ Транспонировано композитором на квинту вверх.

обогатив их средствами современного гармонического мышления. Чайковский постоянно колеблется то в одну, то в другую сторону и в одних случаях идет по пути жесткого самоограничения, сохраняя в неприкосновенности мелодический рисунок и структуру заимствованного напева, в других подвергает его самостоятельному переосмыслению, в большей или меньшей степени отступая от строгого следования подлиннику. В этом источник того "эклетицизма", от которого, по собственному его признанию, не свободен музыкальный стиль "Всенощной". Но при всей своей противоречивости работа Чайковского явилась важным этапом в развитии русской церковной музыки, послужив стимулом для дальнейших исканий в том же направлении, которые привели к глубокому коренному ее обновлению уже в начале нынешнего столетия.

Кроме двух рассмотренных нами больших богослужебных циклов Чайковским было написано еще несколько отдельных духовных песнопений, в которых он не выдвигает принципиально новых задач. Лишь в одном из них композитор продолжает путь "Всенощной", обращаясь к обработке старинного напева из Обихода ("Тебе поем" из серии "Девять духовно-музыкальных сочинений", изданной в 1885 году). В остальных случаях это свободные композиции, стилистически близкие к "Литургии". Среди них особенно привлекает своим светлым проникновенным лиризмом трио для женских голосов с хором "Да исправится молитва моя".

*

Музыка Чайковского уже при его жизни вошла в сознание широких слоев русского общества и стала неотъемлемой частью национального духовного достояния. Имя его стоит в одном ряду с именами Пушкина, Толстого, Достоевского и других величайших представителей отечественной классической литературы и художественной культуры в целом. Неожиданная смерть композитора в 1893 году была воспринята всей просвещенной Россией как невосполнимая национальная утрата. О том, чем являлся он для многих мыслящих образованных людей, красноречиво свидетельствует признание В. Г. Каратыгина, тем более ценное, что оно принадлежит человеку, впоследствии принимавшему творчество Чайковского далеко не безоговорочно и с значительной долей критицизма. В статье, посвященной двадцатилетию со дня его смерти, Каратыгин писал: "...Когда погиб в Петербурге от холеры Петр Ильич Чайковский, когда не

стало больше на свете автора „Онегина“ и „Пиковой дамы“, я впервые оказался способен не только понять размер утраты, понесенной русским обществом, но и болезненно *оцутить* сердцем всероссийское горе. Впервые ощутилась мною на этой почве связь моя с обществом вообще. И оттого, что тогда это случилось впервые, что Чайковскому я обязан первым пробуждением в себе чувства гражданина, члена русского общества, — дата его смерти и поныне имеет для меня какое-то особенное значение" (91, 97).

Сила внушения, исходившая от Чайковского как художника и человека, была огромна: ни один из русских композиторов, начинавших свою творческую деятельность в последние десятилетия XIX века, не избежал в той или иной степени его влияния. Вместе с тем в 900-х и начале 910-х годов, в связи с распространением символизма и других новых художественных течений, в некоторых музыкальных кругах возникают сильные "античайковистские" тенденции. Музыка его начинает казаться слишком простой и приземленной, лишенной порыва в "иные миры", к таинственному и непознаваемому.

Против тенденциозно пренебрежительного отношения к наследию Чайковского решительно выступил в 1912 году Н.Я. Мясковский в известной статье "Чайковский и Бетховен". С возмущением отвергал он попытки некоторых критиков принизить значение великого русского композитора, "творчество которого не только дало нам возможность стать на уровень со всеми остальными культурными нациями в их же собственном признании, но тем самым подготовило свободные пути к грядущему первенствованию..." (145, 2, 63). Ставшая для нас теперь привычной параллель между двумя композиторами, имена которых сопоставлены в заглавии статьи, могла показаться тогда многим смелой и парадоксальной. Статья Мясковского вызвала разноречивые отклики, в том числе и остро полемические (см.: 92). Но были в печати и выступления, поддерживавшие и развивавшие высказанные в ней мысли.

Отголоски того негативного отношения к творчеству Чайковского, которое проистекало из эстетских увлечений начала века, сказывались и в 20-е годы, причудливо переплетаясь с вульгарно-социологическими тенденциями тех лет. В то же время именно это десятилетие было ознаменовано новым подъемом интереса к наследству великого отечественного гения и более углубленным пониманием его значения и смысла, в чем большая заслуга принадлежит Б. В. Асафьеву как исследователю и пропагандисту. Многочисленные и разнообразные по содержанию публикации последующих десятилетий раскрыли все богатство и многогранность творческого облика Чайковского как одного из величайших художников-гуманистов и мыслителей прошлого времени.

Споры о ценности музыки Чайковского давно перестали быть для нас актуальными, ее высокое художественное значение не только не снижается в свете новейших завоеваний русского и мирового музыкального искусства нашего времени, но непрерывно возрастает и раскрывается все глубже и шире, с новых сторон, незамеченных или недооцененных современниками и представителями ближайшего следовавшего за ним поколения.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР 1870 — 1890

1

Глубокие сдвиги, всколыхнувшие художественную жизнь России, не замедлили отразиться на состоянии музыкального театра. Неземлемо расширилась в условиях пореформенной эпохи деятельность столичных центров оперного искусства. Существенно изменился состав театральной аудитории. Опера постепенно завоевывала все более отдаленные регионы, распространяя свое влияние на Поволжье, Урал, Сибирь. Росли и укреплялись оперные труппы. Решительно утверждала себя русская вокально-сценическая школа, воспитанная в традициях Глинки, но и способная овладеть самыми современными, передовыми принципами оперной драматургии, новаторским стилем опер Мусоргского, Вагнера, Чайковского и позднего Верди.

Важнейшим стимулом к этим завоеваниям послужил тот мощный прорыв, какой совершила русская музыка на рубеже двух десятилетий. После мучительных и страстных исканий шестидесятилетия наступила наконец долгожданная пора великих свершений. В течение рассматриваемых двадцати лет русские композиторы обогатили мировую культуру произведениями непреходящей ценности. Народные музыкальные драмы Мусоргского, величественная эпопея Бородина и поэтические "сказания" Римского-Корсакова открыли миру духовный потенциал России, поставив музыку на уровень лучших достижений литературной классики — творений Пушкина, Лермонтова, Островского, Гоголя. Эти же годы можно назвать в полном смысле "эпохой Чайковского", охватывающей почти весь творческий путь композитора. За этот период были созданы все его оперы, за исключением первой и последней из них.

Характерен и утвердившийся со времен Глинки приоритет оперного жанра. Рождение русской классической симфонии в 60 — 70-е годы не только не задержало, но и, напротив, ускорило общий процесс обогащения оперы новыми драматургическими решениями. Общая для всей европейской культуры тенденция к симфонизации оперных форм у каждого из русских мастеров воплощалась по-своему ярко и самобытно. Но специфические законы оперного синтеза —

взаимодействия голоса и оркестра, музыки и сцены — отстаивались твердо и нерушимо. И даже в художественных воззрениях Чайковского, крупнейшего из русских симфонистов, опере отдана первенствующая роль как наиболее широкому и всеобъемлющему искусству, "сближающему композитора с людьми" и делающему его музыку "достоянием всего народа" (258, 3, 381).

Уже в 70-х годах русские композиторы по существу охватили весь жанровый диапазон, господствующий на оперной сцене: историко-эпическую и лирико-психологическую тематику, жанры народной музыкальной драмы и оперы-комедии, навеянной в основном творчеством Гоголя. Особое значение приобрела центральная тема того времени — тема народной жизни в ее историческом, нравственном и социальном развитии. Обращаясь сейчас к музыкальным драмам Мусоргского, к опере-летописи "Псковитянка" или к эпической опере Бородина, можно сказать, что в этом плане наш музыкальный театр в известном смысле даже опережал литературную драму и стимулировал весь процесс психологически углубленного воссоздания исторического прошлого.

Все это требовало коренного обновления оперного театра, активизации вокального и сценического мастерства, новых принципов дирижерского и режиссерского истолкования и нового подхода к художественному, декорационному решению оперного спектакля. В какой же мере способен был ответить на эти запросы оперный театр того времени?

Историки русской музыкальной культуры единодушны в своем признании тех достижений, с какими пришло оперное исполнительство в знаменательную пору 1870—1880-х годов. Просветительские начинания "эпохи разночинца", демократизация музыкально-общественной жизни, деятельность консерваторий и Русского музыкального общества выдвинули на сцену многих талантливых артистов, способных достойно воплотить музыкально-драматургические концепции композиторов-классиков. Среди них есть имена, исторически связанные с рождением лучших, этапных произведений оперной классики: Ю. Ф. Платонова, Ф. П. Комиссаржевский, И. А. Мельников, Ф. И. Стравинский, М. А. Славина, Э. К. Павловская, Е. П. Кадмина, П. А. Хохлов, Н. Н. Фигнер, Л. Г. Яковлев и многие другие.

В творчестве этих мастеров получили дальнейшее развитие художественные принципы русской вокальной школы, завещанные Глинкой. Большой вклад в воспитание русских артистов внесли педагоги новообразовавшихся, молодых столичных консерваторий. Из классов петербургских профессоров К. Эверарди, Г. Ниссен-Саломан, Д. Гальвани и Н. А. Ирецкой вышли прославленные "звезды" Мариинской оперной сцены — Е. А. Лавровская, В. И. Рааб, М. Д. Камен-

ская, М. А. Славина, Э. К. Павловская, тенор П. А. Лодий и многие другие известные исполнители. В Москве аналогичную роль сыграла А. Д. Александрова-Кочётова, воспитавшая Е. П. Кадмину, П. А. Хохлова, М. М. Корякина. Еще до возникновения консерваторий многие русские певцы получали образование под руководством итальянских педагогов — П. Репетто, Ф. Риччи, Дж. и Ф. Ронкони. Лучшие традиции итальянской вокальной школы, прочно укоренившиеся в России еще в XVIII веке, теперь трансформировались под воздействием русской оперной классики и обрели на русской сцене новую жизнь.

И вместе с тем, обращаясь к этому яркому, знаменательному периоду оперно-театрального искусства, исследователь с той же очевидностью отмечает и острую напряженность общего исторического процесса борьбы за русскую оперу, за ее независимое положение, ее общественное признание. Сценическое воплощение лучших, классических русских опер наталкивалось на жесткую преграду административных отношений, на произвол невежественных чиновников, раболепно следующих предписаниям "высочайших" покровителей оперного театра. Равнодушная к искусству администрация не только не поощряла русскую оперу, но и ставила всевозможные препятствия к постановкам новых произведений, в которых видела опасные признаки разрушения твердо установившихся рутинерских канонов.

"Новые наши музыканты — пускай они даже не Глинки и не Даргомыжские, но все-таки, даже по общему признанию толпы, люди сильно талантливые и выходящие из ряда вон, — эти люди постоянно испытывали и испытывают ту самую участь, что их великие предшественники, — писал Стасов, имея в виду композиторов „новой русской школы“. — Их опер не хотят брать на театр, а когда и берут, то, после тысячи мытарств и требований переделок, невежественные капельмейстеры самовольно, ни у кого не спрашиваясь, урезают и переделывают в этих операх, когда они поступили на театр, что хотят и как хотят, и на них нет никакой управы. В заключение же всего публика скучает и жалуется, а театральное управление спешит воспользоваться любым предлогом, чтобы поскорее снять вон со сцены недоступное и враждебное ей произведение. И вот проходит десять-двенадцать лет, капитальнейших наших новых опер нет на театре, никто их не слышит и не видит <...> у нас бывали целые музыкальные комитеты, которые решали, что такое-то талантливое создание (оперу Мусоргского „Хованщина“) ни за что не надо пускать на театр, ни за что не надо давать кому бы то ни было средство узнать ее" (225, 2, 572—573).

Если учесть, что это гневное высказывание Стасова было опубликовано уже в 1885 году, то есть в то время, когда общее положение

русской оперы на императорской сцене несомненно улучшилось, когда была уничтожена правительственная монополия на оперные театры в столицах и разрослась целая сеть провинциальных антреприз, то общая картина беспорядка станет особенно ясной. "Тормозы нового русского искусства", о которых говорил критик, на всем протяжении двух десятилетий продолжали действовать неумолимо и беспощадно. В хронологических границах, обозначенных двумя премьерными — "Каменный гость" и "Пиковая дама", — полемика о русской опере велась с неугасающей активностью и остротой.

Роль критики как выразительницы общественного мнения устойчиво подкреплялась участием в печати самих композиторов, мужественно прокладывавших дорогу русскому искусству. Постоянные выступления в прессе Чайковского и Кюи, эпизодические, но и достаточно весомые отклики на оперные постановки в статьях молодого Римского-Корсакова, умно и тонко написанные статьи Лароша наглядно обрисовывают музыкально-театральную атмосферу времени.

С другой стороны, активное участие в оперной полемике принимали критики, отнюдь не стремившиеся "к новым берегам", враждебно настроенные по отношению к балакиревскому кружку. Усилиям "новаторов" противостояла значительная часть петербургской профессуры, в том числе известные в истории композиторы и музыковеды Н. Ф. Соловьев и А. С. Фаминцын. Немалую роль в этих воинствующих выпадах играла и личная заинтересованность, боязнь соперничества, которую неминуемо должны были испытывать посредственные, а то и просто бездарные композиторы перед неоспоримым фактом огромных завоеваний новой оперной школы. Творениям Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова практически невозможно было противопоставить шаблонную, эклектичную продукцию Фаминцына ("Сарданапал"), Сантиса ("Ермак") или Соловьева ("Корделия"). Не удержались на сцене и хорошо скомпонованные, но слишком академичные, неяркие по музыке оперы Направника на исторические сюжеты ("Нижегородцы", "Гарольд"). Навсегда отошли в прошлое многие оперы А. Г. Рубинштейна. В пылу острых оперных дискуссий формировалось общественное мнение, отсеивалось второстепенное и утверждалось главное.

История оперного театра рассматриваемых двух десятилетий оставила нам в целом сложнейшую, противоречивую картину. Сценическое воплощение выдающихся русских опер по воле руководства далеко не всегда соответствовало замыслам композиторов. В условиях административного нажима оставались надолго скрытыми от зрителей подлинные шедевры оперного искусства. Искажалась и сокращалась партитура, обеднялась драматургия, обеднялся и общий

облик спектакля, "урезанного" в силу чисто материальных соображений, не имеющих ничего общего с искусством.

Общая культура оперного спектакля как *образного единства* находилась пока еще в стадии становления. Техника сценического мастерства в творчестве оперных артистов формировалась в достаточной мере стихийно, без четкого режиссерского руководства. Лучшие, наиболее талантливые из них интуитивно постигали реалистические принципы русской оперной классики, опираясь на опыт ведущих мастеров глинкинской школы, и в первую очередь О. А. Петрова. Начиная с 60-х годов эта традиция получила блестящее продолжение в творчестве И. А. Мельникова, Ф. И. Стравинского, затем П. А. Хохлова и многих других. Но в большинстве случаев сценическое искусство оперного артиста еще не отвечало тем высоким требованиям, которые предъявлялись к его вокальным данным.

Далеко не равномерно, в сложных условиях борьбы противоположных тенденций развивалось театральное-декорационное искусство, подвластное диктату администрации. В описываемый период стойко держалась традиция "составных" декораций, выполненных целой группой художников. Именно так, по методу комбинирования различных по стилю, зачастую уже использованных ранее декораций, были оформлены многие постановки опер Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. Ведущие художники петербургской оперной сцены М. А. Шишков и М. И. Бочаров, пришедшие на смену знаменитому А. Роллеру, могли создавать яркие, эффектные декорации, но в целом придерживались старых традиций пышного романтического спектакля. А между тем широкий размах исторической тематики, характерный для русской сцены 70-х годов, естественно, повышал требования к художнику как "летописцу" изображаемой эпохи, наталкивал на поиски исторически достоверных решений. К этому целеустремленно, настойчиво шел известный художник-архитектор, историк искусства И. И. Горностаев. Своими консультациями и созданием ряда эскизов он наряду с другом Мусоргского В. А. Гартманом деятельно способствовал сценическому возрождению опер Глинки. Но и ему, преданному ревнителю народно-национального идеала, не удалось воплотить на сцене картины русской старины, воспринимаемой тогда весьма условно. Подлинная реформа декорационного искусства произошла только в конце века, когда на сцену пришли художники нового, молодого поколения, стремившиеся к стилистическому единству спектакля, к синтезу музыкально-театрального действия.

*

Реальное положение оперы на сценах музыкальных театров существенно осложнялось соперничеством с другими, сопутствующи-

ми ей жанрами. Негативные, теневые стороны культурного процесса открыто проявлялись прежде всего в сфере балетного искусства, усердно поощряемого дирекцией императорских театров. Испытывая давление администрации, прославленный русский балет заметно снижал свои эстетические позиции, завоеванные предшествующей эпохой романтизма. На первый план выступили задачи бездумной развлекательности и внешнего блеска. Таким критериям пышного, эффектного "дивертисментного" спектакля полностью отвечала музыка присяжных композиторов балета — Ц. Пуньи, Л. Ф. Минкуса, Ю. Г. Гербера, хорошо чувствующих специфику хореографических форм, но отнюдь не способных к развитию целостной симфонической композиции. Созданные в 70 — 80-х годах гениальные балеты Чайковского пока еще оставались счастливым исключением.

Тенденции явного снижения общественных вкусов по-своему проявились и в модном жанре оперетты, завоевавшей огромную популярность на всей обширной территории столичных и провинциальных театров. В противоположность элитарному, изысканному искусству балета, оперетта пришла на сцену как наиболее доступный, массовый театральный жанр. Отодвинув на задний план старинный водевиль, она совершила победоносное вторжение в театральную жизнь России. Пышно расцветшая во Франции в памятную эпоху Второй империи, в атмосфере парижских бульваров, оперетта с успехом перекочевала на русскую сцену и сразу же вызвала живой зрительский резонанс. Блестящий дебют ее в Петербурге состоялся в 1868 году, когда французская труппа впервые познакомила русских зрителей с "Прекрасной Еленой" Оффенбаха, поставленной в Михайловском театре. С тех пор этот театр сделался излюбленной территорией французской оперетты, усердно посещавшейся "избранной" публикой. Золотая молодежь столицы нашла достойный предмет увлечений в лице блестящей опереточной "дивы" Органс Шнейдер ("Шнейдерши", как презрительно называл ее Салтыков-Щедрин), а затем изящной Анны Жюдик, совершенно покорившей своим артистизмом петербургскую публику. С начала 70-х годов французские опереточные спектакли шли также в специально построенном театре Буфф, на Александринской площади, а затем на сцене маленького театра Берга, на Екатерининском канале. Одновременно появились русские переводы оперетт Эрве и Оффенбаха. Веселый развлекательный жанр стремительно завоевывал свои позиции, распространяя влияние на аудиторию более широкого социального состава. Существенное место он занимал даже на сценах крупных драматических театров — Александринского в Петербурге и Малого в Москве. Репертуар наполнялся руссифицированными переделками французских опереточных пьес и второсортными подражательными "тво-

рениями" отечественных авторов. Появились и свои блистательные звезды оперетты, вроде талантливой В. А. Лядовой, воспитанницы петербургской балетной школы.

Особое значение оперетта приобрела в театрах провинции, где ее появление оказалось выгодным коммерческим предприятием. Провинциальные театры, обычно представлявшие на суд зрителей самый разнообразный, смешанный репертуар (опера, драма, водевиль, феерия, живые картины), охотно обращались к этому жанру, вполне доступному для самой широкой, неискушенной публики. К такого рода синтетическому искусству издавна, еще со времен комической оперы XVIII века тяготели русские зрители. И в этом смысле триумфальное шествие оперетты на русской сцене было явлением в известной мере демократичным, отвечающим запросам пореформенного времени.

Однако в целом ее общественная роль в развитии национального театра оказалась по существу негативной. Занесенное на русскую почву чужеземное растение вскоре утратило прелесть новизны. Под воздействием жестких цензурных требований и чисто коммерческого подхода антрепренеров, в обличье огрубленных и низкопробных переделок, снижалась социальная острота французской оперетты, стирались присущие ей черты изящества, блеска, пародийности, веселой непринужденной игры. Жестокой критике опереточный театр, как русский, так и французский, подвергся со стороны прогрессивно мыслящих рецензентов. Острейшее жало этой критики было направлено на оперетту со стороны великого сатирика русской литературы — Салтыкова-Щедрина. В "Письмах к тетеньке", "Господах Головлевых" и других широко известных произведениях писатель беспощадно вскрывал именно те социальные явления пореформенного быта, которые сделали оперетту любимицей мещанской публики, обуржуазившейся дворянско-чиновничьей верхушки и наступающего на город нового слоя "образованного" купечества. И только крупные оперные театры, как прочные цитадели высокого искусства, остались по существу незатронутыми ее влиянием. Скорее наоборот: главным тормозом здесь служил застывший академизм, незыблемость трафаретов, преграждавших путь гениальным новациям.

Отмеченные выше негативные явления ни в какой степени не определяют *общей* картины стремительного роста национального музыкального театра 70-х годов. Творческие результаты этого редкого по своей напряженности времени оказались непревзойденными. К концу XIX века русская опера окончательно утвердилась в своем мировом значении, во всем своем внутреннем богатстве и полноте.

Ведущая роль в музыкально-театральной жизни России 70-х годов по-прежнему сохранялась за Петербургом. Состоявшие в непосредственном ведении двора императорские театры столицы по-прежнему привлекали в себе лучшие артистические силы, в ущерб московской оперной сцене, находившейся в труднейших условиях и отданной на откуп итальянским певцам. Как и ранее, вершителем судеб оперного театра оставалось министерство двора и его представитель — граф В. Ф. Адлерберг.

Правда, в конце 60-х годов в составе дирекции произошли изменения. На смену прежнему директору, придворному сановнику графу А. М. Борху, пришел более образованный, эрудированный С. А. Геденов — сын известного в истории А. М. Геденова, руководителя императорских театров с 1834 по 1858 год. Историк и археолог по образованию, Геденов-сын стремился в какой-то степени повысить уровень сценических постановок и театрально-декорационного искусства, обновить оперный репертуар. Но в целом по своим вкусам и склонностям он ни в какой мере не был способен поддержать русскую оперу, которую явно не понимал.

В течение 70-х и первой половины 80-х годов в столице по-прежнему продолжали функционировать два оперных театра, находившихся в неравном положении: Большой, отданный итальянской оперной труппе, и Мариинский (бывший Театр-цирк), предоставленный русской опере. Первый из них, роскошно обставленный и обладавший великолепной акустикой, был предметом неустанной заботы и попечения чиновников царского двора. Четыре дня в неделю здесь отводились для итальянской оперы, три — для балетных спектаклей. Цены на места в зрительном зале намного превосходили стоимость билетов в Мариинский театр, что в значительной мере повышало "престижность" итальянской оперы, посещавшейся аристократической публикой. Правительство не жалело затрат на баснословные гонорары итальянским артистам, в то время как мизерная оплата труда русских хористов и оркестрантов и более чем скромные заработки солистов естественно ставили под угрозу само существование русской оперы.

Бедственное положение русской оперной труппы еще более усугублялось скудными, обветшалыми постановками, экономией на декорациях и костюмах, переходивших из одного спектакля в другой, из "Кузнеца Вакулы" в "Майскую ночь", из "Фауста" в "Орлеанскую деву". Сменивший Геденова в 1875 году новый директор театра барон К. К. Кистер, контролер министерства двора, был, по словам Э. Ф. Направника, "помешан до крайности на экономии. Бюджеты и

штаты на пользу искусства не развивались и по возможности сокращались. Если талантливые артисты требовали прибавки, хотя бы очень скромной, то следовал отказ. При нем ушли многие артисты-солисты и крайне нужные оркестровые музыканты", — писал прославленный дирижер (146, 41). Другое, не менее красноречивое свидетельство принадлежит историку театра А. И. Вольфу, утверждавшему, что "Кистер искусства вовсе не любил и занимался театрами только в экономическом отношении: для него что театр, что конюшня, что кухня было все равно, ни к чему у него не лежало сердце, разве только к итальянской опере и французскому театру" (51, 5).

И все же даже и в этих трудных условиях именно петербургский оперный театр смог стать в то время главной опорой для творческих исканий русских композиторов. Огромная заслуга в этом отношении принадлежала бессменному музыкальному руководителю Мариинского театра, главному дирижеру Э. Ф. Направнику¹. Самоотверженный труд талантливого чешского музыканта, нашедшего в России вторую родину, по существу определил весь характер деятельности театра и всю его историю почти за полвека. Назначенный в 1869 году главным дирижером Мариинского театра, Направник затем в течение 10 лет оставался *единственным* на этом посту, работая без заместителей. За это время под его руководством было разучено и поставлено не менее 20 опер, осуществлены исторические премьеры "Каменного гостя", "Псковитянки", "Бориса Годунова", "Демона", "Кузнеца Вакулы", впервые поставлены в России капитальные произведения Верди ("Аида") и Вагнера ("Тангейзер", "Риенци").

По свидетельству мемуаристов, Направник уже в конце 60-х годов сумел значительно повысить культуру ансамблевого исполнения, наладить работу оркестра и хора, изрядно запущенную в эпоху его предшественника — талантливого, но безвольного К. Н. Лядова. И, разумеется, самой прочной опорой для дирижера служили ведущие солисты петербургской оперы, певцы, горячо преданные русскому искусству: О. А. Петров, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, П. П. Булахов, В. И. Васильев, Ф. П. Комиссаржевский, Ф. К. Никольский, М. И. Сарриотти. В конце 60-х годов к этим именам прибавились новые: исполнители басовых и баритоновых партий И. А. Мельников и Б. Б. Корсов, контральто Е. А. Лавровская, сопрано А. Г. Меньшикова и соотечественник Направника, чешский певец-бас О. О. Палечек, впоследствии режиссер Мариинского театра. Несколько позже, в 70-е годы, в театр пришли выдающиеся певцы, бессменно несущие на себе весь репертуар этого десятилетия: меццо-сопрано А. П. Крутикова,

¹ О более раннем периоде деятельности Направника, которую он начал в 1863 году в качестве помощника капельмейстера, см. в т. 6 настоящего издания.

М. Д. Каменская, А. А. Бичурина, сопрано В. И. Рааб, тенора Д. А. Орлов, П. А. Лодий и А. И. Барцал, известный в истории театра оперный артист (баритон), режиссер и музыкальный деятель И. П. Прянишников и наконец прославленный бас, предшественник Шаляпина Ф. И. Стравинский².

Все эти имена характеризуют определенный этап развития национальной оперной культуры, нередко обозначаемый в истории театра как "период Направника".

Художественные взгляды знаменитого дирижера хорошо известны по его воспоминаниям, письмам и отзывам, его переписке с современниками — Чайковским, Балакиревым и другими (см.: 146, 135). Боготворивший Глинку, он с тем же восхищением и преданностью относился к творчеству Чайковского, в котором видел величайшего композитора своего времени. Под управлением Направника были впервые поставлены в Мариинском театре все оперы Чайковского, за исключением "Воеводы" и "Евгения Онегина" (премьеры состоялись в Москве). С великим композитором он был связан личными, дружескими отношениями; при постановке опер Чайковского детально обсуждал с ним состав исполнителей, характер оркестровки, возможности сценической интерпретации. Питая, по его словам, "неограниченную веру" в искусство Направника, композитор всецело доверял ему свои произведения — не только оперные, но и симфонические (для исполнения в концертах Русского музыкального общества, которыми Направник дирижировал в 70-е годы). И если деятели балакиревского кружка, по-видимому, не без оснований, могли упрекать Направника в некоторой сухости и эмоциональной скованности исполнения, то со стороны Чайковского (чьи оперы как раз и требовали эмоциональной отзывчивости) эти упреки никогда не раздавались.

И все же открытое противодействие великим новаторам, прокладывавшим на сцену дорогу народной музыкальной драме, в "эпоху Направника" было неоспоримым фактом. Вошло в историю его резко негативное отношение к "Хованщине" и "Князю Игорю"; известны его холодные отзывы об операх Римского-Корсакова. Высоко оценив могучий и самобытный талант Мусоргского, он в то же время находил возможным говорить о его "музыкальной неграмотности". Подобный же упрек в "технической беспомощности" предъявлял он Бородину. В Римском-Корсакове Направник ценил образованного и вдумчивого мастера, владеющего искусством "яркой и художествен-

² Подробные данные об этих артистах и их репертуаре см. в кн.: 61, 62 .

ной инструментовки". Но и упрекал его в "отсутствии богатого внутреннего содержания и фантазии" (146, 33).

Трудно понять, почему, являясь поклонником Глинки, дирижер не мог и не хотел замечать в творениях "новой русской школы" черты, прямо унаследованные от "Сусанина" и "Руслана". Причиной были, по-видимому, условия первоначального воспитания музыканта в иной среде, усвоенные с детства академические традиции, в силу которых он мог с русской культурой тесно сблизиться, но до конца с ней не породниться.

Сами же композиторы "Могучей кучки" по праву отдавали должное высокому мастерству дирижера, его идеальному слуху, точности исполнения и чувству формы. Под управлением Направника оперная партитура действительно составляла единое, сложившееся целое, в котором все музыкальные элементы находились в полном соподчинении с волей дирижера. В процессе упорной репетиционной работы тщательно выверялись все партии, вырабатывалась чистота и стройность ансамбля, непрерывно корректировалось оркестровое исполнение. Вступая в полемику — порой острую и непримиримую — с этим "великим мастеровым" (В. В. Стасов), "кучкисты" справедливо оценивали его объективность в трактовке опер различных национальных школ, различного стиля и жанра. За что бы ни взялся Направник, будь то Чайковский или Вагнер, Мусоргский или Верди, авторский текст партитуры оставался для него диктатом, от которого он стремился не отступать. Под его управлением многие оперы, считавшиеся ранее малодоступными и несценичными ("Руслан и Людмила" Глинки, "Лоэнгрин" Вагнера), раскрывали свою внутреннюю, музыкальную сущность и завоевывали широкое общественное признание. При нем оперная труппа сделалась неузнаваемой.

Многое в этой реформе зависело и от личных, человеческих качеств дирижера — требовательного и строгого руководителя, выдержанного, внимательного в своем отношении к артистам. Современники единодушны в своем суждении о редкой принципиальности Направника, всегда готового пожертвовать личными интересами ради порученного ему дела. С первых же лет работы в театре он мужественно отстаивал интересы русских артистов, настойчиво стремился вывести из тяжелейших условий "полуголодную толпу" хористов и оркестрантов, получавших мизерные оклады и вынужденных идти на любые побочные заработки ради куска хлеба. Об увеличении штатов оркестра и хора, и соответственно общего бюджета театра, дирижер хлопотал непрерывно, даже и в пору блестящего расцвета Мариинского театра.

Говоря о деятельности Направника как музыканта, разумеется, нельзя не учитывать тех ограничений, с которыми он был не властен

бороться, особенно в первом десятилетии своей работы в театре (по "указанию свыше" на сцену беспрепятственно проходили слабые оперы Афанасьева, Кюнера, Соловьева и других второстепенных авторов).

Немалое значение в развитии оперной культуры Петербурга имели также личные взгляды и пристрастия Направника, отмеченные многими современниками. Его явная неприязнь к "новой русской школе" не могла не сказаться на качестве исполнения — более прохладного и бесстрастного в отношении опер кучкистов, более заинтересованного и увлеченного в трактовке произведений любимого им Чайковского. Но в целом поддержка русской оперы и ее преобладание в театральном репертуаре была неоспоримой, исторически важной заслугой даровитого дирижера.

"Эпоха Направника", наступившая в конце 60-х годов в Мариинском театре, ознаменовалась возобновлением тех опер, которые прежде всего позволили дирижеру найти в России признание и ощутить себя русским музыкантом. Это была работа над операми Глинки, возобновленными на сцене после блистательных спектаклей в Праге, руководимых Балакиревым. За постановкой "Жизни за царя" (оперы, которой Направник дирижировал еще в 1864 году, будучи помощником капельмейстера) последовало второе рождение "Руслана". Премьера возобновленной оперы Глинки, состоявшаяся 26 января 1871 года, была воспринята как подлинный праздник русского искусства.

Опера шла почти без купюр, по восстановленной Балакиревым партитуре³. Успеху содействовал блестящий состав исполнителей: Мельников — Руслан, Платонова — Людмила, Лавровская — Ратмир, Петров — Фарлаф, Никольский — Финн.

О превосходном исполнении "Руслана" говорили все рецензенты. Восторженную оценку спектакля дал Стасов в газете "Санктпетербургские ведомости". Представ перед зрителями в полном, неискаженном виде, опера Глинки, по его словам, сделалась "совершенно новой оперой" (226, 109). Особенно восхищала критика полностью восстановленная эпическая Интродукция оперы.

"Направник ведет оперу прекрасно, и под его управлением отличный оркестр русской оперы исполняет „Руслана“ мастерски", — писал Кюи (200). К этому мнению присоединялся Ларош.

Привлекала центральная фигура оперы — величественный образ русского богатыря, созданный Мельниковым. Красота его голоса,

³ Однако по-прежнему пропускались важные эпизоды четвертого действия: конец лезгинки и хор "Погибнет" — кульминационный в драматургическом развитии оперы (см.: 61, 320).

превосходная дикция, спокойная, эпически величавая пластика движений делали его прекрасным исполнителем ведущих героических партий. Особенно удавались ему роли русского оперного репертуара — Борис Годунов, Мельник, Грозный в "Псковитянке", князь Игорь, Мазепа. По словам Н. Ф. Финдейзена, русская опера была его "настоящей стихией", с которой он сроднился и в которой "его дарование доставляло наибольшее наслаждение" (187, 662). Певец обладал высоким баритональным басом яркого и сочного тембра, большой подвижностью голоса, что позволяло ему легко преодолевать техническую сложность глинкинской партии. "Г-н Мельников — положительно лучший из всех Русланов, какие только появлялись в продолжение всех этих 30 лет на нашей сцене, — и по чудесному, симпатичному голосу, и по превосходному исполнению он удивительно приходится тут по своей роли, и навряд ли кто не согласится в том, что Руслан — самая лучшая и самая замечательная роль этого артиста", — писал Стасов, указывая в то же время на то, что "некоторые места, быть может, немного для его голоса низки" (230, 2, 226).

Огромный успех в роли Ратмира имела молодая Лавровская, вскоре после этого выступления из-за столкновений с дирекцией оставившая Мариинский театр⁴. С неизменным артистизмом и с тонким чувством юмора исполнил партию Фарлафа Петров — в прошлом первый Руслан на театральной сцене.

Пристальное внимание рецензентов привлекло декорационное оформление спектакля. О новых декорациях в "Руслане" Стасов отзывался восторженно, усматривая в работе художников — Шишкова, Бочарова и Гартмана — начало новой эры декорационного искусства. Действительно, в сравнении с несколько условной, но и эффектной декорационной техникой романтической эпохи новые декорации в гораздо большей степени отвечали той задаче исторической и этнографической достоверности, какую поставила перед художниками русская живопись 60-х годов. Созданные под руководством и по эскизам архитектора Горностаева, под наблюдением археолога Солнцева, историка Костомарова и самого Стасова, декорации "Руслана", по идее их авторов, должны были воссоздать "преданья старины глубокой", дух древнего славянства, дохристианской Киевской Руси. Мимо внимания Стасова и его единомышленников прошла чрезмерная натуралистичность и перегруженность сценической обстановки. Не вызвала возражений явная условность этих огромных, симметрично выстроенных деревянных теремов, обильно изукрашенных всякого рода резьбой — коньками, зверями и птицами. В

⁴ С 1872 года вела концертную деятельность в России и за границей, с 1888 — профессор Московской консерватории.

них исчезала приподнятость, поэтичность сказочного сюжета, пропадала широкая обобщенность, необходимая для оперного, музыкального действия.

Но таковы были требования времени. К проблеме декорации как важного компонента оперного спектакля неизменно обращалась мысль каждого исследователя русской оперы XIX века, в особенности оперы исторического или эпического жанра. От данного периода "исторической точности" уже выделялся переход к огромным художественно-декорационным достижениям конца XIX — начала XX века.

Антитезой к величественной опере Глинки явилась следующая оперная премьера, с большим интересом воспринятая публикой и критикой. 19 апреля 1871 года, через три месяца после смерти А. Н. Серова, на Мариинской сцене состоялась премьера его последней оперы "Вражья сила". Неровное по качеству музыки и не вполне завершенное его автором, это произведение все же заметно выделилось в истории русского музыкального театра как ценный опыт создания бытовой оперы-драмы нового типа. Открытая прозаичность, обыденность сценического действия должны были, по мысли композитора, продолжить традицию, созданную Даргомыжским, а в чем-то продвинуть оперу даже и дальше, вплотную к изображению житейской повседневности.

Реалистические принципы, выдвинутые Серовым, нашли горячий отклик у некоторых артистов петербургской оперной труппы, более близких к народно-бытовой традиции по характеру их дарования. Такими были, прежде всего, Д. М. Леонова и М. И. Сарриотти — исполнители характерных ролей Спиридоновны и кузнеца Еремки, носителя "вражьей силы". Общий восторг вызвала Леонова — великолепная исполнительница народных песен и яркая, талантливая актриса. Созданный ею образ лукавой, разбитной бабы вошел в историю. Здесь полностью проявились острая наблюдательность артистки, присущее ей чувство юмора, виртуозная техника мимики и жеста. Недаром в том же русле характерно-бытовой образности так удалась ей партия шинкарки в "Борисе Годунове" — последняя роль, сыгранная Леоновой на Мариинской сцене.

Не меньшее впечатление оставил Сарриотти в роли Еремки. Выходец из демократической среды, в юности познавший голод и нищету, артист мог вложить в этот образ весь свой горький жизненный опыт. Мастерское исполнение этой роли было отмечено всеми рецензентами, не исключая ярых антагонистов Серова. Смесь корысти и плутовства, бесшабашной удалы и неприкрытой злобы, — словом, все то, что составляет исконно русский народный образ "горя-злосча-

стью", было с неподражаемой меткостью понято и воссоздано артистом. В песне "Широкая масленица" и в сцене масленичного гулянья он создал традицию, подхваченную впоследствии Стравинским, а затем Шаляпиным, сумевшим еще более углубить психологическую значимость этого характера.

Гораздо труднее было подойти к своей сценической задаче двум исполнительницам главных женских партий: Платоновой и Лавровской. Роль кроткой страдальицы Даши в опере оказалась невыразительной, лишенной внутренней глубины. Воплощенная Серовым слишком прямолинейно, средствами бытовой песни-романса, эта партия не увлекала Платонову. Молодая выпускница Петербургской консерватории Лавровская, блистательно выступавшая в глинкинских партиях Вани и Ратмира, впервые столкнулась с трудностью воплощения чисто бытовой роли мещаночки Груни. Ей явно не хватало привычной атмосферы широкого мелоса, романтической приподнятости сценического образа. Впоследствии в партии Груни прославилась А. П. Крутикова, прекрасная исполнительница оперных партий бытового плана.

Отзывы критики после премьеры были разноречивыми: композитора то упрекали в банальности и внешнем, поверхностном восприятии народной песни (Г. А. Ларош), то хвалили за доступность музыкального языка, противопоставляя Серова даже Глинке (М. М. Иванов), то отмечали "современную идею оперного сюжета", проницательно выдвинутую Серовым (Ц. А. Кюи). Композиторы балакиревского кружка в целом отрицательно оценивали музыку "Вражьей силы", но и относились к опере с большим вниманием, усматривая в ней новаторское начало.

Неизмеримо более крупным, решающим событием в истории русского оперного театра явилось сценическое рождение новой — не только новой, но и в полном смысле слова новаторской, реформаторской — оперы Даргомыжского "Каменный гость". Она впервые предстала перед зрителями 16 февраля 1872 года, в бенефис Направника.

Эта премьера не была неожиданной. Еще до своего появления на сцене опера привлекала внимание любителей музыки. В последние годы жизни Даргомыжского она постоянно исполнялась в его доме и под его руководством на музыкальных вечерах. Традиция исполнения "Каменного гостя" была, таким образом, создана самим композитором — неподражаемым интерпретатором партии Дон-Жуана. В его трактовке, по словам слушателей, полностью вырисовывался весь облик создаваемой оперы, прояснялась специфика ее утончен-

ного декламационного стиля. "Нельзя забыть исполнения им... партии Дон-Жуана в „Каменном госте“, — писала впоследствии участница музыкальных вечеров, постоянный концертмейстер балакиревского кружка Н. Н. Римская-Корсакова. — В этой партии разнообразие выражения, тонкое понимание всех душевных движений, юмор, жизнерадостность, страстность и, наконец, трагизм финальной сцены — в передаче автора и в соединении с сильной музыкой его действовали на слушателя потрясающе" (137, 106). Созвучной творческой манере Даргомыжского была и трактовка других оперных партий, в которых выступали Мусоргский (Лепорелло, дон Карлос) и А. Н. Пургольд (донна Анна, Лаура).

Неудивительно, что толки об опере, о смелой предпринятой композитором оперной реформе распространились повсюду. Сведения о "Каменном госте" были помещены во всех некрологах после кончины композитора. Тогда же, в 1869 году, были приняты меры к скорейшей постановке оперы, намеченной на следующий 1870 год. Еще до премьеры был выпущен клавир "Каменного гостя", отмеченный положительным отзывом Лароша.

Однако законченная Римским-Корсаковым и Кюи партитура еще ждала исполнения. Известные в истории обстоятельства, ярко характеризующие неприязнь театральной администрации к русскому искусству, надолго задержали спектакль⁵. Премьеры "Каменного гостя" с нетерпением ожидали критики, любители оперного искусства.

Через три года после смерти Даргомыжского она состоялась. Спектакль прошел на самом высоком уровне исполнения. Сочиняя свою "лебединую песню", композитор с большой ясностью представлял эту музыку в живом сценическом воплощении, в конкретной трактовке ведущих артистов петербургской оперной сцены. Основные роли заранее предназначались им для блистательного триумфатора: Платонова — Комиссаржевский — Петров.

Дружба с интеллигентной, умной Ю. Ф. Платоновой и с корифеем русской оперы О. А. Петровым особенно прочно закрепилась у Даргомыжского после триумфальной постановки "Русалки". Менее близок к нему был Ф. П. Комиссаржевский, в то время еще не оставив-

⁵ В целях "разумной экономии" дирекция Мариинского театра отказывалась заплатить сравнительно скромную сумму в 3000 рублей наследникам Даргомыжского за рукопись "Каменного гостя". Согласно предписаниям министерства, гонорар за оперу русскому композитору не должен был превышать 1143 рублей (именно такое вознаграждение получали Глинка и Даргомыжский). Недостающую сумму друзьям композитора пришлось собирать по подписке и пополнять ее сбором со специально организованного благотворительного концерта.

ший работы гастролера⁶. Но, разумеется, композитор не мог не оценить редких артистических данных этого выдающегося певца, прославившего своим исполнением его "Русалку". Роль Князя в опере Даргомыжского, с лирической проникновенностью исполненная Комиссаржевским, по общему признанию, была одним из лучших его достижений. Именно музыка Даргомыжского помогла ему, воспитаннику итальянской школы, стать подлинно русским певцом. Теперь в партии Дон-Жуана ему представилась возможность еще более широко и многогранно развернуть свой талант артиста-певца.

К центральному, ведущему образу оперы — Дон-Жуану прежде всего были прикованы взоры зрителей на премьере спектакля. Критика единодушно отмечала созвучность этого образа артистическим данным Комиссаржевского. Сравнительно небольшой, но превосходно обработанный, легкий и гибкий голос певца позволял ему тонко, проникновенно передавать интонационные нюансы созданной Даргомыжским сложнейшей вокальной партии. Привлекал и внешний образ пушкинского героя, созданный Комиссаржевским, молодым 33-летним артистом. Его стройная фигура, легкость и пластичность движений как нельзя более соответствовали сценическим принципам оперы-драмы. "Комиссаржевский — отличный Дон-Жуан, — писал Кюи в пространной рецензии „Санктпетербургских новостей“. — Такая тонкая, умная и талантливая игра, а в пении — какая простота, естественность и вместе с тем какой огонь, страстность, увлекательность! Мы всегда знали Комиссаржевского за даровитого артиста, но в „Каменном госте“ он вырос на целую голову: это артист весьма замечательный" (109, 203). Эта оценка, по-видимому, не была преувеличенной. Сам артист впоследствии считал роль Дон-Жуана лучшей в своем репертуаре.

Партнер Комиссаржевского — Петров (Лепорелло) намеренно подчеркивал в сценическом поведении свою роль антипода главному герою. На всем протяжении своей театральной карьеры он был великолепным исполнителем Лепорелло в опере Моцарта. Здесь же он полностью модифицировал этот образ в соответствии с пушкинской трактовкой, с прочтением русского стиха. Его простоватый, но и лукавый, по-своему меткий и остроумный Лепорелло, по-видимому, возник не без влияния Мусоргского — превосходного исполнителя этой партии на вечерах у Даргомыжского, где Петров постоянно бывал. Сценический опыт и тонкая актерская интуиция помогли Петрову придать традиционному характеру "ловкого слуги" неповторимую индивидуальность. "Петров в роли Лепорелло — живой и цель-

⁶ В 1867 — 1868 годах выступал в Германии; вернулся в Мариинский театр в 1869 году.

ный тип, — писал Кюи. — Выразительность его пения неподражаема, игра полна юмора и правды, проявляющихся в каждой фразе, в каждом слове. Творчество до сих пор не оставляет этого необыкновенного артиста и громадный талант его до сих пор в полной силе. Он особенно бесподобен в сцене со статуей" (109, 203).

Высоко оценивая талант Петрова и Комиссаржевского, критика в не меньшей степени отдавала должное исполнительнице главной женской роли. "Из исполнителей пальма первенства принадлежит Платоновой (донна Анна), — писал Ларош. — Она с неподражаемым искусством, с неподдельным вдохновением воспроизвела перед нами образ тихой и кроткой женщины, в которой понятие долга и глубокая набожность подавляют, но не успели вполне заглушить потребность любви и счастья" (115, 3, 87). Можно предположить, что партия донны Анны и по ее вокальным данным (лирико-драматическое сопрано), и по характеру сценического дарования в гораздо большей степени удавалась певице, чем партия Людмилы, требующая яркого, виртуозного блеска. Голос широкого диапазона, выработанный и ровный во всех регистрах, правда, позволял ей выступать в самых разнообразных оперных амплуа и исполнять все партии, от меццо-сопрановых (Марина Мнишек) до лирико-колоратурных. Но не этим ли вынужденным разнообразием объясняется слишком краткая карьера "первой певицы" Мариинского театра, оставившей сцену уже в середине 70-х годов? Думается, что истинным призванием Платоновой были роли драматических героинь, насыщенные глубоким психологическим содержанием. Горячая поборница русской музыки, она героически вынесла на сцену гениальные оперы своих современников — но и не могла не утратить вследствие слишком большой нагрузки многие ценные качества своих природных данных.

В последней опере Даргомыжского, как и ранее в "Русалке", Платонова выступила в полном блеске своего дарования. И не случайно в бурной полемике, разгоревшейся после премьеры "Каменного гостя", именно мастерство артистов так единодушно подчеркивалось всеми критиками — друзьями и недругами "новой русской школы", независимо от оценки реформаторских исканий Даргомыжского.

Сценическому оформлению "Каменного гостя" пресса, как правило, не уделяла большого внимания. Декорации все тех же присяжных художников театра Шишкова и Бочарова, дополненные "подбранной" из театральных запасов обстановкой последнего действия, не вызвали ни восторгов, ни порицаний. Подобное невнимание можно всецело объяснить зрительским восприятием того времени, когда все внимание художника было направлено на импозантность большой исторической оперы или на декоративные эффекты сказочного,

легендарного сюжета. Опера лирико-психологического плана не занимала воображения декораторов. В гораздо большей степени мастерство художественного оформления спектакля проявилось в последующих этапных премьерях — в операх "Псковитянка" и "Борис Годунов".

Постановка этих двух опер явилась едва ли не самым важным, переломным этапом в истории музыкально-театральной жизни 70-х годов. Впервые во всей полноте раскрылись в "Борисе Годунове" и "Псковитянке" творческие принципы "новой русской школы". Обращаясь к решающим, поворотным событиям прошлого, молодые композиторы балакиревского кружка в яркой и убедительной художественной форме обобщили передовые идеи русской исторической науки своего времени. Сквозь призму видения двух гениальных композиторов судьбы истории навсегда закрепились во всей их реальности. Этому не могли помешать ни свобода обращения с литературным материалом — вполне допустимая в художественном творчестве, ни некоторые отступления от исторических фактов, ни хронологические смещения, заметные в каждой из опер. Создавая их, авторы стремились выделить главное: взаимодействие народных и человеческих судеб, извечную связь времен как непреложный закон истории. В обеих операх, возникших на рубеже 60 — 70-х годов (и даже "территориально" близких, написанных, в значительной своей части, в одном и том же доме на Пантелеймоновской улице, в одной комнате, за одним столом!), ярко запечатлелись лучшие стремления русской драматургии, по-новому творчески воспринятые молодыми композиторами. Появившиеся в то время исторические драмы Островского, А. Толстого и Мея заново воскресили в их сознании события далекого прошлого. Еще больше к их освещению призывал Пушкин, смело опередивший свое время. Обращаясь к пушкинской трагедии, Мусоргский, как известно, во многом заострил и сконцентрировал сказанное поэтом, во многом модифицировал созданные им образы. Неудивительно, что после постановки "Бориса" упреки консервативно настроенных рецензентов так часто раздавались по адресу "искажения" пушкинского текста и произвольного освещения этой трагедии с позиций 60-х годов.

Более спокойно, хотя и не без враждебных выпадов против "материалистического" направления в музыке, была воспринята "Псковитянка" Римского-Корсакова, поставленная на сцене Мариинского театра 1 января 1873 года.

Сам Римский-Корсаков достаточно сдержанно рассказывает об этой постановке, сопровождавшейся многими трудностями. Поло-

женная в основу оперы драма Мея в 60-х годах была дважды запрещена цензурой. Одобренным к постановке оказалось лишь первое действие, раскрывающее личную драму боярыни Веры Шелоги, матери псковитянки Ольги. Но именно это действие и было исключено композитором в первой редакции оперы. В своей интерпретации исторических событий он стремился выдвинуть собственную концепцию народной драмы, усилить конфликт Пскова и Грозного, псковской вольницы и царской власти.

Немалых усилий стоило композитору преодолеть сопротивление цензуры. В этом ему активно содействовали Ю. Ф. Платонова и помощник директора Н. А. Лукашевич, в то время считавший необходимым поддерживать молодых композиторов⁷. Из материалов "Летописи" Римского-Корсакова известно, каким цензурным искажениям подвергался в то время текст народной сцены веча. Тем не менее именно эта сцена, по его словам, "в особенности понравилась" публике, а "элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи" (177, 103).

Опера была тщательно разучена и подготовлена к постановке (художник Бочаров). Заметно возросла роль режиссера в трактовке массовых сцен. В больших народных сценах второго и третьего действий полностью проявился талант режиссера Г. П. Кондратьева, стремившегося преодолеть традиционную статику хоровых мизансцен и внести движение в живущую на сцене толпу.

Главные партии с большим успехом исполнили ведущие артисты труппы: Петров — Грозный, Платонова — Ольга, Орлов — Туча, Мельников — Токмаков, Леонова — няня. Критика единодушно отмечала яркую, драматичную трактовку роли Грозного партиархом русской оперы О. А. Петровым. Величественный образ сурового властелина в исполнении артиста-певца сценически соответствовал историческим представлениям того времени и, по словам Стасова, явно перекликался с известной скульптурой Антокольского "Иван Грозный". И в то же время именно Петров высказал композитору серьезные замечания по поводу вокальной партии Грозного, не совсем удобной в вокальном отношении, усложненной многими длиннотами и сценическими погрешностями. "Во многом он был и прав, — писал Римский-Корсаков, — но я, горячась по молодости лет, не уступал ни в чем и сокращать ничего не позволял, чем, по-видимому, весьма раздражал его и Направника" (177, 102). Известно, что впоследствии композитор, с присущей ему объективностью суж-

⁷ Впоследствии Лукашевич резко изменил свою административную тактику и перешел на сторону реакции, прославившись своими "цензурско-драконовскими наклонностями" (62, 21).

дений, дважды возвращался к своей первой опере и создал две новые редакции, в которых во многом последовал справедливым замечаниям Петрова.

Постановка "Псковитянки" вызвала целый поток рецензий. Несмотря на успех у публики, они были далеко не единодушными: посвятив свою оперу "дорогому мне музыкальному кружку", автор, естественно, не мог рассчитывать на поддержку официальной критики. Известный своими реакционными взглядами Н. Ф. Соловьев выступил с клеветнической рецензией, в которой, заодно с "Псковитянкой", заблаговременно раскритиковал еще не поставленную на сцене оперу Мусоргского, подчеркивая, что оба произведения были в свое время категорически забракованы театральным комитетом. И даже присяжный рецензент балакиревского кружка Ц. А. Кюи в своем пространном и в целом благожелательном очерке об опере Римского-Корсакова счел нужным упрекнуть автора в "некотором однообразии музыкальных идей", недостаточной выразительности речитатива, а местами даже и "в ложном и неумелом употреблении голоса" (109, 218, 223). Тем самым подкреплялось уже достаточно прочно сложившееся мнение о молодом Римском-Корсакове как якобы "неоперном" композиторе, по преимуществу симфонисте.

Еще более острой, непримиримой оказалась полемика, разгоревшаяся вокруг "Бориса Годунова". Постановка гениальной оперы Мусоргского ознаменовала достигнутую вершину и одновременно трагический перелом в его тяжелой жизненной судьбе. Этапная по своему художественному значению, ярко определившая весь последующий путь развития оперного реализма, опера Мусоргского была воспринята критикой с открыто враждебных, остро негативных позиций. Сразу же после премьеры на композитора обрушился шквал бурных, негодующих откликов со стороны ревнителей "классических основ" оперного искусства. Многие из них не были неожиданностью: со стороны таких критиков, как Соловьев, Страхов или Фаминцын, Мусоргский, разумеется, не мог ожидать объективных оценок. Ошеломляющий, тяжкий удар нанесла ему критика, исходившая из родной, дружественной среды — печально известная статья Кюи, опубликованная 6 февраля 1874 года на страницах газеты "Санктпетербургские ведомости" и положившая начало распаду балакиревского кружка⁸.

Поразивший Мусоргского удар был тем неожиданней, что опера, постоянно исполнявшаяся на музыкальных собраниях балакиревского кружка, ранее получала единодушную восторженную оценку. С огромным успехом прошел предварительный показ трех картин из

⁸ См. т. 7 настоящего издания, главу "Музыкальная критика и наука", с. 44.

"Бориса Годунова", состоявшийся на сцене Мариинского театра 5 февраля 1873 года, в бенефис режиссера Кондратьева. Организованный все той же покровительницей "новой русской школы" Платоновой, этот спектакль послужил прекрасным прологом к постановке всей оперы в целом. По выбору артистки и, видимо, самого Мусоргского для постановки были отобраны контрастные по драматургическому замыслу сцены: новаторская, сплошь основанная на прозаическом пушкинском тексте сцена в корчме и наиболее традиционные две картины польского акта. Успеху спектакля способствовало блестящее исполнение главных партий (Варлаам — Петров, Хозяйка корчмы — Леонова, Марина — Платонова, Самозванец — Комиссаржевский, Рангони — Палечек). Незатронутой оказалась центральная партия Бориса, над которой Мусоргский работал особенно тщательно, как бы приберегая ее для полного исполнения оперы.

Спектакль прошел с большим подъемом. "Весь театр, от верху до низу, был в восторге, и автор вместе с артистами был вызван после сцены (в корчме) шесть раз, при оглушительных криках „браво“, — писал рецензент. — „Это Гоголь в музыке!“, слышалось в разных местах партера... Все артисты были на своих местах, но пальма первенства осталась за г. Петровым и г-жою Леоновой" (163). Любопытно, что, несмотря на мастерское исполнение польского акта, именно сцена в корчме, наиболее радикальная по языку и драматургии, вызвала самый горячий прием у публики. Все это окрылило Мусоргского и подкрепило его надежду увидеть всю оперу на сцене.

Эти надежды вскоре оправдались. 27 января 1874 года, через год после предварительного показа трех сцен, историческая премьера "Бориса Годунова" наконец состоялась. Главную роль в этом событии по-прежнему сыграла настойчивость Платоновой, сумевшей сломить сопротивление дирекции и выбрать оперу Мусоргского для своего бенефиса. В течение осени 1873 года велась деятельная подготовка к спектаклю — вопреки враждебному отношению Направника, "не находившего времени" для этих репетиций.

Декорационно-постановочное оформление не требовало особых расходов: все декорации, костюмы и реквизит были заимствованы из постановки одноименной трагедии Пушкина, представленной в 1870 году с большими сокращениями на сцене того же Мариинского театра. По эскизам Шишкова были выполнены декорации основных русских сцен: картин в Кремле и в Грановитой палате. Эффектную декорацию к польскому акту (сцена у фонтана) создал Бочаров.

Не обошлось без существенных купюр и перестановок. По требованию дирекции две картины пролога были соединены в одно действие, происходившее в Кремле, у дома Бориса. Сцена в келье

полностью выпускалась, и после венчания Бориса на царство шла так называемая "вторая картина первого действия" — сцена в корчме.

Премьера оперы была воспринята как событие. Поток отрицательных рецензий, обрушившихся на композитора, вступал в явное противоречие с оценкой публики, горячо принимавшей спектакль. "Мы все торжествовали", — вспоминал Римский-Корсаков. Разумеется, новизна и смелость музыкальной драматургии Мусоргского в ее эстетической сущности воспринималась тогда далеко не всеми. Но эмоциональное воздействие оперы было огромно. Реализм народных сцен, психологическая глубина характеров — все это, судя по воспоминаниям современников, буквально ошеломило публику. Многие зрители приписывали силу художественных впечатлений в основном мастерству артистов. И в то же время именно необычная экспрессия самой музыки властно захватывала и волновала слушателей в самых напряженных моментах драмы.

Об этом ярко свидетельствует в своих воспоминаниях один из современников Мусоргского, композитор Н. И. Компанейский, присутствовавший на премьере. "Опера „Борис Годунов“ произвела на публику сильное впечатление и возбудила в обществе говор, хотя мнения были разноречивы. Большинство сходилось в одном, что в новой опере очень мало музыки в общепринятом смысле, и если она имела успех, то благодаря артистам: их прекрасная игра выручила, дескать, композитора... После 1-й картины IV действия (Грановитая палата), я зашел в другую ложу: там пожилая дама держала еще платок у глаз. „Очень рад“, — сказал я, — „что опера произвела на вас такое сильное впечатление“. — „Какая это опера, — возразила дама, — здесь музыки нет никакой; да я, признаться сказать, все время со сцены глаз не спускала. Как восхитительно играет Мельников, до сих пор каждое его слово звучит у меня в ушах!" (158, 333). В действительности же, по утверждению мемуариста, все было наоборот: не столько артисты "выручали" музыку Мусоргского, сколько его гениальная музыка помогала артистам.

Общее внимание было привлечено к центральной фигуре царя Бориса, талантливо воплощенной И. А. Мельниковым. Достоинства его игры и его вокального мастерства высоко оценивались даже наиболее придирчивыми, суровыми рецензентами. Много говорилось и о своеобразной декламационной манере певца, необычной для того времени и несомненно подсказанной самой музыкой Мусоргского. В наиболее напряженных, драматических эпизодах, особенно в сцене с курантами, Мельников гибко переходил к речевому интонированию, как бы предвосхищая будущую трактовку этой партии великим Ша-

ляпиным. Показательно, что такая традиция установилась еще при жизни Мусоргского и, видимо, не вызвала у него возражений (см. 62, 88).

Блестящее исполнение партий Марины и Самозванца Платоновой и Комиссаржевским было уже знакомо зрителям по предварительному показу трех сцен. В совершенстве овладели своей нелегкой задачей и все другие исполнители: Палечек — Рангони, Абарина — шинкарка (усвоившая в этой роли реалистическую манеру Леоновой), Васильев 2-й — Шуйский, Сарриотти — пристав. Единство актерского ансамбля, исполнившего труднейшую, новаторскую по стилю оперу Мусоргского, было отмечено всеми критиками.

Но право первенства все же принадлежало партиарху оперной сцены О. А. Петрову. В роли бродяги Варлаама (Стасов считал ее едва ли не лучшим достижением артиста) он сумел показать всю полноту буйных и неумных сил, таящихся в глубинах народной жизни. И даже Ларош, непримиримый антагонист Мусоргского, чутко ощутил в песне Варлаама "нечто дикое и грозное, переданное автором с поэтическим одушевлением".

В течение всего сезона опера продолжала привлекать зрителей. Однако в дальнейшем "Бориса" ставили все реже. В 1876 году партитура подверглась новым сокращениям: выброшена была вся сцена под Кромами. На эту акцию театральной дирекции Стасов откликнулся негодующей статьей "Урезки в „Борисе Годунове“ Мусоргского" (см. 224, 1, 278 — 279), где с жаром доказывал всю нелепость такой купюры.

Для самого же Мусоргского продолжающаяся вивисекция его оперы несомненно была тяжелым испытанием, еще более усугубившим болезненное душевное состояние, которому он был подвержен в последние годы жизни. И только увлеченная работа над "Хованщиной", начатой еще в годы редактирования "Бориса", помогала ему переносить бесконечные удары судьбы.

Сценическая история этой последней оперы оказалась еще более драматичной. Намного опередившая свое время, решительно отвергнутая театральным комитетом, "Хованщина" вторглась далеко в будущее и по существу получила должное признание только в XX веке⁹.

⁹ 4 апреля 1883 года оперный комитет Мариинского театра решительно отклонил представленную в дирекцию партитуру "Хованщины" в редакции Римского-Корсакова. Этот отказ был заранее подготовлен. Кюи и Римский-Корсаков в знак протеста вышли из состава комитета (см.: 231, 3, 118 — 120).

Новаторские стремления русской драматургии, наиболее ярко отразившиеся в сфере исторической оперы-драмы, не могли не затронуть смежных жанров оперного театра. Стихия сценического реализма распространяла свое влияние на бытовую, комическую и лирико-психологическую оперы, вызывая к жизни непревзойденные в своей полноте и правдивости оперные шедевры. Мысль композитора обращалась к сюжетам и образам, казалось бы, недоступным для оперного театра. Не только поэзия Пушкина, Лермонтова, но и гоголевская проза, но и жизненная "повседневность" бытовых драм Островского выступают теперь в мир оперных, музыкальных конценций. Не случайно именно в данный период 70-х годов русская оперная классика обогащается народно-бытовыми операми на гоголевские темы. Триада гоголевских опер — "Сорочинская ярмарка", "Кузнец Вакула" и "Майская ночь" — вновь возродила на сцене тот жанр оперы-комедии, с которого началось развитие оперной драматургии в России, — но возродила его на совершенно новой основе развитых, симфонизированных, художественно совершенных форм.

Одна из этих трех опер осталась незавершенной и не увидела сцены. В других произведениях, созданных Чайковским и Римским-Корсаковым, замысел Гоголя получил своеобразное воплощение. Формально принадлежащие к жанру народно-бытовой комической оперы, они по существу подчинены лирической сфере действия и в этом смысле открывают в истории русской оперы новую страницу.

В творчестве молодого Чайковского наступила пора расцвета лирико-психологического жанра на русской оперной сцене. Уже в первых его музыкально-драматических опытах (замысел "Грозы", "Воевода", "Опричник", "Кузнец Вакула") эта лирическая стихия проявляется со всей силой, явно перекрывая жанровую конкретность исторической и бытовой обстановки. Внутренний мир героев — Оксаны и Вакулы, Натальи и Андрея в "Опричнике" всюду захватывает и подчиняет себе мысль композитора и живо передается слушателю в потоке лирических излияний. Именно эта широкая эмоциональная открытость музыки Чайковского с ее покоряющим мелодизмом сразу же привлекла артистов петербургской оперной сцены и сделала Мариинский театр на долгие годы "театром Чайковского".

Впервые в Петербурге Чайковский выступил с оперой "Опричник". Единодушно принятая театральным комитетом, она была поставлена 12 апреля 1874 года, в бенефис Направника. В главных партиях выступили Д. А. Орлов (Андрей), молодые певицы В. И. Рааб (Наталья) и А. П. Крутикова (Морозова). Особенно выделился И. А. Мельников в роли Вязьминского. Спектакль прошел с большим успехом.

Отзывы критики были в целом благожелательны (с резко отрица-

тельной рецензией выступил Кюи). И тем не менее сам Чайковский не считал свой дебют на Мариинской сцене удачным. Испытав горькое разочарование после постановки "Воеводы" в московском Большом театре (1869), он возлагал все надежды на петербургскую оперную труппу. Однако в процессе репетиционной работы он все более остро, болезненно осознавал недостатки "Опричника". "Эта опера до того плоха, что на всех репетициях (особенно после 3-го акта) я убегаю, чтобы не слышать ни одного звука, а на представлении готов был провалиться, — писал Чайковский. — <...> Нет движения, нет стиля, нет вдохновения <...> Я знаю, что опера не выдержит и шести представлений, и это просто убивает меня!" (262, 5, 353 — 354).

Это высказывание лишний раз свидетельствует о том, как труден был путь композитора в оперном жанре. Слишком сурово осудив "Опричника", он все же не мог не чувствовать некоторой мелодраматичности в своей трактовке исторического сюжета, заимствованного из явно устаревшей романтической драмы Лажечникова¹⁰. На фоне лучших достижений музыкальной драматургии 60 — 70-х годов "Опричник", действительно, выглядит произведением ярким, талантливым, но противоречивым, далеким от идеала подлинно исторической драмы. Вплоть до конца жизни эта опера оставалась у Чайковского нелюбимым детищем. И только триумфальная постановка "Опричника" в Киевском оперном театре (9 декабря 1874 года) заставила его несколько изменить свое мнение.

Созревающее мастерство композитора открыто проявилось лишь в следующей опере "Кузнец Вакула", на либретто Я. П. Полонского. Написанная в очень короткий срок, она получила первую премию на конкурсе оперных сочинений, созданных на этот текст. Премьера состоялась 24 ноября 1876 года. В спектакле участвовал весь основной состав Мариинского театра: Комиссаржевский — Вакула, Рааб — Оксана, Бичурина — Солоха, Мельников — Бес, Энде — Дьяк, Петров — Голова. Партию Светлейшего исполнял молодой Ф. И. Стравинский, только что перешедший на Мариинскую сцену из киевской оперной труппы И. Я. Сетова. Опера была тщательно разучена под руководством Направника и эффектно оформлена в декорациях Шишкова.

Тем не менее успех ее был неровным. У самого Чайковского даже сложилось горькое впечатление о полном провале спектакля. В письме к Танееву он писал: „Вакула“ торжественно провалился. Первые два действия прошли среди гробового молчания... опера не понравилась, и вряд ли выдержит более пяти-шести представлений" (263, 6, 88).

Это суждение не подтвердилось. Последующие спектакли вызва-

¹⁰ Написана в 1842 году, опубликована в 1859 году.

ли у публики достаточно теплый прием. И все же оценка критики не отличалась доброжелательностью. Вновь повторялось установившееся мнение о "недостаточной вокальности" оперного стиля Чайковского — по преимуществу симфониста, о перегрузке оркестровой партии, якобы заглушавшей певцов (это мнение разделялось тем же Направником). Говорилось и о своеобразной, чрезмерно лирической трактовке сюжета, который в опере Чайковского утратил присущую гоголевской повести юмористическую остроту. Иначе говоря, слушатели ждали от композитора традиционной комической оперы, ни в коей мере ему не свойственной. Причиной непонимания авторского замысла, судя по отзывам современников, послужило и неудачное исполнение основных партий Оксаны и Вакулы. Их образы явно отступили на второй план перед второстепенными персонажами, талантливо воплощенными Петровым, Бичуриной, Стравинским. Характеры молодых героев оказались чуждыми как для Вильгельмины Рааб, воспитанной в основном на зарубежном репертуаре, так и для более опытного Комиссаржевского, с его склонностью к эффектным, романтически-приподнятым ситуациям. Об этом со всей прямотой свидетельствует М. И. Чайковский: "изящный Комиссаржевский был слишком джентльменом для простецкой фигуры кузнеца, г-жа Рааб, иностранка по происхождению, слишком салонна для крестьянки" (253, 1, 508).

И тем не менее сам композитор навсегда сохранил симпатию к своей опере, созданной в годы огромного творческого подъема. На Мариинской сцене она продержалась в течение трех лет, с тем чтобы вновь появиться, уже в новой редакции, в московском Большом театре в 1887 году.

Тематика гоголевских повестей получила новое прочтение в опере Римского-Корсакова, явившейся как бы на смену "Кузнецу Вакуле". Поэтические образы "Майской ночи" предстали в свете славянского солнечного культа, народных представлений о неизбывных силах природы. По сравнению с оперой Чайковского музыкальная атмосфера "Майской ночи" значительно более "фольклорна". Но это обилие фольклорного материала не заслоняет лирической линии. Напротив: именно характерное для композитора лирико-созерцательное восприятие по существу определяет сценическое действие "Майской ночи" и направляет развитие гоголевского сюжета. Незримая связь фантастики и быта, воображаемого и действительного придает опере романтическую, мечтательную окраску. Не случайно работу над оперой Римский-Корсаков начал со сцены русалок, как бы прокладывая путь к своему идеалу прекрасного, к лирико-фантастическим образам "Снегурочки", "Млады".

Эта идея не была в то время правильно понята критикой. Постав-

ленная 9 января 1880 года, опера вызвала поток рецензий, порой хвалебных, но в целом глубоко огорчивших композитора прямым непониманием его замысла ("критика побранивала мою „Майскую ночь“, придираясь ко всему и не замечая никаких хороших сторон" — 177, 168). Рецензенты из консервативного лагеря, и в том числе присяжный новременский критик М. Иванов, восхваляли автора за возврат к академическим традициям, за полный "отказ от радикальной скверны" (150). С другой стороны, Кюи, снисходительно похваливший "Майскую ночь", не упустил случая упрекнуть своего коллегу в "скудости мелодического изобретения" и в поверхностном подходе к гоголевскому сюжету.

Огорчала и постановка, сделанная очень небрежно, наскоро подновленная из сохранившихся декораций "Кузнеца Вакулы". Грубая переделка "зимы в лето", перекраска зимнего пейзажа в цветущие тона украинской весны, естественно, создавали жалкое впечатление.

Тем не менее опера нравилась публике, удовлетворяла Направника и артистов. С большим успехом выступила в роли Ганны молодая певица, выпускница Петербургской консерватории М. А. Славина. Прекрасный голос обширного диапазона и яркая сценическая одаренность сразу же привлекли к ней внимание публики. Одна из лучших артисток русского оперного театра, Славина в течение многих лет, вплоть до 1917 года, исполняла ведущие партии русского и зарубежного репертуара, особенно выделяясь в ролях Амнерис, Кармен, Иоанны, Графини в "Пиковой даме". Как и ранее, общий восторг вызвали талантливые исполнители характерных ролей Головы и Свояченицы — Стравинский и Бичурина ("Бичурина была превосходна и воспроизводила скороговорку неистово", — писал Римский-Корсаков — 177, 167). Менее удалась Комиссаржевскому партия Левко. Вскоре после премьеры его сменил в этой роли молодой певец П. А. Лодий, сын известного артиста-певца, друга Глинки А. П. Лодия. О нем с большой похвалой отзывались рецензенты.

И все же, несмотря на все усилия артистов, обе гоголевские оперы еще не могли в то время занять прочное место на театральной сцене. В своих воспоминаниях Римский-Корсаков с сожалением говорит о том, что исполнение "Майской ночи" со временем "становилось неряшливее, и после 18-ти представлений (в течение, кажется, трех или четырех лет) интерес к опере охладел и ее сняли с репертуара" (177, 168). Новаторские стремления двух композиторов могли быть полностью оценены только позже, в эпоху широкого общественного признания "Онегина" и "Снегурочки".

Расцвет лирической оперы, затронувший во второй половине века всю европейскую оперную культуру, ярко отразился в творчестве

такого плодовитого и разностороннего мастера, каким был А. Г. Рубинштейн. Еще в конце 60-х годов он приступил к работе над своей лучшей оперой "Демон", во многом созвучной художественным принципам молодого Чайковского. Романтический строй поэмы Лермонтова, пронизанной ощущением Востока, как нельзя более отвечал творческим склонностям Рубинштейна. Над ней он работал с огромным увлечением, настойчиво преодолевая сопротивление цензуры. Подчиняясь цензурным запретам, композитор и его либреттист П. А. Висковатов поневоле вынуждены были смягчить богоборческие мотивы поэмы, усилить лирическую линию повествования. Но даже и в этой смягченной трактовке композитору удалось запечатлеть романтические черты лермонтовского героя, воплотить в музыке волнующий пафос лермонтовских стихов¹¹.

В 1872 году Рубинштейн не без труда получил разрешение на постановку "Демона" в Мариинском театре. Она состоялась лишь через три года. Судя по всем данным, этот долгожданный спектакль не принес радости композитору. Грубые, наспех составленные декорации, частично заимствованные из "Юдифи" Серова, вступали в резкое противоречие с атмосферой кавказской природы. Первые исполнители главной роли — Мельников и Корсов — по внешнему облику напоминали скорее традиционных Мефистофелей, чем лермонтовского гордого повелителя стихий. Неудивительно, что Рубинштейн, увидев на сцене этих "демонов", внес предложение совсем убрать со сцены главного героя и сохранить только его голос, звучащий "из пространства"¹². В вокальном отношении оба певца успешно справлялись с трудной партией, но не вполне понимали ее художественный смысл. Мельников, исполнявший роль Демона в чисто лирическом плане, находил эту партию растянутой и требовал сокращений. Более темпераментным и эффектным был Корсов, но и его трактовка была далеко не совершенной, страдала излишней экзальтацией и мелодраматическим нажимом. Больше всех удовлетворяла публику изящная, сценически привлекательная Тамара — Рааб с ее свежим и звучным молодым голосом.

Однако, при всех недостатках постановки, опера сразу понравилась зрителям и привлекла их искренним, неподдельным лиризмом.

¹¹ Одновременно с Рубинштейном над поэмой Лермонтова работали композиторы П. И. Бларамберг — автор кантаты "Демон" и Б. А. Фитингоф-Шель, положивший в основу своей оперы "Тамара" либретто В. А. Соллогуба, полностью исказившего замысел поэмы Лермонтова. Слабая в музыкальном отношении опера Фитингоф-Шеля, поставленная в 1886 году по приказу министерства двора, успеха не имела и вскоре сошла со сцены.

¹² Свидетельство историка театра К. Вальца (см.: 62, 129).

Особенно горячо были восприняты арии Демона из третьего акта, сцена его с Тамарой и кавказские пляски. Но подлинным триумфом оперы Рубинштейна стала все же не петербургская, а московская премьера, состоявшаяся на пять лет позже. Именно в Москве, на сцене Большого театра, публика впервые увидела поистине лермонтовского, романтического Демона в лице замечательного русского артиста П. А. Хохлова.

Сравнительно недолго продолжалась сценическая жизнь другой оперы Рубинштейна — "Маккавеи", поставленной 22 января 1877 года. Направник, ценивший эту оперу-ораторию "за выдающиеся музыкальные достоинства", с полным основанием считал ее недолговечной. Но первые представления "Маккавеев" прошли с успехом, в особенности благодаря таланту Бичуриной, исполнявшей труднейшую партию Лии. Вопреки тщательной музыкальной подготовке, опера, по словам того же Направника, "на репертуаре не удержалась и возобновлена не была" (146, 51).

Такая же участь постигла оперу Кюи "Анджело" — одно из лучших его произведений в этом жанре. Современница упомянутых опер Рубинштейна (поставлена в Мариинском театре 1 февраля 1876 года), она была исполнена тем же прославленным составом солистов. В ролях Катарины и Тизбы выступили Рааб и Каменская, в мужских партиях — Орлов, Мельников и Палечек. Зрители приняли оперу холодно. Причину ее сценической недолговечности достаточно верно определил Ларош. При всей предвзятости своего отзыва он правильно говорил о несоответствии музыкального дарования Кюи — по преимуществу камерного, лирического — остро конфликтному сюжету драмы Гюго. "Партитура „Анджело“ ни в одном штрихе не обнаруживает той сильной и бесцеремонной руки, которая нужна драматургу, — писал Ларош. — Красивы такие места, где Кюи остался верен себе, где он позволил себе писать в свойственном ему женственно-мягком, шумановски благозвучном роде" (115, 3, 187).

По-прежнему огромное место в репертуаре петербургского и московского театров занимали иностранные, в основном итальянские оперы. Не сходили со сцены лучшие оперы Россини ("Севильский цирюльник", "Отелло", "Золушка", "Семирамида"), Беллини ("Сомнамбула", "Норма", "Пуритане"), Доницетти ("Дон Паскуале", "Лючия ди Ламмермур", "Фаворитка"). Все они исполнялись артистами приезжих трупп с оригинальным итальянским текстом, нередко при участии русских певцов. Одновременно множились переводы классических опер на русский язык (в этой работе иногда принимали участие известные артисты русской сцены, в том числе А. А. Санта-

гано-Горчакова, позднее И. П. Прянишников). Сильно расширился французский репертуар, представленный операми Обера ("Фра-Дьяволо"), Мейербера ("Гугеноты", "Пророк", "Африканка"), Гуно ("Фауст", "Ромео и Джульетта") (см.: 236, 17 — 18). Особенно устойчивым в репертуаре 70 — 80-х годов оказался "Фауст" Гуно, не сходящий с афиш столичных и провинциальных театров.

Все театральные премьеры вызвали бурную полемику в периодической прессе, которая доныне остается важнейшим документальным источником по истории оперной культуры в России.

Самыми обильными и разноречивыми были отзывы на творчество Вагнера. Такой острой конфронтации мнений не вызывал ни один из крупнейших композиторов Западной Европы. В дискуссиях о стиле Вагнера, его драматургии, его эстетике принимали живое участие все композиторы, критики и многие писатели России. Некоторые из них (назовем Чайковского, Лароша, Кюи, Н. Г. Рубинштейна) смогли присутствовать в 1876 году на торжественном открытии вагнеровского театра в Байрёйте и высказать свою оценку грандиозной тетралогии "Кольцо нибелунга".

Легко понять, какую реакцию вызвали первые постановки вагнеровских опер в России. Если раньше, во время своих гастролей в Москве и Петербурге (1863) немецкий композитор имел возможность познакомить слушателей лишь с отдельными фрагментами своих музыкальных драм, то теперь перед русской публикой они предстали в живом сценическом исполнении, во всем объеме новаторских драматургических задач, выполненных великим мастером.

Напомним, что сценический "дебют" Вагнера в России состоялся в 1868 году, когда по инициативе Серова была впервые исполнена опера "Лоэнгрин"¹³. Спектакль не был удачным. Вопреки деятельной помощи Направника, проводившего репетиции, дирижирование было поручено К. Н. Лядову, которому музыка Вагнера оказалась по существу чуждой. Не справился с главной партией и тенор Никольский, воспитанный в традициях итальянской вокальной школы.

Подлинное открытие Вагнера произошло лишь в 70-х годах. Под руководством Направника была с успехом возобновлена постановка "Лоэнгрин" (1872) с Д. А. Орловым в главной роли, а затем состоялась блестящая премьера "Тангейзера" (1874). Спектакль имел громкий успех. Публика восторгалась великолепным исполнением главных партий, в которых выступили Орлов — Тангейзер, Мельников — Вольфрам, Платонова — Елизавета (впоследствии Рааб). Общее восхищение вызвали танцы в гроте Венеры, эффектно поставленные знаменитым М. Петипа. Сравнивая две оперы Вагнера, Направник

¹³ См. т. 6 настоящего издания, с. 267 — 268.

отмечал все возрастающий интерес к творчеству композитора: "Публика отнеслась к Вагнеру сначала недоверчиво, сдержанно, даже холодно. С появлением „Тангейзера“ — с более интересным и живым либретто — публика, хотя и медленно, начала увлекаться его реформами. Образовалось два лагеря: поклонников и врагов композитора. Победа осталась за первыми и навсегда" (146, 50).

Споры о Вагнере не умолкали. С особой остротой они разгорелись в 1889 году в связи с постановкой на Мариинской сцене "Кольца нибелунга". Ее осуществил чешский антрепренер Анджело Нейман, гастролировавший с организованной им немецкой труппой в различных странах Европы. Спектаклями дирижировал известный музыкант-вагнерианец Карл Мук. Весь цикл прошел в Петербурге четыре раза и произвел на слушателей неизгладимое впечатление. Особенно глубоко воспринял гениальную музыку "Кольца" Римский-Корсаков, давно уже пристально изучавший вагнеровские партитуры. В своей "Летописи" он писал: "Весь музыкальный Петербург был заинтересован. Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре. Мук — превосходный капельмейстер — разучивал Вагнера тщательно, наш оркестр старался от всей души и удивлял Мука своей способностью быстро схватывать и усваивать все то, чего он требовал. Вагнеровский способ оркестровки поражал меня и Глазунова, и с тех пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход" (177, 220).

Постановка "Кольца" открыла операм Вагнера широкий путь в будущее. Уже в начале XX века вагнеровские оперы нашли блестящих интерпретаторов в лице И. В. Ершова, Ф. В. Литвина, Л. В. Собинова и других русских певцов.

Значительно более спокойно воспринималось творчество другого властелина мировой оперной сцены — Джузеппе Верди. Более доступные по музыкальному языку, его оперы были сразу, безоговорочно приняты русской публикой — отчасти под впечатлением их трактовки лучшими артистами итальянских трупп (память об Анджолине Бозио — "несравненной, божественной Виолетте" в анналах оперы сохранилась навеки). Профессиональная критика к ним относилась настороженно, а то и резко отрицательно, особенно в связи с "итальянским засильем", подавлявшим развитие национального оперного театра. Но сила вердиевской драматургии неизменно покоряла и увлекала слушателей. "Его исключительные музыкальные и сценические способности, горячий темперамент, вокальное и инструментальное мастерство в состоянии увлечь и наэлектризовать какую угодно театральную публику", — писал о Верди Направник (146, 51—52). Среди всех опер композитора он предпочитал "Аиду", которая была впервые поставлена в России в 1877 году. В этой опере два

года спустя состоялся блестящий дебют Славиной, признанной с тех пор лучшей Амнерис на сцене Мариинского театра.

*

Рассмотренные выше театральные постановки конца 70-х годов неопровержимо свидетельствуют о постепенном расширении оперного репертуара, обогащении оркестровых средств, притоке молодых артистических сил. Заметно выросла популярность русской оперы, пополнилась театральная аудитория, возросли требования к художественной интерпретации оперных спектаклей. Общественная обстановка настойчиво требовала коренных театральных реформ. И этим требованиям поневоле должна была уступить администрация императорских театров, подчиняясь общенациональному процессу роста русской культуры.

В начале 80-х годов в Петербурге был проведен ряд реформ, значительно улучшивших состояние оперного театра. Важнейшим событием явилась официальная отмена монополии императорских театров на постановку оперных спектаклей в Москве и Петербурге (1882). Тем самым расширилась возможность организации и укрепления частных трупп, сыгравших немалую роль в утверждении русской оперы. Новые, более широкие возможности получили оперные организации двух крупнейших городов России — в первую очередь созданный в 1877 году Петербургский музыкально-драматический кружок (ему принадлежит честь первого исполнения "Хованщины" в 1886 году) и Частная опера в Москве, основанная под руководством С. И. Мамонтова (1885). Косвенно эта реформа отразилась и на состоянии провинциальных театров, получивших возможность более широкого обмена с артистами столичной сцены и привлечения видных исполнителей.

Бесповоротно уходит в прошлое эпоха "итальянского засилья". В 1885 году в Петербурге и еще раньше в Москве (1882) были распущены постоянные итальянские оперные труппы. С тех пор зарубежные артисты перешли на положение гастролеров. В связи с реорганизацией оперной сцены спектакли русской оперы были временно переведены в петербургский Большой театр, а затем вновь вернулись в перестроенное здание Мариинского театра, донныне сохранившее этот свой облик¹⁴. Значительно, почти вдвое, был увеличен финансовый бюджет театра, расширен состав оркестра и хора и вновь организован оперный комитет.

¹⁴ С 1889 года прежнее здание Большого театра было реконструировано и отдано Петербургской консерватории.

Полностью изменился высший административный состав управления казенными театрами. После отставки ненавистного всем артистам барона Кистера на пост директора театров в 1882 году был назначен И. А. Всеволожский, а место верховного куратора императорских театров Адлерберга занял другой министр — граф И. И. Воронцов-Дашков.

О новом директоре Всеволожском, пребывавшем на этом посту до начала XX века, Направник отзывался восторженно: "при нем неожиданно настала блестящая и роскошнейшая эра развития императорских театров, и в особенности Русской оперы" (146, 42). Это суждение нуждается в существенных коррективах. Утонченный эстет, наделенный большим честолюбием, Всеволожский по-своему любил театральное искусство и искренне старался поднять русскую оперу "на европейский уровень", как того требовало время. Но вкусы его в существенной мере тяготели к внешнему блеску и роскоши, присущим придворному спектаклю. К достижениям "новой русской школы" он относился с барским пренебрежением, отдавая должное только Чайковскому. Кумирами его в опере были французские мастера — Гуно и Массне, огромное внимание он уделял балетным спектаклям. При этом средств на новые постановки и на ангажемент новых артистов Всеволожский не жалел. Он всячески поддерживал авторитет русского театра — с теми ограничениями, каких требовала политика правящей верхушки.

Легко понять, что все нововведения 80-х годов не устранили бдительного надзора со стороны императорского двора. С приходом к власти Александра III цензурные требования не смягчились, и за общим направлением театрального репертуара новый властелин следил лично. Своей рукой он вычеркивал из театральных планов оперы Мусоргского, не выносил Римского-Корсакова и опасался всякого проявления "свободомыслия" в операх исторического жанра. И в то же время необходимость повышения престижа столичного оперного театра для самодержца стала неоспоримой. Блеск и роскошь оперных постановок, фантастическое очарование русского балета, поднятого на недостижимый уровень великим Петипа, — все это в глазах самого царя и его окружения должно было способствовать укреплению международного престижа Российского государства. Этой благоприятной для него ситуацией умело воспользовался Направник, стремившийся повысить прежде всего качество музыкального исполнения, расширить и укрепить оркестр, усилить ответственность хормейстеров и режиссеров и пополнить новыми силами состав исполнителей.

К созвездию молодых певцов, вступивших на сцену в 70-е годы, теперь прибавились новые имена. На Мариинскую сцену пришли

выдающиеся певицы Э. К. Павловская, М. А. Дейша-Сионицкая, Е. К. Мравина (сопрано), М. И. Долина (контральто), Н. А. Фриде (меццо-сопрано). В мужской состав труппы вошли исполнители теноровых партий М. Д. Васильев ("Васильев 3-й"), М. И. Михайлов и замечательный артист-баритон Л. Г. Яковлев. Успешно продолжалась деятельность артистов, принятых на сцену в 1878 году, — М. А. Славиной, И. П. Прянишникова (в будущем видного педагога и режиссера, организатора Первого русского оперного товарищества) и баса М. М. Корякина, перешедшего в Мариинский театр из московского Большого театра. Полностью развернулась артистическая деятельность Ф. И. Стравинского.

Особая роль в истории оперного театра принадлежит супругам Фигнер, первым исполнителям главных партий в "Пиковой даме". На сцену Мариинского театра Николай Николаевич Фигнер пришел в конце 80-х годов уже сложившимся, известным певцом, много выступавшим в различных странах Западной Европы и Южной Америки. Вскоре он занял в труппе господствующее положение. Получив музыкальное образование сначала в Петербурге, а затем в Италии, он выступал преимущественно в операх западноевропейского репертуара и дебютировал в Мариинском театре в 1887 году в партиях Радамеса, Фауста и Рауля. Из русских опер Фигнер выделял в основном произведения любимого им Чайковского: в историю оперного театра он вошел как первый Герман и первый Водемон.

Сценическая манера артиста и его музыкальная интерпретация отличались романтической приподнятостью. "Он привносил в исполнение психологический надрыв, экзальтацию, отвечающую настроениям эпохи", — замечает А. А. Гозенпуд (62, 238). Судя по отзывам современников, голос певца не отличался особой красотой тембра. И вместе с тем отточенное вокальное мастерство позволяло ему блестяще овладевать партиями самого широкого диапазона — от чисто лирических до трагедийных, требующих мощного эмоционального подъема. Прекрасная фразировка, отчетливая дикция, владение тончайшими интонационными нюансами исполняемой партии выгодно выделяло его даже среди первоклассных артистов-теноров того времени. Характерно, что, обладая столь совершенной вокальной техникой, певец не находил нужным существенно изменять свой внешний облик. Во всех ролях он выступал с модной прической того времени, не снимая усов, а иногда небольшой бородки. Но такова была нетребовательность условной сценографии того времени, еще далекой от будущего расцвета декорационного искусства. К тому же Фигнер, пользуясь своим положением премьеры, мог руководствоваться только своим, личным вкусом. Вступив в труппу, он, видимо, в силу своей европейски установившейся репутации, сразу

же сделался любимцем двора и вскоре был удостоен звания "солиста Его Величества".

Одновременно с Фигнером, в том же 1887 году, в труппу театра вступила итальянская певица Медея Мей, вскоре ставшая женой и постоянной партнершей артиста. Обширный по диапазону и сочный, красивый по тембру голос позволял ей исполнять ведущие партии разнообразного, даже контрастного плана (Татьяна, Иоланта — и Кармен, Аида — и Амнерис в опере Верди). Постоянно работая вместе с Фигнером, артистка хорошо справлялась с трудностями русского языка, интонационного строя русской речи. Но все же опыт молодых лет, усвоенный на зарубежной сцене, не позволял ей полностью преодолеть традиционные штампы, известную мелодраматичность трактовки, стремление к внешним эффектам. И в этом смысле наиболее компетентные критики безоговорочно отдавали предпочтение ее молодой сопернице — Евгении Константиновне Мравиной (Мравинской), наделенной тонким вкусом, сценическим обаянием и редкой музыкальностью¹⁵. Нельзя не отметить, что установившаяся гегемония супругов Фигнер как привилегированных "солистов двора", получавших несоразмерно высокие гонорары, со временем нанесла ощутимый вред общей атмосфере театра.

Блестящий состав оперной труппы, высокий уровень вокального и оркестрового исполнительства давали полную возможность расширить в 80-х годах репертуар петербургской оперной сцены. Среди зарубежных опер были впервые поставлены "Кармен" (1885), "Мефистофель" Бойто (1886), "Отелло" Верди (1887), "Джоконда" Понкьелли (1888), заставившая окончательно забыть аналогичную по сюжету оперу Кюи "Анджел", и наконец, "Африканка" Мейербера (1890). Русский репертуар обогатился лучшими операми и балетами Чайковского, составившими с тех пор золотой фонд Мариинского театра. Правда, в силу особого положения этой привилегированной сцены руководству по-прежнему приходилось идти на уступки и ставить "по высочайшему распоряжению" бездарные оперы В. В. Кюнера ("Тарас Бульба") или Н. Ф. Соловьева ("Месть"). Без успеха прошли второстепенные оперы Кюи ("Кавказский пленник", 1883), Рубинштейна ("Горюша", 1889) и самого Направника ("Гарольд", 1886). Но в целом эти недолговечные спектакли в истории театра не сыграли определяющей роли.

Знаменательным событием театральной жизни Петербурга яви-

¹⁵ Ученица И. П. Прянишникова, а затем известной французской певицы Дезире Арто, Мравина в 1886 году, в возрасте 22-х лет, стала солисткой Мариинского театра, исполнительницей основных лирико-колоратурных партий русского и зарубежного репертуара (Снегурочка, Людмила, Антонида, Джильда, Виолетта, Розина).

лась премьера "Снегурочки" Римского-Корсакова, состоявшаяся 29 января 1882 года. В своих воспоминаниях композитор особо отметил в партии Леля талантливую Бичурину, неизменную любимицу балакиревского кружка. Несмотря на обильные купюры, сделанные Направником, опера, по его словам, "прошла с успехом" и "продолжала нравиться" на последующих представлениях (146, 190).

Но в постановочном отношении спектакль едва ли мог удовлетворить автора. Это была одна из тех премьер, которыми началась новая эра правления Всеволожского, поклонника парадного, эффектного зрелища. Не вникая в смысл поэтической сказки Островского и музыки Римского-Корсакова, художники Шишков, Бочаров и М. П. Клодт (по чьим эскизам делались костюмы) смело превратили берендеев в древних скифов, придавая всей постановке соответственные "античные" черты. Костюмы фантастических персонажей — Весны, Снегурочки, Леля, — обильно увенчанные гирляндами цветов, были выполнены в духе балетной феерии. Столь же условно выглядели и декорации берендеевой слободки.

Неровным был, по-видимому, и состав исполнителей. В общем ансамбле лучших артистов труппы (Каменская, Бичурина, Васильев 3-й, Прянишников, Стравинский) не хватало главного персонажа: Снегурочки. Эта центральная партия, судя по отзывам, не удалась двум первым исполнительницам — Ф. Н. Велинской и В. И. Рааб. И лишь с приходом на сцену Мравиной — Снегурочки зрители могли по достоинству оценить лирическую проникновенность музыки Римского-Корсакова. На протяжении 80-х, а затем 90-х годов опера завоевывала все более широкий круг своих почитателей. Успех ее был окончательно закреплен в Москве, в Частной опере Мамонтова, а затем и московском Большом театре.

Центральное место в репертуаре музыкальных театров 80-х годов заняли оперы Чайковского. Путь его как оперного композитора, начиная от "Орлеанской девы" и до "Пиковой дамы", был поистине шествием к мировой славе.

Пережив большие огорчения в связи с постановкой своих первых опер, Чайковский впервые порадовался большому успеху "Орлеанской девы", блестяще исполненной Каменской, Прянишниковым и Стравинским под управлением Направника в начале 1881 года. Общее восхищение вызвала молодая Каменская — Иоанна, вступившая тогда в пору расцвета своего артистического таланта. Этот восторг разделял и сам композитор. В письме к фон Мекк он рассказывает: "Каменская была превосходна: она и играла даже отлично, чего прежде с ней не бывало. Из остальных лучше всех был Прянишников (Лионель. — О. Л.)" (267, 10, 32—33).

Но постановка оперы фатальным образом совпала с последними днями жестокой диктатуры пресловутого Кистера, который по-прежнему не пожелал расходовать лишних средств на оперу русского автора. О крайне убогом, нищенском сценическом оформлении оперы Чайковского, со всеми аксессуарами и костюмами, произвольно набранными из общего репертуара, писали все рецензенты. Решающий, самый тяжелый удар опере нанесли события общественной жизни. После исторической даты 1 марта 1881 года — убийства Александра II народовольцами — все театры были надолго закрыты. А затем последовала и смена руководства. По просьбе новой дирекции Чайковский должен был внести в оперу некоторые изменения, на что он соглашался крайне неохотно. В 1882 году "Орлеанская дева" лишь ненадолго вернулась на сцену и возобновить ее постановку не удалось, тем более что общее внимание было привлечено к новому творению композитора: гениальной и в полном смысле слова реформаторской опере "Евгений Онегин".

Заслуга сценического рождения "лирических сцен" Чайковского, как известно, не принадлежит Петербургу. С Москвой и московским окружением, с Московской консерваторией и деятельностью ее руководителей — Н. Г. Рубинштейна и С. И. Танеева — неразрывно связана вся история этой оперы, о которой композитор думал как о произведении чисто лирическом, камерном, даже в какой-то мере "домашнем" и непригодном для большой сцены.

Но жизнь опровергла эти суждения. Уже после первой, "камерной" постановки силами студентов консерватории опера приобрела широкую известность в среде любителей музыки. Успешно прошла премьера "Онегина" на сцене московского Большого театра в 1881 году. А еще через некоторое время примеру Москвы последовал Петербург, где осенью 1884 года начались репетиции оперы под руководством Направника. Дирижер, как всегда, проявил тщательность в подготовке музыкальной стороны спектакля, хотя и потребовал некоторых изменений в сцене петербургского бала. Для премьеры, состоявшейся 19 октября, предназначались все корифеи труппы: Павловская и Дейша-Сионицкая (Татьяна), Прянишников и Мельников (Онегин), Михайлов (Ленский), Славина (Ольга), Бичурина (Няня).

Существенно пострадал образ Ленского в исполнении тенора М. И. Михайлова — прекрасного представителя оперного бельканто, но совершенно беспомощного артиста. "Трудно глядеть без улыбки на фотографию Михайлова — Ленского, изображающую Мижучева — Фетюка из „Мертвых душ“", — справедливо замечает А. А. Гозенпуд (62, 290). Однако подобную же реакцию вполне может вызвать изображение многих последующих Ленских, не исключая красавца Фиг-

нера, с его безупречной военной выправкой¹⁶, короткой модной прической и эспаньолкой, с которой он так и не решился расстаться. Классический образ молодого поэта-романтика, созданный Собиновым (а в некоторых чертах — его предшественником Д. А. Усатовым), надолго отодвинул в прошлое многих интерпретаторов этой партии. И все же в дни петербургской премьеры о ярком, темпераментном исполнении Фигнера говорили все рецензенты.

Постановка "Евгения Онегина" на Мариинской сцене прошла с большим блеском, но и заставила вспомнить о той оперной рутине, которой так опасался Чайковский. Вновь написанные Бочаровым эффектные декорации всячески подчеркивали величие и роскошь аристократического (но отнюдь не среднедворянского, не провинциального!) быта пушкинского времени. Тот же эффект внешней парадности производили роскошные костюмы артистов, тщательно выполненные военные мундиры в сцене петербургского бала. Для этой картины оперы, по мнению дирекции наиболее эффектной, Чайковскому был заказан дополнительный номер — экосез. Во всем сказывался вкус убежденного галломана, эстета, ценителя всего изящного — Всеволожского.

Результаты такой режиссерской тенденции можно было предугадать заранее. Трансформированный в духе *grand' opéra*, "Онегин" был явно не понят критикой. Враждебное отношение, как и прежде, проявилось со стороны Кюи. Резко осудив "мертворожденное" и "безусловно несостоятельное" произведение Чайковского, он отдал должную дань только талантливой Павловской, которая, по его словам, "на своих плечах выносит всего „Онегина“" (147).

И все же Чайковский был в целом удовлетворен петербургской премьерой. Успех оперы возрастал с каждым представлением. В 80-х годах слава ее прочно закрепилась далеко за пределами столицы. "Евгений Онегин" с триумфом прошел на театральных сценах Тифлиса (1883), Харькова, Киева, Казани. А в 1888 году состоялось первое представление оперы за рубежом, в Праге, причем первый спектакль прошел под управлением самого Чайковского. Приоритет в исторической судьбе "Онегина" все же неоспоримо сохранился за московской сценой, московским Большим театром, который с тех пор начал играть все более ощутимую роль в музыкальной жизни России.

Соперничество двух ведущих театров — московского и петербургского — в полной мере проявилось в сценическом решении оперы "Мазепа", поставленной в обеих столицах почти одновременно, 3 и 6 февраля 1884 года. Для исполнения роли Марии в Москву была

¹⁶ До своей артистической карьеры Фигнер, воспитанник кадетского корпуса, служил во флоте.

специально вызвана Павловская, с тех пор одна из любимых артисток Чайковского. Среди других участников спектакля выделился Корсов, перешедший из Петербурга на московскую сцену. В роли Мазепы он привлекал своим артистизмом, ярким сценическим воплощением гордого и надменного "ясновельможного" гетмана. Для этого выдающегося артиста Чайковский написал вставную арию в третьем действии. В музыкальном и режиссерском отношении московская премьера "Мазепы" прошла на более высоком уровне, тем более что за подготовкой спектакля мог следить сам композитор, находившийся тогда в Москве.

В трактовке петербургской труппы, напротив, чувствовалась недостаточная слаженность ансамбля и неровность исполнения. Среди артистов критика особо отметила лишь одного Мельникова, создавшего замечательный по силе трагизма образ Кочубея. Великолепен был и Стравинский в небольшой роли Орлика. Но в целом в спектакле явно не хватало центральных фигур. Отнюдь не привлекала Прянишникова роль Мазепы, а партия Марии была бледно, невыразительно исполнена второстепенной певицей А. Б. Латернер. В режиссерском решении массовых сцен, и особенно драматической сцены казни, московская постановка также значительно превзошла петербургскую: работой хора и статистов в Большом театре с увлечением руководили дирижер И. Альтани, хормейстер У. Авранек и режиссер А. Барцал.

Соревнование двух театров продолжалось и позже. 19 января 1887 года в Москве состоялась блестящая премьера оперы "Черевички" (новая редакция "Кузнеца Вакулы"), под управлением Чайковского. И в том же году, 20 октября, Мариинский театр показал другое произведение, только что вышедшее из-под пера композитора: оперу "Чародейка" по драме Шпагинского. Главная роль Настасьи по желанию Чайковского была отдана Павловской, которой он стремился подробно разъяснить свою концепцию этого образа. Известно, что Павловскую ни в коей мере не увлекала роль героини — "гулящей бабы". Ее сценическое поведение казалось артистке грубым и тривиальным. Результаты такого непонимания не замедлили сказаться в дальнейшем. При все своем мастерстве, при всем воздействии руководящих указаний Чайковского Павловская не сумела убедительно воплотить задуманный композитором образ. Судя по отзывам критики, ее исполнение страдало излишним мелодраматическим нажимом, форсированием звука. Вскоре Павловской пришлось уступить право первенства другой исполнительнице — Сионицкой, сразу привлекавшей зрителей своим чарующим голосом, характерной, чисто русской пластикой движений и благородной простотой исполнения. Достойными партнерами Сионицкой явились Мельников — Князь,

Славина — Княгиня и Стравинский — Мамыров. Однако опера, видимо, в силу излишней мелодраматичности ее "жесточкого" сюжета, не пользовалась симпатией Направника и не удержалась в репертуаре надолго. Не смогла оценить ее по достоинству и театральная аудитория того времени. Великое будущее сразу открылось лишь перед следующей и предпоследней оперой Чайковского, с избытком вознаградившей его за все невзгоды, испытанные им на тернистом театральном пути.

Период 80-х годов, столь насыщенный в истории Мариинского театра, блистательно завершился постановкой двух капитальных творений русской музыки: "Пиковой дамы" Чайковского и "Князя Игоря" Бородина.

Замысел оперы Чайковского был с самого же начала горячо поддержан дирекцией. Всеволожский настойчиво советовал ему не окладывая приступить к работе. В декабре 1889 года в дирекции Мариинского театра состоялось обсуждение плана будущей оперы. Тогда же решено было перенести действие пушкинской повести в эпоху Екатерины II и этим дать повод композитору погрузиться в любимую им атмосферу "галантного века". По-видимому, именно в этом ключе изысканной стилизации и мыслился Всеволожским будущий спектакль. Чайковский же, внезапно увлеченный повестью Пушкина, увидел ее своим взглядом, глубоко проникая в ее психологическую сущность, и создал свое прочтение жестокой человеческой драмы — трагической судьбы Германа.

Осенью 1890 года внимание всей труппы было устремлено на подготовку премьеры, которая состоялась 5 декабря под руководством Направника и режиссера Палечека. В главных ролях выступили супруги Фигнер. Партию Елецкого блестяще исполнил молодой артист Л. Г. Яковлев, сменивший покинувшего петербургскую сцену Прянишникова. Обладатель прекрасного голоса, эффектной сценической внешности, Яковлев наряду с Хохловым и Тартаковым выдвинулся в конце XIX века как один из лучших певцов-баритонов своего времени. Сценическую деятельность он начал в тифлисской оперной труппе И. Е. Питоева, но вскоре перешел в Мариинский театр, куда был принят по рекомендации Чайковского. В других партиях с неизменным успехом выступали Славина — Графиня, Долина — Полина, Мельников — Томский. Декорационное оформление, выполненное целой группой художников (В. В. Васильев, А. С. Янов, Г. Левот, К. М. Иванов, И. П. Андреев), поражало величиим и блеском.

Восторженный прием у публики вызвал Фигнер — Герман. В историю русской оперы он навсегда вошел как создатель этого образа.

Романтический темперамент Фигнера, присущая ему страстность, порывистость, увлеченность и вместе с тем совершенное владение фразировкой, мастерство интонирования — все это делало его подлинным героем музыкальной трагедии Чайковского. В значительной степени удалась партия Лизы его постоянной партнерше Медее Фигнер, которая к тому времени смогла с достаточной уверенностью овладеть русской вокальной интонацией и русской речью. Но критика все же имела повод, и видимо не без оснований, упрекнуть ее в излишней аффектации, присущей итальянской оперной школе.

Премьера "Пиковой дамы" запечатлелась в жизни Чайковского как день величайшей победы. С шумным успехом, с подлинным триумфом опера прошла не только в Петербурге, но и затем в Киеве (17 декабря, в присутствии композитора), в Москве (4 ноября 1891 года) и наконец в Праге, в 1892 году. По поводу киевской постановки Чайковский писал брату: "Это было нечто невероятное. Ежедневно мне делают здесь овадии по разным случаям" (цит. по: 171, 326).

Горячий прием аудитории полностью оправдал известное творческое кредо композитора: опера его действительно сделалась достоянием "не только отдельных маленьких кружков, но и всего народа"; навеки "породнила и сблизила его с людьми".

С появлением "Онегина" и "Пиковой дамы" слава Чайковского как оперного композитора сделалась в полном смысле слова всенародной. И все же, обращаясь к музыкальной критике того времени, нельзя вновь не заметить явное расхождение между профессиональной и массовой, любительской оценкой. Как и предвидел композитор, популярность его оперного творчества шла чаще всего "снизу, а не сверху", от публики, а не от знатоков. Многое не только в "Онегине" (где Чайковский, к ужасу критиков, "посягнул на Пушкина"), но и в "Пиковой даме" казалось тогда непонятым. Характерно, что даже Ларош, давнишний друг и пропагандист Чайковского, воспринял его гениальную оперу скорее всего в духе торжественного, парадного зрелища, в аспекте придворного театра прежних веков. Трудно без удивления читать сейчас эти строки: "я был несколько раз потом (то есть после премьеры. — О. Л.) на представлениях „Пиковой дамы“ и каждый раз испытывал удовольствие чрезвычайное. Передо мною проносилось что-то такое пышное, страстное, не совсем нравственное, какая-то *vie à grand'orchestre*, нечто фривольное и почти грандиозное, в самом что ни на есть екатерининском вкусе" (114, 2, 255). Солидарность с установками Всеволожского здесь очевидна.

Публика же воспринимала оперу иначе. Сквозь всепроникающий лиризм музыки Чайковского ей виделся Герман с его страданиями, виделась трагическая судьба Лизы, идея неотвратимости рока, воплощенная в образе Графини — ожившей тени "старых времен". В

этом признании публики, скоро расставившей свои акценты в общей оценке творчества Чайковского ("Онегин" и "Пиковая дама" — вершины безусловные!), сказались извечные судьбы многих и многих оперных шедевров. И, разумеется, сам композитор не мог не осознать одержанной им победы. Путь к ней наиболее очевидно прослеживается в истории Мариинского театра. Постановкой "Спящей красавицы" и "Пиковой дамы", а вскоре затем — "Иоланты" и "Щелкунчика" на сцене этого театра завершилась эпоха Чайковского, полностью охватившая рассмотренный нами период и лишь немного выходящая за его пределы.

Близкой сверстницей триумфальной премьеры "Пиковой дамы" явилась другая постановка, внесшая новый вклад в сокровищницу русской историко-эпической оперы. 23 октября 1890 года на Мариинской сцене была впервые поставлена не завершенная самим композитором опера "Князь Игорь" в редакции Римского-Корсакова и Глазунова. Дирижировал оперой "второй капельмейстер" — К. А. Кучера (Направник, по словам Римского-Корсакова, "отказался от этой чести", считая оперу несценичной). В постановке массовых сцен ярко проявилось режиссерское мастерство Палечка, для которого этот спектакль стал едва ли не лучшим его достижением. Превосходно подготовленные Кучерой — опытным хормейстером, а не только симфоническим дирижером, монументальные картины "народного действия" вызвали восторг слушателей. Торжественная сцена пролога, хоры бояр, плач Ярославны и хор поселян потрясли величавой красотой. Но состав исполнителей был неровным. Мельников, создавший благородный, сценически убедительный образ воина-князя, все же не удовлетворил рецензентов. Голос его к тому времени уже начал утрачивать былую мощь и красоту тембра. Из двух артисток, назначенных на роль Ярославны, на премьере пела второстепенная, посредственная певица Ольгина, и лишь в последующих спектаклях в этой партии выступила Сионицкая. Много критических замечаний вызвали артисты Чернов (Галицкий) и Васильев 3-й (Владимир Игоревич). В общих оценках пальма первенства была отдана двум исполнителям: пленительной Кончаковне — Славиной и яркому, характерному Скуле — Стравинскому.

В достаточной мере пестрыми были и декорации. Излишне натуралистичные, изукрашенные "ропетовской" резьбой княжеские терема, выполненные Андреевым, вступали в противоречие с более обобщенными, эффектными декорациями половецкого стана, написанными Бочаровым. Впервые проявил себя вдумчивым, тонко чувствующим оформителем молодой художник А. С. Янов. Созданные

им декорации Путивля, по словам современников, производили впечатление "свежести и новизны". Как подлинная кульминация спектакля воспринимались половецкие пляски. Широко известная в гениальной трактовке Фокина, эта сцена была первоначально поставлена выдающимся балетмейстером XIX века Л. Ивановым. Историк оперного театра В. В. Яковлев утверждает: "не хотелось бы здесь забыть умную, с вдохновением сделанную работу Льва Иванова. Как свидетель обеих постановок позволю себе утверждать, что „половецкая стихия“ этих плясок была схвачена и выпукло представлена и в самых ранних спектаклях оперы" (290, 2, 83).

Премьерами двух капитальных опер закончился важный период подъема сценически-музыкальной культуры, наглядно выраженный в деятельности Мариинского театра. В течение рассмотренных двух десятилетий этот театр в целом продолжал лидировать в данной области.

С течением времени картина меняется. Продолжая удерживать свой высокий авторитет, петербургская оперная сцена в последнем десятилетии века и еще больше в начале XX столетия вступает в соревнование с другими артистическими силами, вливаясь в широкий поток стремительно растущего оперного искусства.

3

Борьба за утверждение русской оперы, развернувшаяся на сцене петербургского театра, с не меньшей силой разгорелась в Москве. В стенах прославленного Большого театра она приобрела даже более острые формы в силу особых административных условий, низводивших древнюю столицу на положение провинциального города. Находящаяся в центре внимания правительства петербургская оперная сцена притягивала к себе лучшие артистические силы и пользовалась, при всех ограничениях, все же достаточно солидной материальной поддержкой, на которую ни в коей мере не мог рассчитывать московский театр. Все это создавало сложную, противоречивую картину неравномерного развития оперной культуры, насильственно обедненной давлением театральной дирекции. Более органичный и планомерный процесс накопления национальных сил, совершавшийся в музыкальной жизни Петербурга, надолго затормозился в Москве. И в этом смысле история Большого театра с его периодами длительного застоя, а затем стремительного прорыва вперед в чем-то была более драматичной.

Вплоть до середины 70-х годов московская оперная сцена находи-

лась в тисках глубокого кризиса. Не пополнялся состав русских артистов, постепенно сокращались штаты оркестра и хора, сильно оскудел русский репертуар. Наследием предшествующего десятилетия явилась прочно установившаяся гегемония итальянской оперной труппы, завладевшей театром еще в 1861 году. Напомним, что это насильственное вытеснение русской оперы, по горькой иронии судьбы, происходило как раз в пору важнейшего социокультурного перелома, в период решающих сдвигов в области музыкального просвещения. Отданный на откуп антрепренеру Мерелли, Большой театр фактически поступил в полное его распоряжение. Для русской оперы оставалось не более одного дня в неделю. Все остальное время было поглощено абонементными итальянскими спектаклями, а иногда даже концертами итальянских певцов. Полностью подчинив себе оркестр и хор Большого театра, итальянский антрепренер нещадно эксплуатировал всю труппу. К своим спектаклям он постоянно привлекал ведущих русских солистов, которые должны были по его первому требованию заменять отсутствующих или заболевших "корифеев" театра. Из двух оркестров, состоявших в штате театральной дирекции, он использовал, как правило, более квалифицированный оперный оркестр. На долю русской оперы, даже в таких спектаклях, как "Жизнь за царя", оставался оркестр балетный, воспитанный совсем в других традициях.

Крайне неустойчивым, непостоянным и в целом антихудожественным оставалось общее музыкальное руководство оперными спектаклями. До 1874 года пост главного капельмейстера занимал соотечественник Направника И. О. Шрамек, о котором современники отзывались не более как о добросовестном ремесленнике. В середине 70-х годов оперы нередко шли под управлением второго капельмейстера Э. Мертена — хорошего пианиста, но совершенно неопытного дирижера. И, разумеется, ни в какой степени не могли содействовать подъему театра различные итальянские дирижеры, наезжавшие в Москву для постановки отдельных спектаклей. Об одном из этих гастролеров, капельмейстере Орсини, превратившем оперу "Гугеноты" в "наикурьезнейшую какофонию", с негодованием писал П. И. Чайковский: "Достаточно сказать, что не было ни одного правильно взятого темпа, что хор и оркестр ни разу не сошлись вместе" (256, 99). И если предшествующий период 60-х годов в истории Большого театра был вопреки всем трудностям отмечен возобновлением опер Глинки, Даргомыжского и успешной постановкой опер Серова, то теперь, в течение шести лет на сцене была поставлена только одна опера — "Опричник" Чайковского (см.: 62, 169).

В таких условиях резкая критика итальянского оперного театра стала симптоматичным "явлением века". На всем протяжении 60 —

70-х годов эта тема лидирует в передовой театральной критике, отстаивающей права отечественной оперной сцены. К ней постоянно обращаются Ларош и Кашкин, Стасов и Кюи. Главенствует она и в темпераментных, острых статьях Чайковского, фактически составляющих полную и достоверную летопись печальной эпохи безвременья в жизни московского оперного театра. Основной, руководящей нитью всей этой музыкальной летописи Москвы была все та же главенствующая мысль о защите русского искусства, о самоутверждении своих, национальных артистических сил.

О низком уровне исполнения на московской сцене, о бедственном состоянии русской оперной труппы Чайковский говорит с нескрываемой болью. В феврале 1873 года он писал: "Итак, оперный сезон кончился, и если мы подведем итоги в деятельности нашей лирической сцены¹⁷ за эту зиму, то получим результаты плачевные... В то время, как в Петербурге репертуар русской оперы обогатился двумя новыми операми, „Псковитянка“ Римского-Корсакова и „Борис Годунов“ Мусоргского, и возобновлением двух капитальных иноземных опер „Дон-Жуан“ Моцарта и „Лоэнгрин“ Вагнера, — мы пробавлялись все теми же увядшими продуктами итальянской музыкальной кухни" (256, 114). И еще раньше, едва только начиная свою активную деятельность критика и рецензента: "Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?" (256, 32—33). Резкие выпады Чайковского подкреплялись аналогичными высказываниями Лароша (см.: 115, 3, 34).

Читая сейчас эти гневные филиппики, легко составить представление об известной необъективности оценок, о преднамеренно резком, пренебрежительном отношении того же Чайковского к итальянскому вокальному искусству, которым так восхищались тогда посетители оперных театров. В своих воинствующих выпадах против "итальянщины" композитор, казалось бы, забывал о многих преимуществах итальянской вокальной школы, о ее благотворном влиянии на воспитание русских артистов и допускал явно несправедливые упреки по адресу Верди и романтической школы Италии.

Но таковы были требования времени и, более того, реальной жизненной ситуации, сложившейся на московской оперной сцене. Внимательно следивший за каждой премьерой, за каждым дебютом иностранных гастролеров, Чайковский по существу правильно оценивал

¹⁷ Эпитет "лирический" Чайковский постоянно употребляет соответственно французскому значению этого термина: музыкальный.

тот процесс деградации, который совершался тогда под влиянием коммерческого подхода к театру¹⁸.

С другой стороны, высокую оценку у него получало искусство действительно выдающихся мастеров — всемирно известной Аделины Патти, наделенного "феноменально красивым голосом" баритона Котони, тенора Нодена и сопрано Дюваль (оба — французы по национальности — постоянно участвовали в итальянских спектаклях). С большим вниманием следил он за выступлениями шведской певицы Кристины Нильсон — крупнейшей оперной примадонны 70-х годов. В начале очарованный сценическим обаянием артистки, внешним изяществом ее облика и ее "гениальным сценическим талантом", он посвятил ей немало восторженных строк (особенно удавалась ей партия Маргариты в "Фаусте" Гуно). Но в дальнейшем, прослеживая весь путь гастролей знаменитой певицы, Чайковский сумел более объективно охарактеризовать художественную сторону ее исполнения, во многом внешнего и формального, подчиненного холодному расчету (см.: 256, 188—189).

Подобные высказывания вызывали резкий протест со стороны почитателей итальянской оперы. Но это не заставило композитора отступить от раз навсегда принятого принципа строгих художественных критериев и объективных оценок. Отнюдь не принадлежа к числу поклонников Нильсон, он сумел в то же время открыто выступить в защиту другой примадонны — Патти и тем самым отразить натиск суровых антагонистов "итальянщины". При всей ограниченности творческого диапазона этой певицы, он считал Патти неподражаемой в партиях грациозно-комедийного плана, особенно — в "Севильском цирюльнике", "где ее недосыгаемо высокий талант проявляется во всем своем блеске... Это одна из тех немногих избранниц, которые могут быть причислены к ряду первоклассных из первоклассных артистических личностей", — писал Чайковский по поводу прощального бенефиса Патти, состоявшегося 11 ноября 1875 года (256, 243).

И вместе с тем оценка итальянского театра как определенного художественного направления всегда оставалась у Чайковского непримиримо враждебной. Говоря о господствующем в Большом театре "духе биржевой спекуляции", он имел в виду современную ему деградацию итальянской оперной культуры, приносимой в жертву гастролям отдельных "звезд". Он горько сожалел об утрате высоких традиций, утвержденных великими певцами романтической эпохи, и возмущался искусством певцов недавнего прошлого — Полины Виардо,

¹⁸ На страницах его фельетонов отзывы об итальянских спектаклях количественно занимают едва ли не главное место. Состав итальянской труппы охвачен в них полностью, не исключая второстепенных певцов.

Бозио, Марио, Тамберлика, с их "гениальными порывами", со всей неповторимостью их высокого мастерства. В современных же композитору условиях даже участие отдельных корифеев не спасало общего положения. На русской сцене итальянская опера оставалась наносным явлением. Отсутствие определенного репертуарного плана, произвольное сочетание русских и итальянских артистов, участие "жалкого, утомленного хора" и многострадального оркестра, выступавшего в итальянских спектаклях почти без репетиций, — все производило на него самое безотрадное, гнетущее впечатление. Свои наблюдения Чайковский резюмирует в одной из последних статей 1875 года: "вспомните, что мы с вами живем в городе, где нет русской оперы, где девяносто девять сотых частей населения не знают даже имени Глинки..." (256, 251).

Особое значение в этом контексте, в тех же статьях великого композитора, приобретает характеристика нескольких талантливых русских артистов, прямо опровергающая высказанное им негативное мнение: русская опера в Москве все же *существовала*, хотя и была поставлена в недопустимые условия прозябания.

К началу 70-х годов московская опера располагала очень небольшим составом солистов. Заканчивалась артистическая деятельность примадонны Большого театра Александры Дормидонтовны Александровой-Кочетовой. В спектаклях Большого театра она выступала до 1878 года, причем эти выступления становились все более редкими. "Бенефис примадонны, которая в течение двух месяцев ни разу не появлялась на эстраде! Это очень курьезно, — но г-жа Александрова, конечно, нимало не виновата в тех диких распоряжениях, которые установились на нашей сцене", — писал в 1875 году Чайковский, особенно высоко ценивший тонкую музыкальность певицы, ее "обдуманность в фразировке", ее безупречный вкус (256, 256). В дальнейшем Александрова-Кочетова полностью отдалась педагогической работе. Профессор Московской консерватории с момента ее основания, она воспитала плеяду прекрасных певцов, с честью поддержавших славу Большого театра.

Ушла со сцены в начале 70-х годов известная певица-контральто, первая исполнительница партии Рогнеды в Большом театре Ирина Оноре. Последние годы жизни отдавал оперной сцене П. А. Радонежский, постоянно выступавший в ролях Сусанина, Руслана, Мельника. Некогда он поражал слушателей мощью и красотой голоса, но теперь уже с трудом нес "на своих плечах" весь басовый репертуар. В 1875 году был вынужден покинуть театр его ближайший товарищ по сцене С. В. Демидов, выступавший в тех же ведущих басовых парти-

ях ("превосходный и все еще свежий голос г. Демидова звучал прекрасно", — писал Чайковский по поводу возобновления оперы "Рогнеда" в 1873 году — 256, 45). Перешел по распоряжению дирекции в труппу Мариинского театра известный артист — тенор Д. А. Орлов. Среди исполнительниц лирико-драматических партий сопрано (Натasha в "Русалке", Галья в одноименной опере Монюшко) ни одна не могла сравниться с А. Г. Меншиковой, также оставившей московский театр.

На этом фоне явного оскудения оперной труппы ярко выделились две молодые певицы, выпускницы Московской и Петербургской консерваторий — Н. А. Енгальчева и Е. П. Кадмина.

Первая из них, правда, не оставила заметного следа в истории русского музыкального театра. Но весь ее артистический путь был чрезвычайно характерен для общей "итало-русской" атмосферы, царившей в эту пору на оперной сцене Москвы. Происходившая из аристократической семьи князей Енгальчевых, воспитанница Смольного института, молодая певица обучалась в Петербургской консерватории под руководством Г. Ниссен-Саломан, а затем совершенствовалась в Италии. В Большом театре она дебютировала в 1871 году под именем Эльвира Анжели — сразу же в качестве восходящей звезды, яркого метеора, появившегося на театральном небосклоне под покровительством всемогущего Мерелли. Красивая внешность и сильный, "феноменально красивый", по отзыву Чайковского, голос сделали ее любимицей публики. Отдавая все силы итальянской опере, Енгальчева лишь изредка выступала в русском репертуаре, в таких случаях под своим именем.

Но лучшие традиции русской вокальной школы при этом оказывались безнадежно утраченными. В потоке почти ежедневных выступлений, в погоне за внешним успехом, в непрерывной карусели неподготовленных, скороспелых спектаклей растрачивалась природная одаренность певицы, страдали ее прекрасные данные. Об этом с присущей ему строгостью профессиональных оценок прямо писал Чайковский, отмечая все недостатки Енгальчевой: неточность интонирования, нарушение ритма, "щеголянье" низкими грудными нотами и произвольными виртуозными пассажами (см.: 256, 58). От русской сцены она вскоре отказалась, продолжив свою карьеру за рубежом. В 80 — 90-х годах Енгальчева выступала в театрах Италии и Франции, но иногда появлялась в России в качестве гастролерши.

В противоположность этой блистательной примадонне подлинно русской артисткой была ее сверстница Евлалия Павловна Кадмина (1853 — 1881), чей яркий, неповторимый творческий облик навсегда

запечатлелся не только в восторженных отзывах критики, но и в произведениях художественной литературы¹⁹.

Отличительной чертой Кадминой была редкая разносторонность ее артистической натуры, неустанность творческих поисков, доходившая порой до страстной, болезненной неудовлетворенности своим искусством. В равной степени одаренная в области музыки и драмы, не лишенная даже некоторых литературных способностей, она колебалась между оперной и драматической сценой — и всюду имела блестящий успех. Об исключительном богатстве ее дарования свидетельствует один только перечень исполненных ею ролей: Ваня и Ратмир в операх Глинки, Княгиня в "Русалке" Даргомыжского, Рогнеда в опере Серова, Морозова в "Опричнике" Чайковского, Азучена и Амнерис в операх Верди, а с другой стороны — поэтический Лель в драме Островского с музыкой Чайковского (первое исполнение, 1873), трогательная Офелия в "Гамлете" Шекспира, незабываемая Катерина в "Грозе" Островского. Обширный диапазон голоса Кадминой позволял ей выступать также и в партиях сопрано — Наташи в "Русалке", Маргариты в "Фаусте", Рахили в опере Галеви "Дочь кардинала".

По-видимому, именно эта активность творческих исканий наталкивала молодую артистку на частую смену сценической обстановки. Окончив в 1873 году Московскую консерваторию по классу Александровой-Кочетовой, блестяще исполнив в студенческом спектакле партию Орфея в опере Глюка, Кадмина тут же была принята в Большой театр, где пела в течение двух лет. С успехом прошли ее выступления в Петербурге, в спектаклях Мариинского театра и в концертах Бесплатной школы. Но внешние условия работы в петербургском театре сложились неблагоприятно для молодой артистки, и Кадминой пришлось покинуть Россию. В 1876—1878 годах она гастролировала на оперных сценах Милана, Флоренции и Рима, непрерывно совершенствуя свое мастерство. По возвращении на родину не пожелала связывать себя постоянным контрактом в императорских театрах и вскоре перешла на сцены частных оперных антреприз в Киеве, Харькове, Одессе. Последние выступления Кадминой в качестве драматической артистки вызвали общий восторг зрителей, особенно в среде студенческой молодежи.

Они были недолгими. Жизнь молодой артистки оборвалась внезапно. Несчастливо сложившаяся личная судьба, атмосфера зависти и недоброжелательства, всюду сопутствующая этой "прекрасной звезде" оперной сцены, оказались невыносимыми для ее чуткой, болезненно впечатлительной натуры. Осенью 1881 в Харькове, играя в

¹⁹ Подробно о Кадминой см.: 288.

драме Островского "Василиса Мелентьева", Кадмина приняла смертельную дозу яда. Ее трагическая гибель произвела сильнейшее впечатление в кругах интеллигенции. Тургенев запечатлел образ талантливой русской артистки в одной из своих поздних повестей — "Клара Милич". Многие слышали о Кадминой молодой А. П. Чехов — еще долго до создания своей "Чайки", где та же тема служения искусству несомненно несет на себе отзвук ее печальной судьбы. Непосредственно отражен образ артистки в популярной драме А. С. Суворина "Татьяна Репина".

О Кадминой как о феноменально одаренной творческой личности писали ведущие критики того времени — Ларош и Кюи. Но более всех — все тот же Чайковский, заметивший ее с первых сценических шагов. Голос Кадминой, по его словам, не поражал мощью и сочностью (и в этом смысле она, по-видимому, уступала Енгальчевой). Однако своей "замечательной музыкальной талантливостью", проникновенностью интерпретации и ярким темпераментом она превосходила многих известных, опытных исполнительниц. "Смотря на мастерскую игру молодой певицы, слушая ее глубоко прочувствованное пение, никак не веришь, чтоб это была артистка, еще впервые появляющаяся на подмостках публичного театра", — писал композитор о дебюте Кадминой в партии Вани (256, 155, 130).

Столь же высокую оценку искусству молодой певицы несколько позже дает Ларош, настойчиво предлагавший театральной дирекции пригласить Кадмину на петербургскую сцену. "Я слушал эту артистку в Москве, недели две назад в роли Морозовой, — писал он в 1876 году. — Свежий, красивый голос, безукоризненно чистая интонация, выразительное, осмысленное пение и изящная простота в игре, совершенное отсутствие утрировки или аффектации — все это вместе производит самое светлое эстетическое впечатление, разумеется, несколько не теряющее от замечательно красивой наружности, являющейся как бы для того, чтобы довершить разнообразие даров, которыми обладает молодая певица" (115, 3, 163).

Основной сферой, привлекавшей Кадмину в опере и в драме, были роли трагического плана. Этому немало способствовали и ее внешние данные, и театральная школа сценического мастерства, пройденная у выдающегося актера и педагога И. В. Самарина. Открыто говоря о ее "замечательно красивой наружности", Ларош не отмечает главной притягательной силы этой красоты: выразительности ее "пристального, словно в себя устремленного взгляда", экспрессии ее "трагических глаз". Последние эпитеты принадлежат Тургеневу, создавшему в повести "Клара Милич" неповторимый литературный портрет артистки: "все лицо задумчивое, почти суровое. На-

тура страстная, своевольная — и едва ли добрая, едва ли очень умная, но даровитая — сказывалась во всем" (241, 13, 86)²⁰.

Деятельность Кадминой, сравнительно недолгая, заслуживает внимания прежде всего в силу определенной художественной направленности ее исканий. Ценнейшей стороной, выявляющей новаторский облик этой певицы-актрисы, был всепоглощающий *артистизм*, стремление к гармоничному соответствию сценического и музыкального образа. Нельзя сказать, что к этому не стремились ее предшественницы. Но как универсальная тенденция, как перспектива, эта осознанная синтетичность нашла свое полное выражение уже на рубеже XX века, в "шляпинскую эпоху" оперного театра, когда перед выдающимися исполнителями, художниками и режиссерами образ спектакля предстал во всей его стилистической цельности.

Таким ощущением музыкально-сценического синтеза в то время обладали еще немногие. Среди русских певцов, выступавших рядом с Кадминой, никто не превзошел ее в сценическом мастерстве. Как превосходные вокалисты выделялись ее учительница Александрова-Кочетова, бас Демидов, тенор Додонов. Но ни один из них не запомнился публике и критике в качестве талантливого *артиста*.

Последний из упомянутых исполнителей — тенор А. М. Додонов был постоянным партнером Кадминой, прекрасным представителем русской вокальной школы, в будущем известным педагогом, учителем Л. В. Собинова и Д. А. Смирнова. Великолепный Собинин, Финн, Андрей в "Опричнике" и Князь в "Русалке", он все же не обладал яркой сценической выразительностью. Но как отличный вокалист безусловно первенствовал на сцене Большого театра в то тяжелое время, когда, по словам Лароша, "русская опера искусственно поддерживалась в состоянии, близком к смерти" (115, 3, 163).

*

Голос передовой критики был наконец услышан. К концу 70-х годов наступили первые признаки благодатного перелома, послужившего началом нового "русского периода" в истории московской оперной сцены. Заметно упал интерес публики к итальянским спектаклям. Улучшились материальные условия существования русской оперы, получившей наконец дополнительные средства на

²⁰ В соответствующем эпизоде повести писатель приводит излюбленный концертный репертуар Кадминой — письмо Татьяны из романа Пушкина, с которым она постоянно выступала на музыкально-литературных вечерах, романсы Глинки и Чайковского. Кадминой посвящен романс Чайковского "Страшная минута".

оплату ее штатного состава — солистов, хора и оркестра. Расширился отечественный репертуар, обогатившийся в 80-х годах операми Чайковского, Мусоргского, Рубинштейна. Важнейшим событием в музыкальной жизни Москвы явилось официальное распоряжение об отмене постоянно действующей итальянской оперной труппы.

Немалую роль в этом процессе возрождения сыграли два главных дирижера театра, последовательно сменивших друг друга за капельмейстерским пультом: Энрико Бевиньяни и, в еще большей степени, Ипполит Карлович Альтани.

Первый из них, итальянец по рождению и воспитанию, начавший свою деятельность за рубежом, приехал в Россию в 1872 году, дирижировал спектаклями итальянской оперы в Петербурге, а затем вплоть до 1882 года руководил оперной труппой Большого театра. Работая в Москве, он вскоре сблизился с русским окружением, узнал и полюбил русскую музыку, сумел по достоинству оценить оперы Глинки и Чайковского. Автор "Онегина", в свою очередь, благожелательно относился к живому и восприимчивому итальянскому музыканту, ценил в нем большого и искреннего поклонника русской композиторской школы и помогал ему своими советами. С 1885 года Бевиньяни перешел в только что организованный театр Частной оперы Мамонтова, где дирижировал "Снегурочкой" Римского-Корсакова. Но вскоре затем покинул Россию и продолжал выступать в театрах Америки и Западной Европы.

Гораздо более устойчивой оказалась деятельность И. К. Альтани, связавшего свое имя с лучшими произведениями русской оперной классики конца XIX века. Окончив Петербургскую консерваторию, где он обучался по композиции у А. Г. Рубинштейна и по классу скрипки у Г. Венявского, молодой музыкант начал руководить оперными спектаклями в различных провинциальных театрах, в основном — в Киеве, где ему удалось значительно укрепить и повысить культуру оперного исполнительства (известен восторженный отзыв Чайковского о постановке "Опричника" под управлением Альтани в 1874 году).

На посту главного дирижера Большого театра Альтани пробыл более 20 лет, с 1882 по 1906 год. Руководил постановкой многих театральных премьер, в том числе опер "Мазепа" Чайковского и "Алеко" Рахманинова. При нем был полностью реформирован состав оркестра и хора, в свое время вызывавшего справедливые нарекания Чайковского. Идеального помощника Альтани приобрел в лице выдающегося музыканта-хормейстера Ульриха Иосифовича Авранека, руководившего хором Большого театра вплоть до 1930-х годов. Под его управлением совершалось сценическое рождение таких капиталь-

ных опер, как "Борис Годунов", "Снегурочка", "Князь Игорь", то есть произведений, требующих от хорового дирижера высшего мастерства.

О принципах дирижерской работы Альтани существовали разные мнения. Артисты восхищались его чуткостью, искусством аккомпанемента, вниманием к трактовке вокальных партий (см., например: 197). Иначе относилась к нему профессиональная критика. Так, постоянный летописец московской музыкальной жизни Н. Д. Кашкин оценивает исполнительский стиль Альтани достаточно сурово. Отметив опытность дирижера и присущее ему точное "формальное выполнение" текста партитуры, он замечает: "но впечатления художественной осмысленности исполнение не оставляет" (195). А с другой стороны, более положительно отзывался о дирижере молодой С. Н. Кругликов. Такие разногласия объяснимы. Если в эпоху высокого оперного расцвета, уже в начале 1900-х годов (а именно к этому времени относится приведенный отзыв Кашкина) исполнительская манера Альтани могла показаться устаревшей и взгляды его ограниченными, то в пору постепенного возрождения московского оперного театра, после хаотической смены различных непрерывно гастролирующих капельмейстеров, устойчивое руководство этого опытного дирижера несомненно сыграло свою положительную роль.

Но общая режиссура спектакля по-прежнему не достигала должного уровня. Бессменным руководителем в этой области был певец и режиссер А. И. Барцал, придерживавшийся в основном старых традиций. Декорационное оформление, как правило, поручалось К. Ф. Вальцу — не столько художнику, сколько замечательному машинисту, "чародею сцены", хранителю старых романтических традиций "волшебного" оперного спектакля. Во всем этом сказывался пока еще прежний подход к опере как занимательному, пышному, импозантному зрелищу.

С другой стороны, большое внимание в эпоху Альтани уделялось исполнительской культуре артистов. Значительно обновился, расширился в 80-е годы основной состав оперной труппы. В программах появились новые известные имена. Ведущие теноровые партии исполняли певцы, обладающие превосходной вокальной школой: Д. А. Усатов, Л. Д. Донской, Н. А. Преображенский, М. И. Михайлов. В партиях сопрано начали выступать молодые артистки М. Н. Климентова, Е. К. Верни, М. П. Коровина, З. Р. Кочетова (дочь Александровой-Кочетовой, блестящая исполнительница колоратурных партий, чья деятельность, правда, продолжалась недолго). На исходе десятилетия на московскую сцену пришла талантливая, музыкально одаренная артистка А. Ю. Скомпская, впоследствии одна из ведущих

певец Мариинского театра²¹, прославленная Татьяна, Виолетта в "Травиате", Елизавета и Эльза в операх Вагнера. С 1882 года полностью перешел в Большой театр Б. Б. Корсов. С успехом исполняла главные партии меццо-сопрано его жена А. П. Крутикова.

Но лучшим украшением труппы, любимцем московской публики становится в этот период баритон Павел Акинфиевич Хохлов. С его именем связаны лучшие, исторические премьеры Большого театра 80-х годов — "Демон", "Евгений Онегин", "Черевички".

Как артист Хохлов был ярким представителем нового направления, полностью развернувшегося уже на рубеже XIX — XX веков. Владение вокальным искусством у него подчинялось главной задаче создания убедительного, правдивого сценического образа. К этой цели он шел непрерывно и устремленно, совершенствуя свои богатейшие природные данные.

Хохлов обладал не только яркой музыкальной одаренностью, но и широким гуманитарным кругозором. С детских лет он хорошо играл на фортепиано, а затем на скрипке, владел несколькими иностранными языками. Обучаясь на юридическом факультете Московского университета, который он окончил в 1878 году, будущий артист постоянно посещал лекции историка С. М. Соловьева, увлекался литературой, поэзией. Уже в студенческие годы он начал выступать в любительских концертах, преимущественно в басовом репертуаре. Голос молодого певца — необычайно широкого диапазона, мягкого, бархатистого тембра — сразу привлек внимание слушателей. Но первоначальные занятия пением под руководством почтенного теоретика и композитора Ю. К. Арнольда, одного из современников Глинки, не принесли больших результатов. Основным педагогом Хохлова вскоре стала Александрова-Кочетова, точно определившая характер его голоса: баритон. Большую пользу Хохлову принесли занятия в Италии, где он брал уроки у знаменитого педагога Ф. Ронкони. Блестящие данные молодого певца, сценические и вокальные, были по достоинству оценены в стране бельканто. Здесь он не раз получал самые лестные предложения продолжить свою карьеру за рубежом, но никогда не соглашался даже на сколько-нибудь длительные гастроли.

С необычайным успехом прошел в 1879 году дебют Хохлова на сцене Большого театра — сначала в "Фаусте", в партии Валентина, затем в "Трубадуре" (граф ди Луна). Свободно овладевая новыми партиями, артист выступал во всех ведущих ролях баритонового репертуара — Невера, Амонасро, Ренато, Вольфрама, Тельрамунда, Елецкого, Мизгирия. Превосходно звучащий низкий регистр голоса позво-

²¹ В Петербурге выступала под фамилией Большка.

лял ему исполнять также басовые партии Руслана, Бориса Годунова. Именно по инициативе Хохлова московская публика впервые познакомилась в 1888 году с оперой Мусоргского, где он выступал в главной роли, в очередь с Б. Б. Корсовым.

Нельзя не отметить, что невольное соперничество с этим известным певцом, ранее блиставшим на сцене Мариинского театра, любимцем театральной дирекции, служило немалым препятствием на пути артистической деятельности Хохлова. При подготовке спектакля Корсову свободно предоставлялось любое число репетиций, в то время как его молодой коллега довольствовался двумя, а иногда просто выступал экспромтом, без подготовки. И тот же Корсов, благодаря всемогущей протекции, неизменно выступал в оперных премьерах, представляя публике новый спектакль. Хохлову же отводилась скромная роль дублера, несмотря на все возрастающий его успех у театральной аудитории.

Причиной этих коллизий, помимо господствующей в театре системы протекционизма, несомненно был новый и непривычный стиль исполнения, характерный для такого мыслящего художника, каким был Хохлов. На оперную сцену он пришел как артист-новатор, отбросивший привычные штампы и сразу же отказавшийся от мелодраматических приемов эффектной "игры на публику". Сдержанная и благородная манера сценического поведения артиста поначалу воспринималась критикой как холодность и отсутствие темперамента. Но вскоре его искусство, созвучное лучшим устремлениям русского драматического театра того времени, получило всеобщее признание. В игре Хохлова поражала редкая простота и вместе с тем артистическая законченность образа.

Пленяла его выразительная пластика мимики и жеста, всецело подчиненная музыке; пленяла его неповторимая внешность: стройная фигура, тонкие, одухотворенные черты лица, пластически совершенная осанка, которой мог позавидовать любой драматический актер. Недаром сохранившиеся портреты Хохлова как бы переносят нас в "золотой век" русской поэзии, в пушкинскую эпоху (о нем ходили легенды, что он выступал в роли Онегина "почти без грима").

И в то же время соподчиненность музыкального и сценического начала была достигнута артистом не сразу. Намеченный им путь к правде и красоте, к передаче внутренней сущности образа прокладывался в процессе непрерывной работы. Лучшим его достижением явились роли, навеянные поэзией Пушкина и Лермонтова: Онегин и Демон. Воплощенные Хохловым, они создали прочную, устойчивую традицию, которой поныне следуют все исполнители этих партий.

К концу 80-х годов искусство артиста достигло полного расцвета. С огромным успехом он исполнял партию Онегина на гастролях в

Мариинском театре, а затем в 1889 году в Праге, где его партнершей была М. Н. Климентова, первая Татьяна русской оперной сцены. Закончив театральную деятельность, Хохлов продолжал выступать в концертах, большей частью в русском репертуаре (по сообщениям одного из рецензентов, романсы Глинки он "культивировал особенно охотно"). К числу последних ролей, исполненных им в Большом театре, принадлежали партии Мизгиры и Князя Игоря.

Репертуар русской оперы 80-х годов включал в равной мере произведения русских и зарубежных композиторов. Отбор иностранных опер был пока еще довольно традиционным: на сцене шли известные оперы Верди, "Фауст" Гуно, неизменные "Гугеноты" Мейербера, "Волшебный стрелок" Вебера, оперы Доницетти. Из опер Вагнера ставились только две — "Лоэнгрин" и "Тангейзер" (творчество великого реформатора пришлось не по душе главному дирижеру Альтани). Основу русского репертуара по-прежнему составляли оперы Глинки и Даргомыжского. Но самым существенным, новым вкладом явились оперы Чайковского и полюбившийся публике "Демон".

Московская постановка этой оперы Рубинштейна с участием Хохлова приобрела значение важного, поворотного этапа в жизни Большого театра. Премьера оперы состоялась в 1879 году и вызвала оживленные, разнообразные толки. О "Демоне" говорили как о произведении новаторском, нетрадиционном и даже в какой-то мере радикальном, мало доступном широкой публике. С трудом воспринимался в ту пору лирический, ариозно-речитативный стиль музыки Рубинштейна, показавшийся некоторым рецензентам "недостаточно мелодичным". Не вызывал восхищения и центральный образ героя, воплощенный первым исполнителем партии Демона Корсовым в традиционном inferнальном, "мефистофельском" плане.

Но появление Хохлова в следующих спектаклях произвело полный переворот. Внимательно изучив поэму Лермонтова и музыку Рубинштейна, молодой артист создал невиданный до тех пор и глубоко созвучный авторскому замыслу образ лирического героя. Он решительно отбросил эффектные мизансцены, введенные его предшественником, отказался и от средневекового рыцарского костюма, в котором ранее выступали Мельников и Корсов.

Перед публикой предстал подлинно лермонтовский страдающий, одинокий герой, "печальный Демон, дух изгнания". Внешний рисунок роли был отчасти подсказан появившимися в то время рисунками известного художника Михаила Зичи. При этом Хохлов значительно подчеркнул, усилил романтические черты образа. Найденный им костюм и грим во многом предвещал бессмертного Демона,

созданного впоследствии Врубелем. Легкий серый хитон, с развевающимися подобно крыльям широкими рукавами, густая копна черных кудрей, бледное, юное лицо, взгляд, полный глубокой, сосредоточенной скорби, — все оставляло незабываемое впечатление. Сдержанной, замедленной, неслышной была легкая поступь артиста, выражающая нереальность и фантастичность могущественного "сына эфира", свободного повелителя стихий. Не отвлекая зрителей излишней игрой, артист сосредоточил внимание на музыкальной интерпретации вокальной партии, стремился выявить лучшие черты лирической мелодики Рубинштейна, певучесть его ариозных речитативов. С тех пор найденная Хохловым трактовка лермонтовского образа прочно установилась на оперной сцене. Шаляпин, увидевший его в этой роли, назвал артиста "своим учителем"²². Сама же опера стала одной из самых распространенных в репертуаре.

Столь же значительным оказалось участие Хохлова в московской постановке "Евгения Онегина" в 1881 году. Роль Онегина он считал лучшим своим достижением и обращался к ней с особой любовью.

История создания и постановки оперы Чайковского широко освещена в музыковедческой литературе. Премьера "Онегина" на московской сцене открыла собой особый оперный цикл, посвященный творчеству композитора и по существу определила весь путь Большого театра в период 80-х, а затем 90-х годов.

Сценическая жизнь оперы началась, как известно, не на большой сцене, а в стенах Московской консерватории, при участии совсем молодых, неопытных певцов. Причины этого выбора симптоматичны. Поручив свое детище новому поколению молодых исполнителей, Чайковский хорошо ощущал особое, нетрадиционное значение этих "лирических сцен". В письме к одному из руководителей постановки, инспектору консерватории К. К. Альбрехту он категорически утверждал: "Я не отдам „Онегина“ ни за какие блага ни Петербургской, ни Московской дирекции, и если ей (опере) не суждено идти в Консерватории, то она не пойдет нигде" (263, 6, 276).

Находясь за границей, композитор не мог руководить репетициями лично, но вел длительную переписку с ведущими профессорами консерватории Н. Г. Рубинштейном, С. И. Танеевым, К. К. Альбрехтом. Молодым исполнителям нелегко было справляться со всеми деталями тончайшей партитуры Чайковского. В своих воспомина-

²² Традиции Хохлова в партии Демона следовали лучшие певцы-баритоны начала XX века: И. В. Грызунов, Г. А. Бакланов. Этой трактовки придерживался и Шаляпин, выступавший в опере Рубинштейна в 1904—1905 годах.

ниях первая исполнительница партии Ольги, ученица Александровой-Кочетовой А. Н. Левицкая писала: "мы пели произведения итальянских композиторов, а русских почти совсем не пели <...> При таком исключительном итальянском музыкальном воспитании музыка „Евгения Онегина“ показалась нам совершенно новой, очень трудной и по своим новшествам мало понятной. Не только нам, участникам постановки „Евгения Онегина“, но и нашим руководителям стоила громадных трудов эта постановка" (289, 1, 183—184).

Эти трудности удалось преодолеть не сразу. Работа над оперой продолжалась в течение всего 1878 года. Основным художественным руководителем постановки был молодой С. И. Танеев, восторженно оценивший оперу Чайковского ("Чудная опера!.. Вы так хорошо никогда не писали. Пользуйтесь тем, что Вы достигли такого совершенства" — 165, 32).

16 декабря 1878 года в консерватории состоялся первый показ отдельных сцен оперы. Роли распределялись следующим образом: Татьяна — М. Н. Климентова, Ольга — А. Н. Левицкая, Ларина — М. В. Рейнер, Няня — З. В. Кожина, Онегин — С. В. Гилев, Ленский — М. И. Михайлов²³, Гремин — В. В. Махалов, Трике — В. В. Тархов. Дирижировал оркестром Танеев, он же вел концертмейстерскую работу на репетициях (еще раньше, до спектакля, с оркестром работал скрипач Н. С. Кленовский). Хором руководили К. К. Альбрехт и Н. А. Губерт, режиссером спектакля был И. В. Самарин.

Первый опыт увенчался успехом. Спектакль был отмечен блестящей рецензией Лароша (см.: 123). Но только к весне следующего 1879 года работу над оперой удалось привести к желанной цели — открытому показу всей оперы в целом. Премьера состоялась 17 марта в помещении Малого театра. Накануне в Москву приехал Чайковский, с огромным волнением впервые увидевший на сцене свое произведение — сначала на генеральной репетиции, затем в переполненном публикой театральном зале. О своих впечатлениях он подробно рассказал в письме к Н. Ф. фон Мекк, отметив тщательное, любовное исполнение оперы молодыми артистами: "мне было весьма приятно заметить, что все они необыкновенно сильно полюбили музыку „Онегина“". Среди исполнителей он особенно выделил молодую певицу Климентову, впоследствии Климентову-Муромцеву, одну из ведущих артисток Большого театра. Менее удовлетворяла его трактовка мужских партий. Голос Гилева — Онегина Чайковский находил суховатым, тусклым по тембру; не мог полностью овладеть партией Ленского совсем неопытный Медведев. Но в музыкальных кругах ус-

²³ Впоследствии, в открытом спектакле, роль Ленского была передана М. Е. Медведеву. Оба певца, Михайлов и Медведев, вошли в состав труппы Большого театра.

пех был бесспорным. "Николай Григорьевич [Рубинштейн], который очень скуп на похвалы, сказал мне, что он влюблен в эту музыку, — продолжал Чайковский. — Танеев после первого акта хотел мне выразить свое сочувствие, но вместо того разрыдался" (257, 84).

И в то же время автор "Онегина" испытывал сильные сомнения в широком, общественном признании своего труда. Это опасение подтверждается многочисленными свидетельствами современников. Музыкальное решение пушкинского романа в рамках "лирических сцен" многими рецензентами воспринималось критически. Композитора порицали за "искажение" пушкинского сюжета, за произвольное обращение с поэтическим текстом²⁴.

Но музыка Чайковского своей душевной открытостью захватывала и покоряла вопреки суждениям знатоков. Фрагменты из "Онегина", отдельные арии и сцены, а иногда и вся опера целиком (как это было, например, в Музыкально-драматическом любительском кружке в Петербурге) исполнялись повсюду. Этому способствовало издание клавира оперы, заблаговременно, еще до премьеры, опубликованного П. И. Юргенсоном.

Решилась наконец на постановку оперы и театральная администрация. Несмотря на разноречивые мнения, дирижер и артисты с увлечением начали работу над партитурой. При этом деятельную помощь своими указаниями оказывал Н. Г. Рубинштейн, тогда уже тяжело больной, но посещавший все репетиции.

11 января 1881 года, в бенефис капельмейстера Бевиньяни и в присутствии самого композитора в Большом театре осуществилось первое исполнение оперы "Евгений Онегин", с тех пор не сходившей с этой сцены вплоть до наших дней. В спектакле были заняты лучшие силы труппы. Главную роль исполняла молодая артистка Е. К. Верни, недавно принятая в Большой театр, ранее выступавшая в Казани, в оперной антрепризе Медведева. Похвальные отзывы заслужил Д. А. Усатов в партии Ленского, которую он исполнял с присущей ему музыкальностью, с проникновенным лиризмом.

Но право первенства бесспорно принадлежало Хохлову, чье участие в спектакле Чайковский поставил непременным условием. Создатель образа Онегина, артист выступил именно в той роли, какую критика того времени считала бледной, неинтересной, лишенной по-

²⁴ Характерен отзыв Тургенева, ознакомившегося с оперой по клавиру. 27/15 ноября 1878 года он писал из Парижа Л. Н. Толстому: "Евгений Онегин прибыл сюда в фортепианной партитуре. Г-жа Виардо начала разбирать эту вещь по вечерам. Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические места. Но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих действующих лиц" (242, 12, 1, 383).

длинно драматической действенности. Это не помешало публике восторженно принимать молодого певца с его чудесным голосом, прочувствованной интерпретацией и умной, изящной игрой. В своем исполнении Хохлов сумел передать внутренний духовный рост пушкинского героя — вначале сдержанного, элегантного и несколько скованного условностью светского этикета, затем испытавшего всю горечь разочарования и силу внезапно пробудившегося страстного чувства. Изящная простота сценической манеры артиста и воплощенная им внутренняя динамика образа свидетельствовали о чутком понимании новаторской драматургии Чайковского. Об исключительной музыкальности Хохлова, сумевшего внести в партию Онегина "особый отпечаток благородства и простоты", с большим увлечением писал Н. Д. Кашкин.

Однако общая сценическая трактовка оперы не была свободной от той рутины, которой так опасался композитор. Режиссура старательно акцентировала все бытовые моменты — бальные сцены второго и третьего действий, хоры крестьян и девушек в первых картинах. Этим существенно затушевывалась основная, лирико-драматическая линия действия: восторженно принимая арию Гремина и куплеты Трике, публика оставалась равнодушной к предсмертной арии Ленского, к трагической сцене дуэли.

Не радовала и постановка, более скромная, чем в Мариинском театре, хотя и не отвечавшая стилю пушкинской эпохи: по обычаю того времени декорации старательно "подбирались" из разных спектаклей.

Но в целом Чайковский испытывал чувство глубокого удовлетворения: его суждение о мнимой "несценичности" оперы не подтвердилось. Отдельные недочеты постановки не помешали главному — общественному признанию. Любимая опера, созданная "с искренним увлечением", исполненная "простых человеческих чувств", нашла наконец путь к сердцам слушателей. И в этом смысле последующая постановка Мариинского театра, импозантная и блестящая, уже не воспринималась им с таким радостным волнением, с такой эмоциональной отдачей. Судьба "Онегина" определилась в Москве.

С большим нетерпением публика и критика ожидали следующих выходов композитора на театральную сцену. Законченная в 1883 году опера "Мазепа" была с энтузиазмом принята и московской, и петербургской дирекцией. Постановка ее готовилась одновременно в Большом и Мариинском театрах, как бы вступивших в соревнование.

Победа, как уже говорилось, осталась за московской оперной сценой. Чайковский, с самого же начала предназначавший оперу для Большого театра, мог убедиться в своем мнении, высказанном в

письме к фон Мекк: "состав здешней оперы не хуже петербургского" (258, 3, 195). На протяжении всего нескольких лет театр достиг значительного художественного роста. Премьера "Мазепы", состоявшаяся 3 февраля 1884 года, поразила зрителей невиданной роскошью постановки. К спектаклю были написаны заново эффектные декорации Вальца и Гурьянова; удачно, с новыми режиссерскими приемами поставил массовые сцены Барцал. Блистали в главных ролях Корсов и Павловская. С большой похвалой отзывалась критика о работе Альтани и Авранека, руководителей постановки.

Присутствовавший на премьере М. И. Чайковский писал: "Безупречен был хор, с чудными голосами, сильный, мощный, прекрасно владеющий всеми техническими трудностями. В отношении декораций и костюмов ни одна опера Петра Ильича до тех пор не имела более богатых и красивых; но этого мало — никогда еще новая русская опера в Москве не была обставлена более тщательно в смысле выдержанности стиля и отделки подробностей" (253, 2, 619). Внешний успех премьеры был в полном смысле слова блестящим²⁵.

И все же опера не удержалась надолго. Во многих статьях высказывалось мнение о прямом несоответствии сюжета "Мазепы" лирическому характеру дарования композитора. Как и ранее, его упрекали в искажении пушкинского замысла и в недостатке подлинно драматического чувства. Справедливо мнение В. В. Яковлева, находившего, что после "Евгения Онегина" к Чайковскому предъявлялись все более строгие, растущие требования, при этом высказанные с разных позиций. Один из московских рецензентов, С. Ф. Флеров, критиковавший либретто "Мазепы", прямо пожелал композитору "проявить свой талант в народной и лирической опере, которая... наиболее будет соответствовать характеру его творчества" (289, 1, 241).

Этот совет, видимо, не прошел мимо внимания Чайковского. Именно такой, "народно-лирической" оперой могла послужить, с его точки зрения, ранняя опера "Кузнец Вакула", в свое время достаточно холодно принятая публикой. К ней он охотно вновь обратился, разумеется, не только следуя советам и убеждениям критики, но в силу своей непрерывно ищущей, жаждущей перемен художнической природы. Мрачно-трагические коллизии "Мазепы" теперь сменились лирической задушевностью светлых гоголевских образов. Как изве-

²⁵ Любопытно отметить, что в опере "Мазепа" состоялся первый дебют Чайковского как оперного дирижера. На одном из спектаклей, 26 сентября 1884 года, ему пришлось продирижировать третьим и четвертым действиями "Мазепы", сменив за пультом Альтани. По свидетельству композитора В. С. Калинникова, этот спектакль прошел с подлинным триумфом, "восторгам и крикам публики не было конца" (цит. по кн.: 171). Текст письма Калинникова сообщен В. А. Киселевым.

стно, "Кузнец Вакула" до конца дней оставался у Чайковского одним из любимых его произведений, и мысль о возвращении этой оперы на сцену он принял особенно горячо.

Создавая новую редакцию оперы, возрожденной под названием "Черевички", Чайковский не мог не учитывать опыта прежних лет. В своем стремлении сделать оперу более доступной для публики и более удобной для исполнителей он многое изменил в мелодическом рисунке речитативов, ввел дополнительные сольные номера, облегчил оркестровую фактуру. Переработка партитуры шла очень активно, и самая идея возобновления оперы была полностью поддержана театральной дирекцией. Большой поклонник Чайковского, Всеволодский настаивал на яркой и эффектной, дорого стоящей постановке "Черевичек", которая могла бы повысить престиж московского театра и окончательно утвердить авторитет композитора как мастера оперного жанра.

Эти ожидания оправдались. Спектакль был подготовлен с предельной тщательностью и вниманием ко всем сценическим деталям. Обилием декоративных эффектов, богатством костюмов и обстановки, красочностью народно-жанровых сцен премьеры "Черевичек" превзошла все предыдущие постановки 80-х годов.

День 19 января 1887 года запомнился Чайковскому как событие: впервые ему пришлось выступить перед публикой в качестве оперного дирижера. К этому времени он уже успел накопить немалый опыт работы с оркестром, блестяще продирижировать за границей своими симфоническими произведениями и даже выступить в одном из оперных спектаклей вместе с Альтани. Но полностью опера под его управлением прозвучала впервые — и это послужило прологом к целому ряду аналогичных выступлений в русских и зарубежных театрах.

Премьера прошла с триумфом. В зале царила праздничная обстановка; появление композитора за дирижерским пультом сопровождалось бурными овациями. Среди исполнителей особенно выделились Климентова — обаятельная в роли Оксаны, Корсов, превосходно исполнивший непривычную для него комико-характерную партию Беса, и Хохлов в роли Светлейшего, блестящего вельможи екатерининских лет. В течение всего сезона "Черевички" продолжали привлекать восхищенных зрителей.

Однако сценическая жизнь оперы вновь оказалась недолгой. Блестящая премьеры "Черевичек" фактически не принесла композитору желанной победы: любимое им произведение не стало репертуарным. В последний раз при жизни Чайковского опера прошла в 1888 году и вплоть до XX века ждала своего возвращения на сцену.

Печальная судьба ожидала и "Чародейку". Достаточно холодно

принятая в Петербурге, она оказалась непризнанной в Москве. На сцене Большого театра постановка этой оперы, подготовленной очень небрежно, была поистине беспрецедентной: она прошла единственный раз (2 февраля 1890 года), вызвав поток жестокой критики. По поводу этого уникального спектакля Кашкин писал: "Опера, очевидно, была разучена на скорую руку, кое-как, что и сказалось на первом представлении, прошедшем в общем весьма неудовлетворительно. Артистов винить в этом мы ни в каком случае не станем: они сделали все, что могли, и некоторые из них были даже хороши, как, например, гг. Корсов, Михайлов и др., но ансамбля, за недостаточной срепетовкой, не было, — все шло более или менее врознь... Повторение подобного исполнения совсем не желательно: оперу следует прежде выучить и потом уж давать" (193).

Бессменно царила на московской сцене, наряду с полюбившимся публике "Демоном", фактически только одна опера Чайковского — "Евгений Онегин". С каждым годом она распространяла свое влияние на всю страну, появляясь в театрах Киева и Тифлиса, Одессы и Харькова. В Большом театре ее давали, правда, не часто, но и стремились совершенствовать ее исполнение.

Вершиной всего трудного пути, пройденного театром в 80-е годы, можно считать триумфальный спектакль "Онегина", состоявшийся 18 сентября 1889 года под управлением автора. Усилиями композитора-дирижера в этой обновленной постановке были исправлены многие недостатки предшествующих лет, устранены некоторые купюры, достигнут более совершенный ансамбль. Публика восхищалась новыми декорациями Вальца. Огромный успех, как всегда, имел в "Онегине" Хохлов. В партии Татьяны дебютировала молодая певица, выпускница Московской консерватории Аделаида Скомпская, очаровавшая зрителей поэтичностью исполнения, изяществом сценической игры. "В этой опере, представляющей высочайший апофеоз любви и молодости, она создала такой поэтический образ Татьяны, от нее веяло такой искренностью и свежестью чувства, что ничего подобного на нашей сцене не видали", — писал о ней Кашкин (192).

Оценка критики была на этот раз единодушной. Восторженно отзывался о "лирических сценах" Чайковского даже скептически настроенный Кругликов. В интерпретации самого создателя "Онегина" по-новому раскрывалась неувядаемая прелесть музыки, вырисовывалась тончайшая ткань партитуры.

Но оперный стиль Чайковского как новое художественное явление оставался еще в полной мере непознанным. Многие в его творчестве прошло мимо внимания ценителей искусства. Недолговечные на театральной сцене того времени, оперы "Орлеанская дева",

"Мазепа" и "Чародейка", не говоря о более ранних опытах, еще ждали широкого признания.

Причиной подобной недооценки оставалась не только известная эстетическая неподготовленность публики, долгое время питавшейся "продуктами итальянской кухни" (Чайковский), и ее неспособность психологически воспринять то несметное богатство, которым так щедро, всего за несколько лет, одарили ее русские композиторы.

Важнейшим "тормозом русского музыкального искусства" по-прежнему была вся система административного управления, особенно наглядно проявлявшаяся в самых авторитетных, узаконенных государственной поддержкой художественных центрах России. Непонимание творческих исканий Чайковского естественно объяснялось той самой рутинной, которая отвращала его от казенной сцены и заставляла опасаться за судьбу любимых им оперных созданий. Боязнь новизны, полное отсутствие интереса к новым и современным художественным течениям — все это с наибольшей силой сосредоточилось как раз в наиболее "престижных" столичных императорских театрах.

Преодолеть эту стену равнодушия, в силу указанных выше социокультурных условий, было отнюдь не легко в старой столице — Москве. При всех несомненных сдвигах, какими отмечено рассмотренное выше десятилетие, наиболее стойким и апробированным, "спокойным" с точки зрения администрации был привычный, из года в год повторявшийся ассортимент. Показательна недолговечность большинства опер Чайковского. Но показательно и другое: полное отсутствие в репертуаре Большого театра произведений композиторов "новой русской школы". Не прошла на этой сцене в 80-е годы ни одна из опер Римского-Корсакова. С большим трудом с значительными купюрами был поставлен в 1888 году "Борис Годунов", выдержавший всего несколько представлений. А в то же время здесь, как и в Петербурге, широкая дорога была открыта творениям Соловьева и Кашперова, малоудачным, достаточно безжизненным и академичным операм Направника.

Все это не могло не вызвать протеста в прогрессивной художественной среде, открытой для новых веяний театральной жизни. Господствующая на императорской сцене бюрократическая система тяжким гнетом ложилась на оперное творчество русских композиторов, которое в своем буйном росте явно переходило границы дозволенных "академических" норм. Нужны были новые принципы сценической интерпретации, новый подход к оперному спектаклю.

Они были подсказаны самой жизнью. Рамки двух господствующих цитаделей оперного искусства становились слишком тесными в изменившихся социальных условиях. В 1882 году правительство вы-

нуждено было отменить существующую государственную монополию на театральные предприятия и разрешить в столице организацию частных антреприз. Это постановление касалось в равной степени и Москвы, и Петербурга. В обоих городах широкой сетью распространились частные театры различного масштаба и профиля, порой очень недолговечные и низкопробные, но иногда перерастающие в крупные профессиональные предприятия (таким был, например, известный театр А. Ф. Корша). Многие из них возникали на основе любительских кружков, музыкально-литературных вечеров и любительских домашних спектаклей. Артистические силы частных театров в значительной мере пополнялись из драматических и оперных трупп провинциальных театров.

Крупной вехой в историю музыкального театра вошла организация московской Частной оперы, основанной С. И. Мамонтовым. На рубеже двух веков этому молодому театру суждено было открыть широкую перспективу обновления оперной сцены. За ним стоят важные исторические заслуги укрепления русского оперного репертуара, новых режиссерских решений, реформы театрально-декорационного искусства.

Инициатива создания нового оперного театра возникла скорее в художественских, чем в собственно музыкальных кругах. Организатор Частной оперы Мамонтов — певец-любитель и актер-любитель — был в то же время и скульптором, знатоком изобразительного искусства, другом И. Е. Репина и М. М. Антокольского. В начале 80-х годов он сблизился с группой молодых художников-передвижников, горячих сторонников обновления театрально-декорационного дела. Первыми в числе этих реформаторов были В. М. Васнецов и В. Д. Поленов, постоянные оформители любительских спектаклей в доме Мамонтова. К ним присоединились А. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. А. Серов, И. И. Левитан. В любительских спектаклях будущей Частной оперы они принимали живое участие не только как художники, но даже и как актеры, всецело подчинявшиеся режиссерской инициативе своего руководителя Мамонтова.

Основной целью, воодушевлявшей всех организаторов театра, была идея создания оперного спектакля как целостной художественной концепции, осуществляемой в гармоническом соподчинении трех начал: музыки, режиссуры и декорационного оформления. Главной же сферой применения этого принципа стилистического единства должна была стать русская опера, в основном — опера "новой русской школы", непризнанная и обедненная на императорской сцене.

Пробным камнем задуманной оперной реформы явились оперы Римского-Корсакова и Даргомыжского. Первый сезон Частной опе-

ры открылся 9 января 1885 года "Русалкой" Даргомыжского, поставленной в декорациях Поленова и В. М. Васнецова²⁶. Осенью за ней последовала "Снегурочка", впервые познакомившая московскую публику с творчеством Римского-Корсакова. Этот спектакль, пока еще далеко не совершенный в музыкальном отношении, все же стал подлинным историческим событием в силу поразительной новизны и свежести театрально-декорационных решений. Внимание зрителей, как никогда ранее, было привлечено к живописной стороне оперного действия.

Поэтичнейшая "Снегурочка" Римского-Корсакова явилась прямой параллелью к творчеству В. М. Васнецова, вступившего тогда в пору полного расцвета и целиком погруженного в глубину древней славянской мифологии. Созданные им эскизы костюмов и декораций открыли путь в будущее. Перед зрителем впервые во всем своеобразии развернулся широкий мир русской сказки, далекий от декоративной условности традиционного оперного спектакля, мир, созданный народным воображением. Все это дало верный ключ к постижению самой музыки Римского-Корсакова, тогда еще только прокладывавшей свой путь к общенародному признанию.

В музыкальном отношении театр Частной оперы обладал более скромными возможностями. Правда, Мамонтову удалось привлечь в свою труппу нескольких талантливых молодых певцов. Среди них выделялась Н. В. Салина — первая Снегурочка на московской сцене, очаровавшая зрителей свежестью молодого голоса, изяществом сценического облика (артистке был 21 год). Большой успех в партии Леля имела Т. С. Любатович — активная участница мамонтовского артистического кружка. Привлекал яркими вокальными данными исполнитель басовых партий С. Г. Власов — Мороз в "Снегурочке" и Мельник в "Русалке". А с другой стороны, крайне ограниченным был состав оркестра, сформированного в основном из молодых музыкантов; слабо звучал малочисленный хор. Все это создавало своеобразную "камерную" трактовку монументальных оперных произведений. Но общее впечатление от спектаклей, вызвавших обильные отклики в печати, было неповторимым.

Первый период существования Частной оперы охватывал всего три сезона. Он завершился постановкой "Каменного гостя" — произведения отнюдь не популярного среди зрителей и вскоре заставившего Мамонтова закрыть театр. Спектакли продолжались до 1888 года, с тем чтобы вновь возродиться в следующем десятилетии. Несу-

²⁶ Театр не имел собственного помещения. Спектакли проходили в зале арендованного Мамонтовым частного театра Лианозова в Камергерском переулке, на территории будущего МХАТ'а.

щий с собой важные принципы театральной реформы, во многом созвучной идеям Станиславского, театр Частной оперы выступил как предвестник новой эпохи.

4

Особую область в системе казенных императорских театров составляло балетное искусство. Сформировавшийся еще в XVIII веке, овеянный мировой славой русский балет был предметом особых забот театральной администрации и поощрения со стороны правительственных кругов. На импозантные, роскошные постановки новых балетов, на приглашение иностранных гастролеров, педагогов и балетмейстеров министерство двора щедро затрачивало огромные средства (что, впрочем, не отражалось на более чем скромных заработках отечественных артистов, в особенности молодых начинающих выпускников хореографического училища). По-прежнему, как и раньше, балетным спектаклям отводилось главенствующее место на сцене Большого, а затем и Мариинского театра; по-прежнему балет усердно посещался столичной аристократией, представителями "бриллиантового ряда", чьи мнения и вкусы во многом приобретали характер диктата для балетмейстера. В кругу общих новаторских устремлений театральной жизни рассматриваемого периода балет был своего рода "государством в государстве" — замкнутым, обособленным явлением, сосредоточенным в основном в столичном петербургском театре, в гораздо меньшей степени в Москве, и пока еще почти не затронувшим провинциальную сцену. В аспекте идейной содержательности искусства он не только не отвечал, но даже противодействовал передовым, прогрессивным тенденциям оперного и драматического театра, выдвигая на первый план условную природу сценической хореографии. Известны язвительные стрелы щедринской сатиры, направленные против закосневшего в пустой бессодержательности балетного театра 60-х годов ("я люблю балет за его постоянство"). Известны и гневные строки Некрасова, сурово осудившего слащавую идеализацию крестьянского быта на столичной балетной сцене: "Так танцуй же ты Деву Дуная и в покое оставь мужика". Все эти выпады гневным призывом прозвучали в накаленной общественной атмосфере шестидесятничества. Не утратили они своей актуальности и позже, когда на оперную сцену бурным потоком устремились реалистические образы народных исторических драм, когда в репертуаре драматического театра прочно утвердились пьесы Островского.

И тем не менее даже в рамках условного, импозантного "придвор-

ного" спектакля русское балетное искусство не утрачивало драгоценных завоеваний прошлого и продолжало развиваться по специфическим законам своей эстетики. Сохранив поэтическую одухотворенность романтического балета, оно постепенно приобретало новые средства сценической выразительности, новые формы экспрессии танца.

Процесс этот был трудным и многозначным. Предшествующая периоду 70-х годов эпоха балетмейстера Сен-Леона ознаменовалась значительным снижением художественных требований. Сцену наводняли пустые, бессодержательные одноактные балеты, декоративные балеты-феерии, эффектные дивертисменты. Всюду доминировало стремление к яркому, праздничному зрелищу, к открытой демонстрации виртуозной техники, за которой скрывалось убожество искусственно присоединенного к танцам сюжета. Положительной стороной деятельности французского балетмейстера было значительное усовершенствование техники сольного танца, разнообразие характерных танцев и пантомим. Все эти качества полностью проявились в лучшем балете Сен-Леона "Конек-Горбунок" (1864), прожившем на сцене долгую жизнь и переработанном впоследствии выдающимися русскими балетмейстерами — М. Петипа и А. А. Горским. Но в целом оставленное Сен-Леоном наследие могло увести русскую хореографию далеко в сторону, на путь беспринципной эклектики и внешних технических эффектов. Наступивший затем период 70—80-х годов, отмеченный крупными завоеваниями балетного театра, был в то же время трудным этапом преодоления рутины и косности, временем напряженных исканий.

Две творческие фигуры определяют общий облик русского балета этой поры: Чайковский и Петипа. Время создания двух гениальных балетов Чайковского и новаторских хореографических решений Петипа, казалось бы, заранее предопределяло победное шествие русского балета на мировой сцене. Но этот союз состоялся не сразу. Идея целостной симфонической драматургии балетного спектакля, выдвинутая Чайковским, осуществлялась постепенно, и результаты ее сказались позднее, на рубеже двух веков. Музыка Чайковского еще суждено было прокладывать свой путь к адекватным композиционным решениям двух замечательных хореографов — Мариуса Петипа и Льва Иванова. В итоге рассматриваемый двадцатилетний период, протекавший еще при жизни композитора, оказался не столько "реформаторским", сколько предреформенным. Блестящим его завершением явилась триумфальная постановка "Спящей красавицы".

В истории русского балета эпоха Петипа охватывает всю вторую половину XIX и начало XX века. За 56 лет своей работы в Петербурге он создал 46 оригинальных спектаклей и возобновил множество ба-

летов, поставленных его предшественниками — Перро и Сен-Леоном ("Эсмеральда", "Жизель", "Корсар", "Коппелия"). Вступив в 1869 году в должность главного балетмейстера петербургской сцены, он стал фактически неограниченным в своих правах властелином балетного театра. От него зависела не только общая композиция спектакля, но и вся система распределения партий, хореографического образования и подготовки кадров балета. При нем на сцену вступила плеяда русских танцовщиков, вооруженных высокой техникой и пластикой танца. То были выдающиеся балерины 70—80-х годов — классически строгая Е. О. Вазем, талантливая М. Н. Горшенкова, изящная Е. О. Соколова и грациозная В. А. Никитина. А рядом с ними выдвинулись и замечательные мастера мужского танца: блестящий П. А. Гердт (бессменный принц классических балетов вплоть до начала XX века, лирический герой балетов Чайковского), П. К. Карсавин и яркие характерные танцовщики — Ф. И. Кшесинский, А. Ф. Бекефи и А. В. Ширяев, незабываемые исполнители польских, венгерских, испанских танцев, создавшие стойкую традицию их исполнения.

Репертуар балетов Петипа в начале его деятельности в существенной мере продолжал линию, установленную Сен-Леоном. Преобладали небольшие балеты дивертисментного типа с эффектным показом виртуозного сольного танца и ярких национально-характерных номеров. Но постепенно балетмейстер вырабатывал свой почерк, свои структурные принципы, обращаясь к крупной форме многоактных балетов. Успех спектакля "Дочь фараона" (1862) предрешил его дальнейшую судьбу. В середине 70-х годов Петипа полностью проявил свое мастерство построения целостной хореокомпозиции. Созданный им в 1877 году балет "Баядерка" на музыку Л. Минкуса полностью утвердил тот идеал классического решения драмы, который позволил исследователям говорить о подлинной "симфоничности" хореографии Петипа. Поставив в центр балета трагический образ героини, придав ее танцу необычайную одухотворенность и силу экспрессии, балетмейстер проявил в то же время непревзойденное мастерство в построении больших ансамблевых сцен. Созданная им знаменитая "сцена теней" доныне остается замечательным образцом совершенной пластической композиции, где хореографу удалось передать лирический замысел в поющих линиях танца. Высокая поэтичность этой "хоровой" сцены полностью выдавала присущее Петипа врожденное чувство музыкальности. Поэзия "чистого танца" нашла в нем своего замечательного интерпретатора, провозвестника будущих балетных реформ XX века.

Одержанная хореографом победа была тем более трудно достижимой, что его замыслы долгое время не находили в музыке должной

опоры. Подчиненное положение композитора, сочиняющего балетную музыку, по-прежнему оставалось непреодолимым. Подробно анализируя "Баядерку", исследователь балета В. М. Красовская пишет: "Чрезвычайно существенно то обстоятельство, что новое возникло в этом балете вне его музыки и даже в парадоксальном противоречии с нею. Минкус, почти четверть века работавший в русском балете, оставался верен каноническим принципам сочинений танцевальной музыки" (102, 268). Добавим: этим же каноническим принципам оставался верен и Петипа. По-прежнему строго различались в его структурах самостоятельные пласты классических и характерных танцев, пантомимных и танцевальных мизансцен; по-прежнему стойко придерживался он традиционных форм сольного танца-вариации, центрального дуэта героя и героини, разнообразных ансамблей солистов и пышных, торжественных общих танцев — *grand pas*. Но в эти формы гениальный художник сумел вложить новую правду жизни, одухотворить их определенным психологическим подтекстом. Сочиненные им мимические сцены и "танцы действия", по словам современников, потрясали весь зал театра и заставляли зрителей "затаить дыхание". Его вдохновенные драматические соло, как, например, знаменитый "танец с цветами" из балета "Баядерка", прямо предвосхищали принципы действенного балета начала XX века.

Великолепными по богатству фантазии, гибкости и пластичности форм были кордебалетные композиции Петипа. Их балетмейстер мог создавать, только имея в виду непревзойденный уровень ансамблевого танца, выработанного русской балетной школой. Такой впечатляющей стройности массовых кордебалетных сцен донныне не знают другие театры мира.

Однако творчество двух ведущих композиторов балетной музыки — Ц. Пуньи и Л. Минкуса — по существу не могло ответить высоким принципам эстетики Петипа. Оба они в своих балетных партитурах руководствовались лишь внешним рисунком, ритмом и жанром танца и не выходили, как правило, за рамки четких квадратных музыкальных формул. Современные историки балета по праву отдают должное этим двум труженикам балетного театра, великолепно ощущавшим техническую природу классической балетной хореографии, специфику элевации, баллона, вращений, поддержек, мелких и дробных па. При всей ее бесхитростной наивности их музыка всегда обладает ценным качеством упругости, четкой ритмической определенности, как бы "подсказывая" исполнителю характер движений.

Но созданная Петипа хореография ждала большего. Воспитанный в музыкальной атмосфере, он мыслил поэтически обобщенными категориями, прямо направленными на союз со столь же высокой и совершенной в своем развитии музыкой, способной быть по-

длинной "душой танца". Этот союз совершился благодаря великой реформе Чайковского, создателя симфонического балета.

*

Два балета, сочиненные композитором в период 70—80-х годов, по типу драматургии относятся к двум основным жанрам большого балетного спектакля, установленным академической традицией. За вдохновенным балетом-драмой "Лебединое озеро", завершающимся трагическим финалом, последовал светлый, жизнеутверждающий балет-сказка "Спящая красавица", в котором финальное праздничное шествие сказочных героев служит естественным итогом неизменной мифологической фабулы — победы света над мраком.

Исторически эти балеты создавались в разных условиях и пережили различную историческую судьбу. Премьера "Лебединого озера", состоявшаяся 20 февраля 1877 года в московском Большом театре, не вызвала восторженных откликов. Прошла незамеченной и вдохновенная музыка Чайковского, полная искреннего лиризма, во многом перекликающаяся со своей сверстницей — оперой "Евгений Онегин". Впервые вступив в мир балета, композитор обрел близкую и родственную ему стихию. От природы наделенный особым чувством пластической образности, он с легкостью усвоил канонические принципы балетных форм, подвижность и гибкость хореографических ритмоформул. Но необычной была редкая эмоциональная наполненность этой музыки, образно воплотившей центральную тему творчества молодого Чайковского — тему неутолимой жажды счастья, любви, преодолевающей смерть. К "Лебединому озеру" он пришел от своих симфонических трагедий — "Ромео и Джульетты" и "Франчески да Римини", от замысла романтической оперы "Ундина", по существу оказавшейся прямой предшественницей балета.

Премьера не оправдала его надежд. Драматургия балета была безжалостно искажена неудачной постановкой балетмейстера В. Рейзингера — посредственного ремесленника, руководившего московской балетной труппой. Замысел Чайковского оказался "не по плечу" исполнителям, не выдерживающим никакого сравнения с петербургскими мастерами танца. Значительно потускнел центральный образ девушки-лебедя, воплощенный П. Карпаковой — миловидной, но ограниченной в своих данных балериной. В постановке спектакля балетмейстер делал акцент на бытовых деталях, перегружая мимические сцены и упуская из виду главную тему Одетты и Зигфрида. Беспомощность, бедность его фантазии проявилась и в трактовке поэтических сцен девушек-лебедей, где, по словам современника, "кордеба-

лет топтался на одном и том же месте, махая руками как ветряные мельницы крыльями, а солистки скакали гимнастическими шагами вокруг сцены" (292, 54). Совсем пропала в первоначальной постановке контрастная роль "черного лебедя": сцена перевоплощения Одеты в коварную Одиллию была решена традиционными средствами пантомимы. Этим драматургическим просчетам способствовало и достаточно примитивное в литературном отношении либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера, послужившее Чайковскому лишь самым общим ориентиром. Единственным достоинством постановки был бережно сохраненный балетмейстером трагический финал балета — сцена гибели молодых героев, которую столь необоснованно и прямолинейно заменяли в последующих постановках "оптимистическим" благополучным финалом.

Неудачная постановка "Лебединого озера" лишний раз свидетельствовала о неблагоприятном состоянии московского театра в печальную пору 70-х годов. Низведенный дирекцией на положение падчерицы, Большой театр надолго лишился и необходимого руководства, и полноценной материальной поддержки. В приведенных выше статьях Чайковского, красноречиво описавшего плачевное состояние русской оперы, немалая доля сочувствия была отдана и балетному театру. На протяжении многих лет здесь сменялись третьестепенные балетмейстеры, не способные преодолеть рутину обветшавших спектаклей. Бездарного Рейзингера, руководившего балетом в 1871—1879 годах, сменил более образованный, но столь же далекий от новаторских поисков датчанин И. Хансен. Затем, с 1883 года, пост главного балетмейстера занимал петербургский танцовщик А. Н. Богданов, механически переносивший на сцену Большого театра постановки Петипа, не учитывая специфических особенностей московской балетной труппы. На очень посредственном уровне находилась музыка Ю. Г. Гербера, присяжного композитора московского балета.

Между тем, при всех своих ограниченных возможностях, балетная труппа Большого театра не была бедна талантами и даже в определенном смысле обнаруживала свои оригинальные тенденции, которым суждено было расцвести в будущем. Сильной стороной здесь было стремление к драматическому обогащению танца и к его яркой фольклорной характеристичности. Среди артистов выделялись талантливые мимисты и мастера характерного танца: В. Ф. Гельцер, А. Ф. Бекефи, выступавший и в Москве и в Петербурге, Ф. А. Рейнсаузен, Л. Эспиноза. Менее яркими были классические танцовщики — С. П. Соколов, И. А. Ермолов, Д. И. Кузнецов, Г. И. Легат. Не обладали сильной техникой и ведущие балерины — А. И. Собошанская и П. М. Карпакова.

Реформа московского балета, проведенная администрацией в 1883 году, устранила эту группу артистов, но не внесла в жизнь театра никаких улучшений. Больше того: именно после этих пресловутых нововведений вплотную встал вопрос о самом существовании московской балетной труппы. Приглашенные Богдановым новые артисты не спасли положение, и преимущества петербургского балета обнаружались со всей очевидностью.

Значительно укрепилась и выросла в 80-е годы балетная труппа Мариинского театра. Совершенствовалась техника танца. Непрерывно обновлялись, обогащались прежние постановки, в которые Петипа вносил новые приемы, не разрушая традиций.

В условиях исторического развития общеевропейского балетного искусства эта академическая направленность русского балетмейстера сыграла свою особую роль. Именно русский театр сумел в это время оказать стойкое сопротивление тем негативным тенденциям дешевой эстрадности, которые отчетливо обозначились в западноевропейском балете 80-х годов. Разросшаяся в условиях буржуазного быта система увеселительных заведений с их неизбежными "шансонетками" и броскими эстрадными ревью, стихия безудержного канканирования, охватившая публичные балы парижских бульваров, не могли не отразиться на состоянии балетного театра. На первый план выдвинулись характерные жанры балетного обозрения и балетной феерии, насыщенные эффектными, яркими, почти акробатическими трюками. Они настойчиво культивировались в крупнейших театрах Западной Европы — в Париже, Лондоне, Вене, Милане, Турине.

К подобным тенденциям руководитель петербургского балета относился отрицательно. Но в то же время внимательно присматривался к искусству заезжих гастролеров, в основном — наиболее талантливых итальянских балерин, в чьем творчестве он мог отделить художественное от показного и почерпнуть здоровые зерна хореографических новаций. Начиная с 1885 года в различных летних садах и частных театрах Петербурга выступали яркие, одаренные итальянские артисты, дебютировавшие затем в Мариинском театре. Первой из них была знаменитая Вирджиния Цукки, обладавшая редким актерским, сценическим дарованием. Вслед за ней появились блестящая Карлотта Брианца и неотразимый Энрико Чеккетти — танцовщик изумительной силы и виртуозности. Позднее, уже в 90-е годы, петербургскую публику пленила своим талантом Пьерина Леньяни, в течение восьми лет выступавшая на столичной сцене. Двум названным балеринам, Брианца и Леньяни, выпала честь быть главными исполнительницами в балетах Чайковского.

В искусстве артистов итальянской школы зрителей восхищала прежде всего неслыханная виртуозность, смелость блестящего браурного танца, полного жизнеутверждающей силы. Поражала в основном техника "партерного плана": вихревой темп вращений, "стальной носок", крепость пуантов, широкий прыжок. Все эти качества, в сочетании с "русской певучестью", гибкостью и плавностью танца Петипа пронизательно вводил в технический арсенал своей балетной труппы, готовя ее к новым завоеваниям.

Такой вершиной, увенчавшей длительный творческий путь балетмейстера, явилась историческая премьера "Спящей красавицы", состоявшаяся 3 января 1890 года и положившая начало реформе русского балета. В противоположность "Лебединому озеру" творение Чайковского еще при его жизни обрело счастливую судьбу. Восторженно принятый публикой, балет нашел конгениальное сценическое воплощение, навсегда утвердившее подлинный союз музыки и танца. Не только равноправной союзницей, а подлинной душой хореографической композиции явилась здесь музыка Чайковского, развивающаяся по принципам симфонизма.

"Спящая красавица" — едва ли не самое светлое, лучезарное среди сценических произведений Чайковского. К сочинению балета он приступил в конце 1888 года, и процесс этот шел легко. Сценарий, составленный балетоманом Всеволодом Ждановым, задуманный им в духе парадного, придворного спектакля, не вызвал у композитора существенных возражений. Его не смущала традиционность сюжета и жанра, каноничность академических балетных мизансцен. Трогательно-наивные образы французской сказки, близкие ему с детства, он передал с неподражаемым изяществом, но и с присущей ему лирической теплотой. Пышность и блеск постановочных эффектов, парадных костюмов XVII века, роскошные декорации Шишкова и Бочарова были лишь фоном, выгодно оттеняющим созданную им "лирическую симфонию" — гимн юности, радости и красоте. Подлинно симфоничной явилась вся композиция балета, пронизанная противодействием двух конфликтующих линий — феи Сирени и феи Карабос. Цельностью, внутренней завершенностью отличается каждый из трех актов балета, аналогичных частям симфонии: драматичный в своем развитии первый (гибель Авроры), лирический второй (видение, мечта) и торжественно-пышный, завершающий третий.

В спектакле участвовала почти вся труппа Мариинского театра. Главные роли блестяще исполнили Карлотта Брианца и Павел Гердт. Дирижировал оркестром Р. Е. Дриго, назначенный в 1886 году главным дирижером петербургского балета. Этот же музыкант впоследствии осуществил новую редакцию партитуры "Лебединого озера".

Премьера прошла с огромным успехом. "Поэтичная музыка движущейся панорамы, чудный вальс и множество других интересных номеров партитуры, без преувеличения можно сказать, очаровывали слух. Петипа превзошел себя в сочинении танцев и групп. Артисты также отличились", — писал современник (цит. по: 240, 275).

Созданный на пороге двух десятилетий, балет Чайковского — Петипа совершил подлинный переворот в балетном искусстве. Этой реформе суждено было закрепиться в 90-е годы. Возобновление поэтичнейшего балета-драмы "Лебединое озеро" (1895), возрожденного к жизни великим балетмейстером Л. И. Ивановым, и постановка блестящей "Раймонды" Глазунова (1898) утвердили реформу. В том же последнем десятилетии уходящего века начался подъем московского балета. Победа русской хореографии приобрела мировой резонанс.

В этом процессе были свои теневые стороны. Вплоть до конца века русское балетное искусство по-прежнему оставалось явлением централизованным, сосредоточенным в двух столичных театрах. Балетная реформа еще не могла распространить свое влияние на весь широкий ареал русской театральной жизни. Профессионально подготовленные в той же хореографической школе Москвы и Петербурга, балетные артисты выступали в провинциальном театре только эпизодически, в рамках оперных спектаклей. И в этом смысле "аристократическое", замкнутое в своих пределах искусство балета открыто противостояло оперной культуре, постепенно охватывающей все крупные города России.

5

Значительно укрепилась, расширилась в своих границах музыкально-театральная жизнь русской провинции. Активный рост музыкального просветительства, деятельность РМО и двух молодых консерваторий с течением времени постепенно затронула все культурные центры страны. Не только в крупных городах европейской России, но и в Сибири, на далеких окраинах возникали все новые музыкальные очаги. Развертывалась деятельность музыкальных кружков и хоровых обществ, выдвигались талантливые исполнители — а вместе с тем возрастал и общий интерес к опере как наиболее широкому синтетическому жанру музыкального искусства.

Заметно обогатился за два десятилетия оперный репертуар в провинциальном театре. Прочное положение на сцене заняли оперы Глинки, Серова, "Русалка" Даргомыжского, а затем оперы Чайковского. Расширилось и знакомство с зарубежной оперной классикой, с творчеством Верди и французских мастеров. Огромную роль в этом

процессе сыграли выступления ведущих столичных артистов, постоянно гастролировавших в провинции, а иногда и переходивших на провинциальную сцену. Достаточно назвать имена Прянишникова, Стравинского, Комиссаржевского, Леоновой, Лавровской, Крутиковой, Кадминой, Павловской — неизменных любимцев публики.

Но все это не скрывает реальной картины трудного положения провинциальных театров. В условиях господствующей в то время системы частных антреприз завоевание оперной классики совершалось с трудом. Для постановки оперных спектаклей, организации оперных трупп не было прочной материальной основы. Мешало отсутствие постоянной поддержки со стороны городской администрации, мешала невозможность формирования крупного оркестра и хора, приглашения видных артистов на ведущие партии. Работа провинциальных оперных трупп протекала, как правило, в рамках драматического театра. И этот союз музыки и драмы, типичный для русской сцены еще в XVIII веке, в описываемый период мощного подъема оперного исполнительства сыграл свою двойственную, во многом отрицательную роль. Лишь очень немногие города — Киев, Одесса, Тифлис, Рига, а также Варшава, входившая в состав Российской империи, имели тогда постоянную оперную труппу, выступавшую на большой, акустически приспособленной сцене. Обычно оперные спектакли ставились лишь эпизодически, наряду с драмой, водевилем и опереттой.

Последний из названных жанров сыграл в эти годы на провинциальной сцене едва ли не главную, ведущую роль. Совершив свой блистательный дебют в Петербурге, оперетта уже в начале 70-х годов заполонила буквально все театры провинции. Обращаясь сейчас к театральной хронике даже небольших, захолустных городов, нельзя не удивляться засилью этой опереточной вакханалии.

Но социальные причины ее известны. В условиях пореформенной эпохи и новых предпринимательских тенденций общественной жизни оперетта хорошо отвечала вкусам определенных слоев театральной публики. Пример Александринского театра и знаменитого театра Буфф в Петербурге породил бесчисленное множество более или менее удачных подражаний. Повсюду звучали имена прославленных Жюдик и Шнейдер. Повсюду ставились оперетты Оффенбаха, Эрве, Лekoка. Из них особым успехом пользовалась "Прекрасная Елена", открывшая в свое время широкую дорогу опереточному театру в столице. Прочно вошли в репертуар оффенбаховские шедевры "Орфей в аду", "Герцогиня Герольштейнская", и "Перикола" ("Птички певчие"). Такую же популярность завоевали "Фауст наизнанку" Эрве, "Жирофле-Жирофля" и "Дочь Анго" Лekoка, несколько позже — "Корневильские колокола" Планкетта. На эти спектакли широким пото-

ком устремлялась жаждущая развлечений провинциальная публика.

Успех оперетты во многом объяснялся организационной системой смешанных театральных трупп. Потребность в музыкальном спектакле легко удовлетворялась небольшим составом "поющих" артистов, выступавших и в драме, и в водевиле, и в модной оперетте. Именно в таком смешанном репертуаре начинали свою деятельность многие прославленные артисты московского Малого театра. Блистали в опереттах и будущие звезды Александринского — М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов. Прекрасная школа, пройденная ими в водевилях, помогала легко усваивать характерные амплуа опереточных комиков и каскадных певиц, овладеть приемами неистовой буффонады и веселой пародийной игры.

О своих успехах опереточного актера в Казани, в труппе известного антрепренера М. П. Медведева, выразительно рассказывает В. Н. Давыдов. От природы одаренный хорошим голосом и прекрасным слухом, он, не имевший музыкального образования, успешно выступал также и в операх, исполняя партии Торопа в "Аскольдовой могиле" и Бартоло в "Севильском цирюльнике". "В оперетках я переиграл столько ролей, сколько другой в драме не сыграет, — писал Давыдов. — Тут я чувствовал себя как дома. В мое время оперетки исполнялись весело, живо, игриво. Актеры умели наполнять их остроумными вставками... Помню, играл я с М. Г. Савиной оперетку „Перед свадьбой“. В „Синей Бороде“ она играла Гермюю, а я принца Сафира. С успехом мы играли „Орфея в аду“, причем мною исполнялись последовательно роли Орфея, Ваньки Стикса, Плутона и Юпитера. В „Елене Прекрасной“ я играл Калхаса, Париса, Ахилла и Менелая. В „Фаусте наизнанку“ — „извозчика“, Фауста, Валентина. Играл в „Малабарской вдове“, „Серебряном кубке“, в „Жирофле-Жирофля“ и других вещах". С восторгом рассказывает артист о своей партнерше, 17-летней Савиной: "Скромная, тихая, но с лукавыми глазенками, со звонким мелодическим голосом, вся изящная, хрупкая — она была очаровательна в оперетке, в комедии... В Саратове мы еще дурили с ней в „Орфее в аду“, а в бенефис Марьи Гавриловны откалывали вместе „трепака“" (74, 96—97). Легко представить себе, с каким триумфом шли в исполнении этих артистов классические оперетты Оффенбаха, Лекока.

Но оборотная сторона опереточных увлечений обнаружилась незамедлительно. Налет дурного штампа, безвкусной "отсебятины" и гривуазных эффектов нередко превращал французские оперетты в низкопробное зрелище, весьма привлекательное для посетителей летних садов. В руках предприимчивых, невежественных антрепренеров она становилась спасительным источником дохода, к которому неизменно обращались, лишь только падали сборы. Качество ис-

полнения и верность подлинному оффенбаховскому стилю могли волновать лишь очень немногих из этих театральных дельцов. Главный расчет делался на привлекательную, эффектную каскадную певицу, способную увлечь завсегдатаев опереточного театра, которых Салтыков-Щедрин презрительно называл "саврасами". Среди этих блистательных звезд провинциальной сцены выделялись имена красивых актрис Е. А. Корбиель, А. И. Тулубиной, Т. Б. Борисовой, О. В. Кольцовой — имена, ныне бесследно забытые. А о печальной судьбе более рядовых опереточных "певичек" с присущим ему горьким сарказмом напомнил в "Господах Головлевых" великий сатирик.

Все это не прошло мимо внимания наиболее просвещенных зрителей. Об отрицательном влиянии оперетты писали не только такие известные публицисты, как А. С. Суворин ("Незнакомец") и Н. К. Михайловский, но и многие провинциальные рецензенты, заботящиеся о судьбах русского театра и русской оперы. Так, в 1871 году, в самый разгар увлечения новомодным жанром, в газете "Всемирная иллюстрация" появилась возмущенная заметка воронежского корреспондента "Гривуазные оперетки на местной сцене", а еще через шесть лет, в одной из виленских газет — статья критика С. Эфрона "Оперетта как тормоз к развитию искусства" (см.: 128, 6, 20, 24).

Вокруг оперетты разгорелась полемика, причем в различных кругах этот жанр расценивался с прямо противоположных позиций: то со стороны реакционно настроенной администрации ("развращение нравов"), то в выступлениях передовой студенческой молодежи ("дойлой пошлость!").

Тяга к высокой оперной культуре не угасала. Успехи русской музыки, ее гигантский, стремительный рост не могли не затронуть провинциальные сцены, даже в условиях всех финансовых и административных преград. Славу русской оперы несли с собой лучшие артисты столичной сцены, не пренебрегавшие "глухими углами" провинции. Ее утверждали молодые воспитанники консерваторий — такие, как Кадмина, Эйбоженко, Ильина, Гилев и многие другие. О ней заботились наиболее просвещенные любители музыки, хорошо осведомленные о новых операх Чайковского, Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна. Необходимость развития оперного театра признавали и наиболее образованные антрепренеры, организаторы театральных трупп, способные поддержать лучшие, передовые стремления национальной культуры.

Неизгладимый след в истории провинциального оперного театра оставили два театральных деятеля, горячо преданных оперному искусству: П. М. Медведев и И. Я. Сетов. Каждый из них сочетал в себе талант артиста и режиссера, организатора и просветителя. Но их ра-

бота протекала в различных театральных регионах, на разных сценических площадках и в разных условиях.

Наиболее традиционным для того времени был принцип смешанной, оперно-драматической антрепризы. Виднейшим ее представителем явился уже известный нам по воспоминаниям Давыдова Петр Михайлович Медведев (1837—1906). Окончив московское театральное училище, он с юных лет играл в различных провинциальных труппах и уже в 1862 году сумел возглавить театр в Саратове. Талантливый актер, исполнитель многих ведущих комедийных ролей (Фамусов, Городничий), он вскоре приобрел репутацию одного из лучших театральных деятелей России. Служить "у самого Петра Михайловича", чуткого руководителя и первооткрывателя молодых дарований, считалось большой честью.

Работа Медведева, сначала проводимая им в разных городах России (Тверь, Кострома, Саратов), окончательно развернулась в Казани. В условиях большого университетского города, где уже в 1864 году было основано местное отделение РМО, потребность в оперном театре давно назрела.

Об этом выразительно рассказывает сам режиссер, открывший в 1874 году оперную антрепризу одновременно в двух городах: Астрахани и Казани. "Дал я первый раз „Жизнь за царя“ — Боже, что это было!.. Конечно, всякая оперетка была забыта. Провожали нас астраханцы с „ура“. Приехали в Казань — та же история, на драму нуль внимания; оперетка — скандал. Представительницу оперетки молодежь ни за что ни про что повела к мировому. На „Жизнь за царя“ кассу сломали, — так и рвались за билетами. Ну, думаю, вот оно! Нашел!"²⁷

Предвидение Медведева оправдалось. Примерно с середины 70-х годов его оперная антреприза приобрела особенно широкий размах, охватив ряд городов Поволжья, Урала и Центральной России. Открыв свой театр в Казани, он сумел сплотить в нем те молодые силы, от которых во многом зависело будущее русского театрального искусства²⁸. То были совсем еще не известные публике, только начинающие свой путь Савина, Стрепетова, Давыдов. А в опере ведущее положение заняли молодые выпускники двух консерваторий: любимица публики З. И. Эйбоженко (контральто), З. А. Рунич-Давыдова (сопрано), тенора Д. А. Усатов и К. А. Алалексов. Несколько позже в

²⁷ Автобиография П. М. Медведева, изданная к 25-летию юбилею его антрепризы его благодарными ученицами О. И. Муслиной-Пушкиной (Холмской) и М. В. Пальчиковой (Казань, 1886, с. 11—14). Цит. по кн.: 108, 197.

²⁸ Драматическая труппа Медведева начала свои выступления в Казани еще в 1866 году.

труппу вступили Е. К. Верни и "первый Онегин" С. В. Гилев, долго работавший в Казани. В этой же антрепризе начинал свою деятельность знаменитый хоровой дирижер У. И. Авранек, с чьим именем неразрывно связана история московского Большого театра. Именно здесь, на оперных спектаклях труппы Медведева впитал свои первые театральные впечатления юный Шаляпин.

Работа режиссера протекала с большими трудностями. Блестяще открыв 26 августа 1874 года оперный сезон в Казани, он вскоре вынужден был прервать спектакли: в ночь с 3 на 4 декабря городской театр сгорел и надолго прекратил свое существование. Спектакли пришлось проводить в небольшом зале Дворянского собрания, при полном отсутствии постановочных декорационных условий. Оперы шли только в отрывках. Печальная катастрофа, постигшая казанский театр, надолго осталась в памяти зрителей. Основное театральное здание, вновь восстановленное после пожара, весьма неохотно посещалось публикой, и сборы заметно падали.

И все же путем огромных усилий, при поддержке местных любителей театра, Медведев вплоть до 1880 года продолжал расширять оперную труппу и обогащать музыкальный репертуар. В течение нескольких лет зрители познакомились с лучшими операми Беллини, Доницетти, Мейербера, Обера ("Норма", "Любовный напиток", "Гугеноты", "Пророк", "Фра-Дьяволо"). Неизменным успехом у публики пользовался "Фауст" Гуно, а в 1880 году в Казани состоялась премьера "Аиды". Горячие симпатии публики в этом обширном репертуаре завоевали ведущие исполнители: Усатов, Эйбоженко и К. Массини (сопрано), ранее выступавшая в итальянской труппе в Киеве.

В 1880 году на казанской сцене состоялись гастролы Кадминой, вызвавшие общий восторг зрителей. Выступив в партии Рогнеды и Княгини в "Русалке", она закончила свой творческий путь оперной артистки.

Но вскоре материальные трудности, неизменно сопровождавшие постановки оперных спектаклей, заставили Медведева надолго прекратить свою работу в Казани. Она возобновилась лишь в 1884 году.

Деятельным помощником режиссера в течение этой второй оперной антрепризы (1884—1889) стал дирижер А. А. Орлов-Соколовский — хороший музыкант, выпускник Московской консерватории, ранее руководивший оркестром Малого театра в Москве. Под его управлением в Казани и Астрахани шел весь установленный Медведевым оперный репертуар, в том числе "Евгений Онегин", "Демон" и пока еще незнакомая публике "Кармен". В составе труппы выделялись талантливые артисты А. П. Ухтомская-Баронелли (сопрано), Л. С. Лялина (Кармен, Амнерис) и баритон Н. В. Унковский. Ведущие теноровые партии исполнял известный артист Ю. Ф. Закржев-

ский. Сценически эффектный, одаренный прекрасным, звучным и ровным во всех регистрах голосом, он блистал в партиях драматического плана — Рауля, Радамеса, Хозе²⁹.

В 1889 году оперная труппа Медведева распалась, и его деятельность закончилась полным финансовым крахом. Такое же поражение потерпел и Орлов-Соколовский, открывший самостоятельную оперную антрепризу, которая просуществовала лишь в течение одного сезона. "Ставивший искусство выше всяких коммерческих расчетов, дирижер не совладал с тяжестью принятой на себя задачи", — писал местный рецензент (цит. по: 106, 268).

Оперное искусство в Казани заглохло. Идея создания постоянно оперного театра не получила поддержки со стороны богатого купечества — "отцов города". Но инициатива Медведева уже дала свои результаты, затронув смежные города Поволжья.

Особенно вырос за этот период оперный театр в Саратове, городе, обладавшем достаточно высоким уровнем музыкальной жизни (местное отделение РМО здесь активно действовало с 1873 года). В начале 70-х годов на саратовской сцене с успехом выступали гастролирующие итальянские труппы, среди которых выделялась известная на юге России труппа под управлением Кароссели.

Но появление медведевской антрепризы заставило публику забыть о "сладостном бельканто" приезжих певцов. Состоявшаяся в 1875 году постановка "Жизни за царя" переключила внимание на русскую музыку и русских исполнителей. Гастроли труппы Медведева повторялись неоднократно (1878, 1885). Они заставили местных любителей музыки серьезно задуматься над организацией оперного театра. Это событие состоялось в 1890 году, когда по инициативе артиста А. М. Горин-Горяинова и основанного им "Артистического товарищества" в Саратове был открыт оперный театр. Спектакли происходили в просторном театральном здании (ныне Саратовский театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского).

Своеобразно развертывалось оперное исполнительство в Нижнем Новгороде, одном из старейших театральных центров России. Развитие оперного театра, как и концертной жизни, здесь определялось прежде всего особым торгово-промышленным статусом города, рас-

²⁹ Об этом артисте с большой теплотой вспоминал впоследствии Шалапин: "Кумиром публики, а особенно молодежи — студентов и курсисток, — был тенор Закржевский. Его обожали, его буквально носили на руках, молодежь выпрягала лошадей из его экипажа и везла по улицам на себе... Несколько лет спустя я встретил Закржевского полубольным, всеми забытым, в нищете. Я имел грустную честь помочь ему немножко и видел на его глазах слезы обиды и благодарности, слезы гнева и бессилия. Это была грустная встреча" (283, 1, 59—60).

положенного на стыке двух торговых путей. "Ударным" сезоном был летний сезон знаменитой Нижегородской ярмарки, а главным признаком — неизменная пестрота репертуара, соответственно вкусам и требованиям разноликой публики, стекавшейся сюда со всех концов России. Вошли в литературу печально известные увеселения купеческих воротил с неизменными "арфистками", заезжими опереточными труппами и балаганными представлениями самого низкого пошиба.

Но были и выступления крупных столичных артистов (бросая взгляд в будущее, напомним о грандиозном успехе молодого Шаляпина на нижегородской ярмарке в оперной труппе Мамонтова в 1896 году). В течение ряда лет в летних сезонах здесь выступала все та же труппа Медведева, о которой с большой похвалой отзывалась пресса.

Постепенно втягивались в орбиту оперного театра уральские города. Роль первооткрывателя в эту эпоху принадлежит Екатеринбург. Еще с 1843 года в городе прочно обосновалась труппа антрепренера П. А. Соколова, выступавшая также в Перми и в Ирбите (этот своеобразный "треугольник" уральских городов — Екатеринбург, Пермь, Ирбит — по существу определял в XIX веке всю театральную жизнь Урала). Деятельность смешанной труппы Соколова была разнообразной. Наряду с трагедией, комедией, водевилем в репертуар входило несколько опер, в том числе "Аскольдова могила" и "Невста-лунатик" ("Сомнамбула") Беллини. Примадонной театра, выступавшей и в опере и в драме, была талантливая Е. А. Иванова, в прошлом воспитанница крепостной театральной труппы В. М. Тургеневой, матери писателя. На сцене уральских театров она выступала вплоть до начала XX века. Рецензент журнала "Репертуар и Пантеон" высоко оценивал сценическую одаренность уральской артистки, ее прекрасные вокальные данные: "голос имеет сильный, полный, чистый, свободный" (83, 1, 38).

Однако в целом знакомство с оперой на Урале вплоть до конца 70-х годов могло быть только эпизодическим. Недифференцированность артистических сил, более чем скромный состав оркестра (около 10 человек) заставляют предположить, что оперы ставились не полностью и притом в сильно измененных, намеренно облегченных переработках. Исключение составлял лишь один оперный спектакль, поставленный в 1874 году в Екатеринбурге Д. М. Леоновой, — "Трубадур" Верди. Сложнейшая в вокальном отношении опера была подготовлена знаменитой артисткой во время ее гастролей по Уралу совместно с труппой любителей. Концерты Леоновой, выступавшей тогда в Екатеринбурге, Перми и Томске, имели неслыханный успех. Новый этап наступил в 1879 году, когда с появлением труппы Медве-

дева на сцену пришли оперы Глинки, Даргомыжского, Мейербера под управлением У. И. Авранека.

В это же время инициатива оперного предпринимательства перешла на север, в другой промышленный центр Урала. В 1878 году в Перми был открыт новый каменный театр, по распоряжению городской Думы сданный в аренду Медведеву. Насыщенный оперный сезон 1879 года, в котором принимали участие лучшие артисты медведевской труппы, положил начало активному росту музыкального театра в Перми. С успехом выступала труппа Медведева и в Тобольске.

Нельзя не отметить в то же время, что оперные спектакли в различных городах Урала и Сибири еще не приобрели стабильного характера. С более широким размахом они возобновились лишь в 90-х годах. На рубеже двух веков был сформирован оперный театр в Перми (ныне Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского), занявший в культурной жизни Урала главное, ведущее положение.

История театральной жизни Поволжья и Урала, неразрывно связанная с самоотверженной деятельностью Медведева, наглядно выявляет сложный процесс *прорастания* музыкального театра в рамках смешанных оперно-драматических трупп. Процесс этот, имеющий глубокие корни в прошлом, по существу завершился только в начале XX столетия, когда оперные театры "на местах" окончательно укрепились в качестве самостоятельных, активно действующих организаций.

По другому пути шло оперное исполнительство в южных городах России, всегда располагавших более обильными артистическими силами. Еще в первой половине XIX века оперные спектакли не прекращались в Киеве, Харькове, Одессе; обычным явлением были гастролы итальянских трупп. А в следующую пореформенную эпоху 60-х годов в связи с активным развитием музыкального просветительства и концертной жизни оперное искусство достигло высокого профессионального уровня и привлекло широкую массу публики, предпочитавшую оперу оперетте.

Первое место в ряду этих очагов оперной культуры бесспорно принадлежит Киеву. Именно здесь начиналась блестящая карьера многих оперных мастеров — Стравинского, Тартакова, Павловской, дирижера Альтани. С Киевом же был связан давними традициями городской харьковский театр, в котором развертывалась дирижерская деятельность знаменитого впоследствии В. И. Сука.

Датой открытия русского музыкального театра в Киеве считается 1867 год, когда в новом, недавно отстроенном здании городского теат-

ра начались гастроли оперной труппы Ф. Бергера — антрепренера и певца, ранее возглавлявшего антрепризу в Одессе. Однако небольшой коллектив артистов, организованный Бергером, не вызвал восторженных откликов. Труппа осталась по существу полуитальянской, сформированной из артистов разных национальностей. В этом составе выделялись лишь две творческие фигуры: А. А. Сантагано-Горчакова, талантливая певица (лирико-колоратурное сопрано), впоследствии ставшая деятельной пропагандисткой русской оперы в Италии, и молодой руководитель оркестра И. К. Альтани, будущий дирижер московской оперы.

Расцвет киевской оперы наступил в 70-е годы, когда антреприза театра перешла в ведение нового руководителя — Сетова. Венгр по национальности, получивший музыкальное образование в Париже, Иосиф Яковлевич Сетов (1826—1893, настоящая фамилия Сетгофер) еще в 50-х годах выдвинулся как одаренный артист и режиссер оперной сцены. Первоначально выступавший в Мариинском театре в ведущих теноровых партиях, он перенес затем свою деятельность в Москву, где вел вокальный класс в консерватории и был одновременно главным режиссером оперной труппы. Превосходная вокальная школа, высокая культура сценического мастерства позволили Сетову осуществить свое главное призвание руководителя и организатора оперной труппы. С его приездом в корне изменился весь облик киевского театра. В состав исполнителей вошли молодые артистки М. И. Ильина (меццо-сопрано), Л. Н. Люценко (сопрано), О. А. Пускова (контральто). Неизменным успехом у публики пользовались лучшие артисты столичной сцены, постоянные гастролеры киевского театра: Лавровская, Меньшикова, Крутикова, Павловская, Корсов. В состав труппы Сетов сумел привлечь таких известных артистов, как Орлов, Андреев, Барцал. В его труппе начинал свою деятельность Стравинский. Значительно расширился состав оркестра и хора.

Под руководством Сетова киевский театр находился вплоть до 1883 года. За это время репертуар театра непрерывно пополнялся все новыми оперными произведениями и в этом отношении не отставал от петербургской столичной сцены. Наряду с классическим русским и зарубежным репертуаром исполнялись и некоторые "новинки" — оперы второстепенных композиторов, отмеченные в печати: "Русский богатырь Илья Муромец" Л. Д. Малашкина, "Мазепа" Б. А. Фитингоф-Шеля, "Каталонская месть" И. К. Альтани. Ставились мало известные, редко исполняемые произведения (например, "Моисей" Россини с новым названием "Зора", осенью 1877 года).

Далеко не всегда новые постановки осуществлялись на должном уровне: в погоне за расширением репертуара антрепренер не мог из-

бежать спешки. Но лучшие из этих премьер вошли в историю. Известен доброжелательный отзыв Чайковского о постановке "Опричника" на киевской сцене. Отмечая отдельные недостатки в работе оркестра и хора, композитор дает высокую оценку мастерству дирижера и артистов-певцов: „Опричник“ идет в Киеве во всяком случае не хуже, чем в Петербурге... Что касается музыкального выполнения, правильности темпа, чистоты, нюансировки в целом и в деталях, — то оно не оставляет желать ничего лучшего" (261, 2, 22).

И все же художественный уровень киевского театра, отмеченный Чайковским, вскоре начал заметно снижаться. В адрес Сетова все чаще раздавались критические замечания. Потерпев серьезную финансовую неудачу, он вынужден был прекратить работу в Киеве и передать антрепризу другому режиссеру — драматическому артисту Н. Савину. Не будучи музыкантом по профессии, новый руководитель едва ли мог пользоваться авторитетом у оперных артистов. Театр вступил в невыгодное соревнование с харьковской оперной труппой, в которой руководящую роль с 1885 года взял на себя молодой В. И. Сук. В течение нескольких лет своей антрепризы (1883—1889) Савин сумел осуществить ряд новых постановок, в числе которых были оперы Чайковского ("Евгений Онегин", "Мазепа"), Римского-Корсакова ("Майская ночь"), Кюи ("Кавказский пленник"). Но качество исполнения, по-видимому, уже не стояло на прежней высоте. Новый подъем театра начался лишь в следующем десятилетии, когда руководство театром перешло к И. П. Прянишникову.

С историей киевского театра тесно соприкасается театральная летопись другого крупного центра Украины — Одессы. Судьба одесского театра своеобразна. Процветавший еще в пушкинскую эпоху, прославленный великим поэтом ("нигде не бываю, кроме как в театре", — писал он в 1823 году брату Льву), театр этот, наряду с театром Тифлиса, был наиболее "космополитическим" из всех театральных организаций того времени. Начиная с 1810 года, даты открытия городского театрального здания, здесь беспрерывно господствовали итальянские антрепризы. Лишь иногда, в определенные периоды они чередовались с приезжими русскими труппами. В числе руководителей и артистов итальянской оперы в Одессе работали музыканты высокой квалификации, как, например, композитор Луиджи Риччи, возглавлявший театр в 1845 году, или известные артисты Дж. Марини, Э. Ноден (оба — исполнители теноровых партий), баритон Дж. Ронкони, воспитатель многих русских певцов. Последовательно обогащался репертуар. Вплоть до 80-х годов итальянские артисты продолжали знакомить одесскую публику чуть ли не со всей историей итальянской оперной классики XIX века — от Россини до поздних опер Верди.

Однако естественное стремление к отечественной культуре постепенно просачивалось в культурную жизнь приморского многонационального города. Еще в середине века на сцене одесского театра с успехом шли оперы Верстовского, "Леста, днепровская Русалка" Давыдова, водевили с музыкой Алябьева и Верстовского. Ставились и украинские спектакли: "Наталка-Полтавка" Котляревского и "Сватань на Гончаровке" Квитки-Основьяненко. Против "итальянского застоя" раздавались протестующие голоса. Оценивая многоликий характер одесского театра, где на одной сцене попеременно шли итальянские, французские и русские спектакли, один из рецензентов писал: "Три языка звучат на нашей сцене и спектакли ежедневно, но неодинаковы бывают сборы. Любовь к родному языку взяла верх: во время русских представлений театр полон... тогда как при представлении французов театр почти пуст" (цит. по: 83, 404).

В период 70-х годов театральная полемика окончательно завершилась победой русской оперы. Вопреки организационным трудностям (в 1873 году пожар уничтожил здание городского театра и оперные спектакли пришлось перенести на небольшую сцену "Эрмитажа"), в Одессе прочно установились русские оперные сезоны. Здесь выступали артисты киевского и харьковского театров, гастролировали известные публике столичные знаменитости — Крутикова, Лавровская, Рааб, Кадмина, Орлов, Комиссаржевский, Корсов, Палечек. Звучали оперы Глинки, Верди, Гуно, Мейербера; спектакли широко освещались в прессе. Но конкуренция с итальянской оперой и французской опереттой по-прежнему сохранялась, существенно осложняя положение русских оперных антреприз. К концу десятилетия с оперой начинает соперничать не только французская, но и русская оперетта, утвердившаяся на сцене небольшого Мариинского театра. На страницах газет появляются негодующие статьи в защиту русской оперы, критические замечания по поводу выступлений труппы Сетова, не сумевшего организовать постоянный оперный театр: "Быть ли у нас русской опере?" ("Новороссийский телеграф", 31 мая 1878), "Неумелость г. Сетова в деле антрепризы" ("Суфлер", 10 июля 1880). А в следующий период, в начале 80-х годов, гегемония "легкого жанра" начинает решительно вытеснять оперную классику, отражая общее положение упадка зрительских вкусов.

Подъем оперы начался лишь в 1887 году, в связи с открытием нового, великолепно отстроенного театра. Честь возрождения оперы и на этот раз принадлежала Сетову, сумевшему вынести на театральную сцену последние достижения зарубежного оперного искусства: "Отелло" Верди и "Сельскую честь" Масканыи.

Большие изменения произошли к тому времени в другом южном городе, прочно вошедшем в историю оперной культуры, — Тифлисе.

Как и в Одессе, оперное исполнительство здесь развивалось первоначально на почве итальянских вокальных традиций, особенно близких восприятию грузинских слушателей. Основанный в 1851 году тифлисский оперный театр в течение многих лет служил ареной для выступлений хорошо организованных итальянских трупп (первая из них — известная труппа Ф. Барбьери). Русские спектакли, в том числе неизменная "Аскольдова могила", шли сравнительно редко и не вызывали симпатий широкой публики.

Подлинная реформа театра началась в 80-х годах, когда активное участие в музыкальной жизни города принял М. М. Ипполитов-Иванов. Горячий поборник русской культуры, главный дирижер театра (с 1884 по 1893 год), он сумел привлечь в труппу прекрасный состав артистов, среди которых выделялись В. М. Зарудная, Л. Г. Звягина, П. А. Лодий, И. П. Прянишников, Л. Г. Яковлев. Кумиром Ипполитова-Иванова был Чайковский. Его оперы он пропагандировал особенно горячо, включая в репертуар "Орлеанскую деву", "Мазепу", "Чародейку". С большой симпатией об исполнении этих опер отзывался сам композитор, неоднократно посещавший тифлисский театр и высоко оценивший состав этой оперной труппы. Постоянно исполнялись в Тифлисе оперы Серова, Рубинштейна (в том числе такие "неходовые" из них, как "Маккавей" и "Купец Калашников"), неизменной основой репертуара оставались оперы Глинки. Перед грузинскими слушателями разворачивалась широкая панорама русского оперного искусства. То был в подлинном смысле слова высокий этап приобщения Закавказья к крупнейшим достижениям русской музыки — процесс, глубоко затронувший в своем движении все смежные, родственные художественные традиции национальных культур.

*

Казань, Саратов, Киев, Тифлис — различные центры русской художественной жизни, с различной судьбой. История этих крупнейших городов может лишь отчасти определить весь сложный процесс становления провинциального оперного театра. Путь к его изучению едва только намечается в музыковедческих трудах недавних лет. "Не следует идеализировать провинциальный оперный театр, но нельзя и недооценивать", — пишет современный историк оперного театра А. А. Гозенпуд (62, 6). Действительно, значение местных очагов оперной культуры неоспоримо. Ведь именно в них, в этой питательной среде, формировались артистические силы ведущих театров России. А с другой стороны, воздействие двух мощных оперных центров — Петербурга и Москвы — естественно стимулировало и продвигало

рост оперной культуры в провинции, приобщая к музыкальному театру широкие массы зрителей.

Уже самый краткий обзор деятельности ведущих провинциальных театров указывает на поразительную сложность, неравномерность этих двух встречных потоков: театров столичных и провинциальных. Оперная культура в различных городах России разворачивалась по разным путям, но всюду с большим трудом, преодолевая неизбежные преграды, неприятие со стороны администрации и в ряде случаев самой слушательской массы. Речь может идти не только о материальных факторах, но и о неравномерности музыкальной подготовки в слушательской среде. Едва только начинается приобщение к оперной классике в городах Урала и Сибири. На первый план не случайно выходят города с определенным зрительским контингентом местной интеллигенции, с уже установившейся прочной университетской культурой (Казань, Харьков) и с богатейшими вокально-исполнительскими традициями (Киев, Одесса, Тифлис). Главными регионами остаются пока Поволжье и южные города Украины, Грузии. Но даже и здесь многое зависело от тех ранних, формирующих традиций театрально-музыкального искусства, с которыми нелегко было расстаться рядовому слушателю, пока еще не привыкшему к восприятию монументальной оперной формы. Недаром так долго удерживались в провинции оперы Верстовского, его "Аскольдова могила", "Мельник — колдун" Соколовского, "Гостиный двор" Пашкевича и даже оперы Титова. И не случайно так прочно, стихийно завладела зрителями "опереточная вакханалия", не только не угасшая, но даже усилившаяся в начале 80-х годов. А в условиях южных, наиболее чутких к вокальному искусству городов нелегко было преодолеть и прочно укоренившиеся итальянские традиции, неизменное увлечение пленительным бельканто, сыгравшим для русской оперной школы свою двойственную — и положительную, и отрицательную — роль. "Я заставлю тифлисцев полюбить Чайковского", — говорил прогрессивно настроенный директор оперного театра И. Е. Питоев, горячо поддержавший Ипполитова-Иванова и его оперную программу.

Мешала и непреодолимая гастрольная система, на которую неизбежно должны были опираться антрепренеры оперных трупп. Один и тот же артистический состав должен был обслуживать театры Казани, Саратова, Астрахани, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Перми, переезжая из города в город, по преимуществу в летнее время. Одни и те же артисты киевской труппы выступали в Одессе и Тифлисе, насаждая русскую оперу. И в этом смысле труппу Медведева можно было назвать "поволжско-уральской", а театр Сетова — "южнорусским".

Эти крупнейшие провинциальные труппы не могли быть стабильными. Господствующие в них конфронтации двух потоков — центробежного (из столицы в провинцию) и центростремительного (из провинциальных театров на столичные сцены) заранее определяли и неустойчивость репертуара, зачастую подготовленного наспех, и неустойчивость зрительского состава, то горячо принимавшего, то отвергавшего классическую оперу.

Отсюда неравнозначность хронологии. Если столичный театр Петербурга за два десятилетия наглядно демонстрирует путь восхождения, то провинциальный театр за тот же период знает весьма драматические этапы упадка. Особенно показателен в этом отношении период начала 80-х годов, когда вынуждены были прекратить свою работу в провинции Медведев и Сетов. Но это отступление было недолгим.

За некоторым спадом к началу 90-х годов наступает новый подъем. Возникают все новые, более широкие и постоянные антрепризы; начинают свою деятельность энергичные руководители оперных трупп — И. П. Прянишников, М. М. Бородай, И. Е. Питолев. Большое воздействие на провинциальный театр оказывает растущая театральная культура Москвы. Пример театра Мамонтова заставил провинциальных антрепренеров вступить в соревнование с казенной оперной сценой. На рубеже двух веков создавшийся "золотой фонд" русской оперной культуры окончательно утверждает себя во всех регионах России.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

Концертная жизнь 1870—1880-х годов богата событиями. Именно в это время нашли свое решение задачи, выдвинутые предшествующей эпохой. Огромные достижения русской музыки, замечательные творения Чайковского и "новой русской школы" получили наконец свою реализацию в организованных формах концертного исполнительства.

Активное развитие концертной жизни в этот период во многом определялось успехами музыкального образования и деятельностью консерваторий, готовивших исполнительские кадры высокой профессиональной квалификации. Уже к началу 70-х годов выдвинулась плеяда выдающихся русских актеров, занявших ведущее место на концертных эстрадах не только Петербурга и Москвы, но и других городов России. Среди них пианисты Д. Д. Климов, Н. С. Лавров, А. Н. Есипова, В. В. Тиманова, М. В. Терминская; скрипачи П. А. Краснокутский, Н. В. Галкин, виолончелист А. В. Вержбилович; мастера вокального искусства Е. А. Лавровская, Е. П. Кадмина, М. Д. Каменская, П. А. Лодий и другие. Впоследствии многие из них стали профессорами столичных консерваторий. В свою очередь они сами были учениками известных профессоров, прославленных концертирующих музыкантов-исполнителей, — Ф. О. Лешетицкого, братьев Рубинштейнов, Л. С. Ауэра, К. Ю. Давыдова, Г. Ниссен-Саломан, К. Эверарди, А. Д. Александровой-Кочетовой.

Постепенно утрачивают ведущее значение иностранные артисты, заполнявшие концертные залы. Все чаще привлекают внимание публики талантливые русские музыканты, превосходно осваивавшие как западноевропейский, так и отечественный, русский репертуар. Деятельное участие в концертах принимают не только профессиональные исполнители — пианисты, дирижеры, певцы, но и сами композиторы, представители русской школы. Как известно, превосходными пианистами были Балакирев, Мусоргский, Танеев. За дирижерским пультом стояли Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский. Блестящий успех продолжал сопровождать выступления

братьев Рубинштейнов, основателей столичных Музыкальных обществ.

Главными очагами концертной жизни по-прежнему остаются Петербург и Москва, где, помимо уже известных действующих концертных организаций (Русского музыкального общества, Бесплатной музыкальной школы), в течение 70—80-х годов возникает целый ряд частных концертных предприятий, способствовавших еще более широкому развертыванию концертной практики. Назовем среди них "Общество квартетной музыки", основанное в Петербурге в 1872 году Е. К. Альбрехтом, "Русское хоровое общество", начавшее свою деятельность в Москве в 1878 году, Московское Филармоническое общество (1880), инициатором создания которого стал пианист и дирижер П. А. Шостаковский, "Русские симфонические концерты", организованные петербургским меценатом М. П. Беляевым (1885).

Постепенно концертная жизнь Петербурга и Москвы завоевывает широкий общеевропейский авторитет. Особенно активизируется этот процесс выхода на международную арену с конца 70-х годов, когда крупные русские артисты совершают концертные туры за рубежом, представляя русскую исполнительскую школу, когда устройство "Русских концертов" в Париже становится важным событием музыкальной жизни Европы.

Значительно расширяется и сфера деятельности Русского музыкального общества. Функционируют не только столичные отделения, но и "филиалы", возникающие в различных городах России. Если в 60-х годах отделения РМО существовали только в Киеве, Воронеже и Смоленске, то начиная с 70-х годов они постепенно открываются в Нижнем Новгороде, Саратове (оба — 1873), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Тамбове (1882), Тифлисе (1883), Одессе (1884), Казани (1887). Благодаря этим организациям заметно обогащается концертная жизнь в провинции, усиливается процесс выравнивания концертной практики в столицах и на периферии, способствуя образованию местных профессиональных музыкальных кадров, формированию более широкой слушательской аудитории "на местах", а в широком смысле — общему подъему музыкальной культуры России.

Развитию концертной жизни в большой степени помогала русская пресса. Вокруг концертов шли острые споры и дискуссии, демонстрировавшие множественность и широту взглядов профессиональной музыкальной критической мысли того времени. В своих ярких и смелых выступлениях Стасов, Кюи, Ларош, Чайковский убежденно отстаивали и насущные задачи русского исполнительского искусства. Откликаясь на многочисленные концертные программы, давая продуманную, объективную оценку искусству исполнителей, ведущие критики направляли концертную жизнь по определенному

руслу. Будучи выразителями различных творческих направлений, они нередко становились единомышленниками в своих воззрениях на общие проблемы исполнительства, поставленные в трудах выдающихся мыслителей предшествующего периода — В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова.

1

Концертная жизнь Петербурга 70—80-х годов протекала достаточно интенсивно. Концерты шли непрерывным потоком — не только в традиционный период Великого поста, но и в осеннее время и даже летом, когда открывались ежегодные симфонические концерты в Павловском вокзале. Одновременно для концертных выступлений предоставлялись самые разнообразные помещения столицы: залы Дворянского собрания и консерватории, Большого театра и Придворной певческой капеллы, Собрания художников и Купеческого собрания... Всюду звучала музыка. На долю "музыкальных писателей", рецензентов выпадала нелегкая задача: охватить все, что происходило в музыкальной жизни Петербурга, не было порой возможности.

Традиционные "смешанные" вокально-инструментальные концерты великопостного сезона все больше подвергались справедливой и беспощадной критике. "В посту... остаются концерты в неумеренном количестве, — писал Кюи, — и что это за концерты? Концерты светские и духовные, концерты с живыми картинами и без оных, концерты солистов здешних и приезжих, — только концертов строго музыкальных не бывает" (204, 1). Заметим, что упомянутые критиком "строго музыкальные концерты" проходили именно вне поста. К числу их относились вечера, устраиваемые различными концертными организациями.

Особая роль здесь принадлежала прежде всего концертам Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы, определявшим основные направления музыкальной жизни Петербурга.

К началу 70-х годов положение РМО заметно упрочилось. С 1869 года дирижером симфонических собраний стал Э. Ф. Направник. Продолжая просветительские традиции своих предшественников — А. Г. Рубинштейна и М. А. Балакирева, он стремился знакомить публику с лучшими образцами зарубежной и русской музыки, сохраняя два незыблемых принципа, положенных в основу концертной деятельности РМО с самого начала его существования: сильную пропаганду отечественной музыки и строгую объективность в отборе репертуара (см.: 246, 102). Однако первые же выступления нового дири-

жера вызвали острые споры в прессе по поводу главных задач и аспектов этих концертов. По-прежнему определяя основой концертной практики РМО "цель воспитательную, учебную в высшем применении этого слова", А. Н. Серов призывал устроителей симфонических собраний обратить особое внимание "на историческое развитие искусства" (214, 4, 2099). Тот же исторический, просветительский аспект усматривал в концертах Музыкального общества и Г. А. Ларош (116, 4, 7). Иные цели в них видел Ц. А. Кюи — поборник нового, современного и в основном русского искусства: "Кроме обязанности проводить музыку только хорошую и преимущественно новую, современную, РМО должно всеми силами содействовать развитию русской музыки, знакомя с ней публику, давая возможность композиторам прослушать себя" (205, 2).

Отсюда особое внимание критика к проблеме репертуара. Так, по мнению Кюи, хороши были только те программы концертов, которыми в конце 60-х годов руководил Балакирев. С приходом же на концертную эстраду Направника эти программы стали "отсталыми", "мертво-классическими". Подводя итоги его первого концертного сезона, Кюи пришел к выводу, что "хорошая музыка исполнялась лишь изредка... Вместо того самым настойчивым образом проводилась музыка плохая, прикрытая авторитетными именами...¹ Из сочинений современных, живущих ныне русских композиторов не было исполнено ни одно... И это были концерты Русского музыкального общества, которое вместе с консерваторией считает себя во главе нашего музыкального движения, — восклицает Кюи, — концерты якобы чрезвычайно дельные, серьезные, музыкальные; концерты, ставящие своим девизом развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России! Поразительно, как быстро, как сразу упали эти концерты, точно поставив себе задачей достигнуть противоположных результатов" (198, 1). Не удовлетворяло Кюи включение "сухих, скучных, не музыкальных, потерявших свое значение" произведений Гайдна и Моцарта, Баха и Глюка, Шпора и Керубини. Подобные выпады резко противоречили художественным установкам Серова, который, подходя к этой музыке с исторических позиций, горячо отстаивал ее ценность, необходимость знакомства с ней слушателей². В ответ на эти соображения Кюи саркастически замечал: "РМО испол-

¹ Под категорию "плохой музыки" у Кюи попали симфонии Моцарта, концерты Бетховена, что свидетельствует о субъективных вкусах критика, поборника "новой русской школы", не признававшего в 70-е годы "устаревшей" классики.

² "Много ли у нас в Петербурге случаев, где можно услышать Баха или Глюка? А не знать этих героев искусства сколько-нибудь просвещенному — стыдно", — писал Серов (214, 4, 2099).

няло бы сочинения Гайдна и сейчас, а г. Серов и К° умилялись бы, слушая эти звуки историческими ушами" (199, 1).

Характерно, что вся острота этой полемики проявлялась главным образом в спорах вокруг "старой" музыки. Творчество западноевропейских романтиков встречало гораздо более единодушный прием. Это относилось прежде всего к произведениям Шумана и Листа, показанным Направником впервые. Высокую оценку в прессе получили симфония Листа "Фауст" (1870), его симфонические поэмы "Битва гуннов" (1870) и "Тассо" (1873), оратория "Легенда о святой Елизавете", прозвучавшая полностью в одном из симфонических собраний 1872 года. Глубокое впечатление оставило и самое исполнение оратории: "Капельмейстер, солисты — г-жи Платонова, Ильина (даже голос ее звучал недурно в зале Дворянского собрания), г. г. Мельников и Палечек, — хор и оркестр содействовали друг другу и отличались твердой, верной, отличной передачей исполняемого" (203а, 1). Среди сочинений Шумана в концертах РМО впервые прозвучали музыка к "Манфреду" и Вторая симфония, имевшая большой успех, а также две оратории — "Странствование розы" и "Рай и Пери", исполнение которых явилось важным событием музыкальной жизни Петербурга.

Благодаря инициативе Направника, убежденного поклонника Вагнера, неоднократно исполнялись произведения великого реформатора: увертюры к операм "Риенци", "Тангейзер", вступление к "Тристану и Изольде", отрывки из "Мейстерзингеров", "Полет валькирий". Вокруг этих вагнеровских сочинений разгорались дискуссии³.

Концерты Русского музыкального общества нередко ориентировали слушателей и на сочинения современных западноевропейских мастеров. Так, например, именно Направник впервые познакомил петербургскую публику с Первым фортепианным концертом Брамса (солист — Ф. О. Лешетицкий), концертом Грига (исполнял ученик Лешетицкого — И. А. Боровка), с симфоническими сочинениями Свендсена, музыкой к драме "Арлезианка" и концертной сюитой "Рим" Бизе.

И все же, несмотря на достаточно широкий охват репертуара, в этих концертах ощущалась известная односторонность, что и вызывало справедливые возражения критики. Ларош, развернувший

³ Известны резко отрицательные отзывы Кюи по поводу сочинений Вагнера, которые он оценивал как "немузыкальное явление" (201, 1, 2). С точки зрения анонимного автора концертных рецензий газеты "Биржевые ведомости", Вагнер — "поэт в душе", из-под пера которого "неволью льется увлекательная по красоте и благородству мелодия", однако музыка его элитарна и недоступна широкому слушателю из-за стремления композитора "все перестроить" (34, 5).

свою деятельность в 70-е годы, негодовал на руководство Музыкального общества за упорное нежелание давать в концертах произведения классики, требовал пересмотра хорового репертуара, включения в него великих творений Моцарта, Генделя и Баха. Не удовлетворял его и симфонический репертуар, в котором, с его точки зрения, к концу 70-х годов стали проявляться черты известной тенденциозности (116, 4, 157).

Большие споры в прессе развернулись вокруг проблемы русской музыки. Естественно, что у представителей двух "враждующих" лагерей — Кюи и Лароша — она рассматривалась с противоположных позиций. Если Кюи упрекал организаторов концертов за невнимание к современной русской музыке, к представителям "новой русской школы", то Ларош, напротив, явно недооценивал творческие силы композиторов "Могучей кучки", призывая "отказаться от прежних заигрываний с крайнею левой" (116, 4, 159). Но в целом русская музыка в концертах РМО уже не могла быть обойдена. Направник постоянно обращался к сочинениям любимого им Глинки. Увертюра к "Руслану", музыка к драме Кукольника "Князь Холмский", Испанские увертюры, Вальс-фантазия составляли основу русского репертуара дирижера, а в 1880 году он исполнил никогда ранее не звучавший Торжественный полонез Глинки.

Естественно, что видное место в концертах Направника занимали произведения "академиста" А. Г. Рубинштейна, главы Музыкального общества. Иногда дирижер демонстрировал далеко не первоклассные сочинения "консерваторцев" — А. С. Фаминцына, К. Ю. Давыдова, Б. А. Фитингоф-Шеля, Н. Ф. Соловьева. И здесь трудно не согласиться с Кюи, отмечавшим, что "есть еще другие композиторы, о которых Обществу не следовало бы забывать" (205, 1). Речь, разумеется, шла о композиторах "новой русской школы", которым трудно было пробиться в "главные" концерты столицы.

И все же на протяжении 70-х годов произведения "кучкистов" неоднократно проникали в репертуар симфонических собраний РМО, привлекая пристальное внимание слушателей. Большим событием явилось исполнение Сцены венчания на царство из оперы "Борис Годунов" в концерте 5 февраля 1872 года. Отклики прессы оказались единодушными: сцена эффектна, но в концертном исполнении многое пропало. Без декораций, без постановочных моментов финал пролога не произвел впечатления. "Болевшая" за своего друга А. Н. Пургольд записала в дневнике после концерта: „Борис“ прошел плохо, но Т[игра] был вызван два раза. Т[игра]был сильно взволнован" (см.: 158, 241). Что имела в виду А. Н. Пургольд — неверную интерпретацию, или плохое восприятие музыки Мусоргского, или недостаточный триумф, произведенный этим замечательным

фрагментом? — сказать трудно. Во всяком случае, пресса отметила и хорошее исполнение всех сочинений⁴, и общий интерес, проявленный публикой к новой русской музыке: "...Все три вещи имели успех, потому что то же большинство инстинктивно оценило многие красоты, выступившие рельефно и свидетельствующие о хорошем направлении" (196, 3).

В концертах РМО исполнялись и произведения Балакирева⁵, и симфонические сочинения Римского-Корсакова⁶.

26 февраля 1877 года состоялась премьера Второй симфонии Бородина, которая, однако, "понравилась весьма умеренно". Думается, дело было не только в "тяжеловесной оркестровке" Бородина, но и в том, что Направник не ощутил до конца образного строя "Богатырской" симфонии. Взяв неверные, замедленные темпы, он не сумел передать подлинную сущность этой музыки. Особенно не удалось ему скерцо.

Но в целом произведения композиторов "Могучей кучки" сравнительно редко исполнялись Направником.

Напротив, с большим вниманием относился он к творчеству другого молодого автора, воспитанника Петербургской консерватории — Чайковского. Начиная с 1874 года двух музыкантов связывала тесная дружба. Направник явился первым пропагандистом сочинений композитора, тогда — профессора Московской консерватории. "В настоящее время русский композитор вне Петербурга не имеет почвы: только в Петербурге существует обширный класс людей, интересующихся тем, что делается в русской музыке, и потому успех или неуспех нового произведения только в Петербурге имеет серьезное значение", — писал Ларош (114, 2, 38). Такую "почву" для музыки Чайковского в северной столице и создал Направник⁷. Среди сочинений Чайковского многие сразу же были по достоинству оценены критикой и слушателями. Так, большой успех имели фантазия "Буря", Вторая симфония, увертюра "Ромео и Джульетта", о которой много писа-

⁴ Помимо фрагмента из оперы Мусоргского в концерте прозвучали увертюра-фантазия "Ромео и Джульетта" Чайковского и музыкальная картина "Дон-Кихот" А. Г. Рубинштейна.

⁵ Увертюра "Король Лир", симфоническая поэма "Русь" ("1000 лет"), ранее звучавшие его увертюры на русские и чешские темы.

⁶ Симфония "Антар", "Сказка", любимая публикой симфоническая картина "Садко", исполнявшиеся, как правило, под управлением автора.

⁷ Под его управлением прошли все произведения, созданные Чайковским в эти годы: Вторая симфония, фантазия "Буря", "Франческа да Римини", Четвертая симфония, Сюита ор. 43, "Итальянское каприччио", отрывки из опер "Кузнец Вакула", "Евгений Онегин".

ла русская пресса (см.: 202, 1; 196, 3). Значительный интерес вызвала Третья симфония, прошедшая в присутствии автора (Чайковского вызывали трижды; см.: 114, 2, 81). Настоящий фурор произвело исполнение Четвертой симфонии. Особенно понравилось скерцо (см.: 264, 7, 481).

Правда, в трактовке Направника убеждало не все. Так, например, неудача постигла Первый концерт Чайковского (1 ноября 1875 года). Солистом выступил профессор Петербургской консерватории, известный пианист Г. Г. Кросс, обладавший высоким техническим мастерством, но достаточно холодный, лишенный поэтического чувства. И это не могло не отразиться на его интерпретации сложнейшего концерта, требовавшего от исполнителя внутренней теплоты, яркого темперамента, одухотворенности. По отзыву Лароша, явно недооценившего это сочинение, "г. Кросс был по необходимости менее блестящ и эффектен, чем обыкновенно", да и оркестр на сей раз тоже не удовлетворил критика ("я никогда еще не слышал в музыкальном обществе такого неряшливого, нескладного, не вместе играющего оркестра..." — 114, 7, 79). Напрашивается вывод, что Концерт Чайковского не был по-настоящему понят и прочувствован исполнителями. Не справились они ни с техническими трудностями, ни с эмоциональной передачей его образного содержания. Но в целом духовный мир Чайковского оказался близок Направнику⁸.

Работа с оркестром Мариинского театра, который постоянно участвовал в симфонических собраниях Общества, позволяла Направнику показывать регулярно также и собственные сочинения. Однако этим правом дирижер никогда не злоупотреблял. Свои произведения он, как правило, исполнял только по одному разу.

Таков обширный и в целом весьма разнообразный репертуар симфонических собраний 70-х годов, прошедших под управлением Направника, — от Бетховена до Вагнера, от Глинки до Чайковского. Основу его составляли произведения немецкой и отчасти русской школы. Обращение к сочинениям французских, чешских и скандинавских композиторов свидетельствовало о широте музыкальных интересов и вкусов дирижера, стремившегося раздвинуть репертуарные рамки оркестра. Концерты Направника отличались высоким профессиональным уровнем. Любопытно, однако, что общая оценка исполнительского мастерства дирижера в прессе давалась достаточно скупой: "Как всегда, прекрасно звучали хор и оркестр под управле-

⁸ Напомним, что в концерте, посвященном памяти ушедшего великого русского композитора (6 ноября 1893 года), именно Направник дирижировал Шестой симфонией Чайковского, с этого дня начавшей свое триумфальное шествие по концертным эстрадам мира.

нием нашего талантливого и энергичного капельмейстера". Или: "Исполнение пьес под управлением Э. Ф. Направника отличалось замечательным ансамблем, и публика с громкими рукоплесканиями встретила своего любимца при его появлении", — такие немногословные отзывы были типичным явлением. Один из крупнейших дирижеров своего времени, Направник, бесспорно, обладал всеми необходимыми для своего искусства качествами: превосходной памятью, большой музыкальной восприимчивостью, верным чутьем, позволявшими быстро разучивать произведения различных стилей, хорошим чувством ансамбля, высокой исполнительской культурой. Все это вызывало к его концертам глубокие симпатии публики.

И все же искусство дирижера встречало противодействие. В 1881 году, после тринадцатилетней активной деятельности в концертах РМО, Направник неожиданно был отстранен от руководства симфоническими собраниями — отстранен благодаря интриге. В статье профессора Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьева, появившейся в "Санктпетербургских ведомостях" от 8 ноября 1881 года, деятельность Направника была подвергнута резкой критике. Главное обвинение состояло в том, что дирижер якобы привел к упадку симфонические концерты Общества. Причины этого кризиса Соловьев видел прежде всего в неудовлетворительном хоровом исполнении (хором управлял профессор консерватории Ф. Ф. Черни), в явном преимуществе оперных артистов, постоянно привлекаемых к концертам. Он обвинил Направника в частом исполнении своих сочинений и, наконец, в том, что тот делал "два дела", будучи одновременно и оперным, и концертным дирижером. Несправедливость этих обвинений очевидна. Даже Кюи, относившийся к Направнику далеко не сочувственно, признавал его "редкие капельмейстерские качества, громадную технику, замечательную неутомимость, образцовую добросовестность и беспристрастие" (110, 140). Направник тяжело переживал эти события. Однако, не желая участвовать в интригах, он подал в отставку и отказался от должности капельмейстера и председателя Петербургского музыкального общества.

Начало 80-х годов выдвинуло перед Русским музыкальным обществом новые проблемы. После ухода Направника встал вопрос о постоянном дирижере симфонических собраний. Сначала его место занял директор Петербургской консерватории, знаменитый виолончелист К. Ю. Давыдов, прошедший, однако, всего три последних собрания сезона 1881/82 года. Следующий сезон проходил под руководством А. Г. Рубинштейна, который, представляя новые сочинения рус-

ских композиторов, нередко приглашал дирижировать их авторов⁹. Однако Рубинштейну, который не мог жертвовать своими композиторскими интересами, было трудно найти замену: другие композиторы столицы казались недостаточно авторитетными для "престижных" симфонических собраний РМО.

На сезон 1883/84 года был приглашен выдающийся скрипач Л. С. Ауэр, профессор консерватории, который продолжил линию Направника. Судя по отзывам прессы, Ауэр как капельмейстер "выказал много хороших качеств: он дирижирует тонко и умело, хотя иногда видна излишняя забота о мелких деталях и некоторая растянутасть темпов" (85, 539). Однако на следующий год Ауэр отказался от места симфонического дирижера, чем поставил дирекцию Общества в крайне затруднительное положение. И последующие три сезона вели приглашенные капельмейстеры, в том числе знаменитый Ганс фон Бюлов. Все это не могло не сказаться на программах симфонических собраний тех лет, ибо каждый дирижер строил их согласно своим вкусам и возможностям.

Требования дирекции к дирижеру были чрезвычайно высокими: "...Ей нужен был непременно выходящий из ряда дирижеров, дирижер с авторитетом и именем, а таких в наличии не оказывалось". Думали пригласить Балакирева, Римского-Корсакова, но "их направление не подходило направлению концертов Музыкального общества". Даже знаменитый Г. фон Бюлов не удовлетворил Общество, и с ним через год расстались "по причине его стоимости и по причине его личного характера" (153, 1—2). Таким образом, напрашивался естественный вывод о подготовке новой смены дирижеров. Но дирекция на это не пошла даже в конце 80-х годов, рассуждая следующим образом: "Симфонические собрания слишком блестящи, слишком выдаются по своему значению, чтобы можно было выпускать в них неопытных или малоопытных дирижеров" (153). Такие взгляды, естественно, не выдерживали критики, ибо именно высокопрофессиональные концерты РМО, с серьезными оркестровыми программами, могли бы стать прекрасной базой для подготовки отечественных дирижеров. Об этом открыто говорил рецензент журнала "Нувеллист", утверждавший, что "если рассчитывать на имя, то нечего ожидать, чтобы когда-нибудь могли образоваться русские, вообще свои дири-

⁹ Так, в течение этого сезона в концертах РМО выступили Н. Ф. Соловьев (фантазия "Эй, ухнем") и молодой московский композитор С. И. Танеев, дебютировавший в Петербурге своей "Увертюрой на русские темы". 22 января 1883 года состоялось первое выступление как дирижера М. М. Ипполитова-Иванова (увертюра "Яр-хмель"); несколько концертов провели Н. А. Римский-Корсаков и начавший свой творческий путь А. С. Аренский.

жеры. Тогда нам нечего думать о выходе вскорости из подчинения иностранцам. Если мы не решимся временно пожертвовать не хорошим исполнением — об этом не может быть и речи, — а нашу страсть к блестящим именам, приобретшим уже авторитет, то нечего думать о своих дирижерах: за ними всегда придется обращаться за границу" (153). И все же, несмотря на то что в 80-е годы симфонические собрания Общества превратились в своего рода демонстрацию мастерства различных дирижеров, в них постепенно прослеживалась общая тенденция обогащения и обновления репертуара, непрерывно пополнявшегося произведениями русской и зарубежной музыки.

Большой интерес вызвали концерты 1886/87 года под управлением А. Г. Рубинштейна. Построенные по историческому принципу, они составили прямую параллель историческим фортепианным концертам, проведенным русским музыкантом годом раньше. В них Рубинштейн-дирижер впервые поставил перед собой труднейшую задачу — показать путь развития симфонической музыки. Рубинштейн не сохранил в своих "исторических симфонических собраниях" строго хронологический принцип. Для него важно было ознакомить слушателей с разными музыкальными стилями. Первые четыре концерта были построены по монографическому принципу — Бетховен, Шуберт, Шуман и Мендельсон. Пятое собрание он посвятил музыке русских композиторов. Здесь, наряду с шедеврами Чайковского (впервые была исполнена симфония "Манфред"), Мусоргского, Глинки, прозвучали также незначительные сочинения композиторов "второго плана" — Направника, К. Ю. Давыдова, Н. Ф. Соловьева, Б. А. Фитингоф-Шеля. В одном из концертов была представлена музыка венских классиков — Гайдна и Моцарта. Большой интерес вызвал вечер, на котором он впервые показал публике Первую и Четвертую симфонии Брамса, произведения Листа и Вагнера. Специальные собрания Рубинштейн посвятил французской и итальянской музыке, исполнив сочинения Берлиоза, Мегюля, Геварта, Сен-Санса, Бизе, Гуно, Делиба, Массне, Годара, Россини, Саккини, Беллини, Верди. Последний концерт цикла вновь включил произведения русских композиторов.

Сам Рубинштейн рассматривал эти концерты как итог своей дирижерской деятельности. "Могучим властелином" оркестра называли Рубинштейна, чья дирижерская манера во многом определялась широким, всеохватным темпераментом, присущим великому музыканту. С. Н. Кругликов, например, отмечал, что "Рубинштейн-дирижер не в меньшей степени, чем Рубинштейн-пианист, — вдохновенный поэт и юношески увлекающийся художник, доставляющий незабвенные минуты высокого эстетического наслаждения" (см.: 27, 2, 315).

Его трактовки различных стилей столь глубоки и убедительны, что он становился как бы невольным "соавтором" исполняемых сочинений, воскрешая их к новой жизни. Именно так, совершенно необычно и свежо под его дирижерской палочкой зазвучали давно знакомые слушателям, "заигранные" увертюры Вебера, "Шотландская" симфония Мендельсона. Но более всего близки Рубинштейну были произведения героико-трагического плана. Он явился замечательным интерпретатором музыки Бетховена. Для Рубинштейна-дирижера характерна свободная, импровизационная манера исполнения. Он не любил репетиций, тщательной, скрупулезной отделки деталей. Только на концерте он добивался яркой и целостной интерпретации, воздействуя на музыкантов оркестра силой своего артистизма. Блестяще владея дарованием импровизатора, Рубинштейн нередко не считался с возможностями оркестрантов, ставя их порой в критическое положение, требуя невыполнимой звучности и неисполнимых темпов. "Словом, Рубинштейн не обладал нужной для дирижера осмотрительностью, и это порой мешало его психологическому контакту с оркестром" (27, 2, 317). Однако когда возникала полная гармония между дирижером и исполнителями, — результат бывал поразительный: тогда, по словам мемуаристки А. Брюлловой, "все исполнители точно сливались с его душой, и получалось такое вдохновенное исполнение, какое никогда не снилось более корректным и властным над своим темпераментом дирижерам" (27, 2, 317).

Проведенный великим артистом цикл "исторических собраний" показал также и высокий профессионализм оркестра, и возросший уровень восприятия публики, способной слушать большие, сложные и серьезные программы.

С 1887 года симфонические собрания РМО вновь возглавил Ауэр, который руководил ими в течение пяти сезонов (до 1892 года). Большая заслуга Ауэра заключалась в попытке создания при РМО специального концертного оркестра, предназначенного только для симфонических вечеров. В 1889 году такой оркестр в результате объявленного конкурса был сформирован. На три четверти он состоял из русских музыкантов. Уже в первых концертах новый оркестр зарекомендовал себя блестяще. Особенно хорошо была им исполнена "Франческа да Римини" Чайковского: "Ритмические трудности... были преодолены оркестром совсем шутя, а динамические оттенки звука были настолько разнообразны, что поразили самого неопытного слушателя, — писал журнал „Нувеллист“. — Чистота интонации духовых инструментов, без исключения, — поразительна; мягкость и полнота звука струнной группы не оставляют желать ничего большего. Словом, орация, устроенная оркестру и г. Ауэру, положившему

так много сил и энергии на подготовку оркестра, показала, что публика оценила все сделанное обеими сторонами" (154, 3—4).

Предпринятая Ауэром реформа дала возможность наконец осуществить заветную мечту А. Г. Рубинштейна об организации Общедоступных концертов просветительского характера. Торжественное открытие их состоялось 29 октября 1889 года в цирке Чинизелли. В первом сезоне прошло 16 собраний. На открытии дирижировал сам Рубинштейн. В остальных участвовали К. Зике, Г. О. Дютш, Г. А. Качаченко, А. И. Зилоти, А. К. Лядов и другие¹⁰.

Мы постарались дать картину деятельности РМО за два десятилетия. Рассмотренные программы концертов свидетельствуют о непрерывном росте и о высоком профессионализме его руководителей-дирижеров. Но при этом пестрота концертных программ, утвержденная давней традицией "смешанного концерта", оставалась пока еще непреодоленной. Наряду с собственно симфоническими сочинениями исполнялись сольные инструментальные пьесы, романсы и арии. Такого "разнообразия" требовала и недостаточно подготовленная слушательская аудитория. Все это вызывало справедливые нарекания со стороны наиболее образованных рецензентов и посетителей симфонических собраний.

Нельзя не отметить в то же время, что привлечение знаменитых солистов служило важнейшим средством популяризации этих концертов, огромной притягательной силой для широкой публики. Постоянным украшением концертов был А. Г. Рубинштейн, выступавший как дирижер и солист. Среди других пианистов в них участвовали А. Н. Есипова, Ф. О. Лешетицкий, Л. Брассен, В. И. Сафонов, А. И. Зилоти... А рядом с ними выступали знаменитые Л. С. Ауэр и К. Ю. Давыдов, блистательные артисты Петербургской оперы.

Нередко приглашались иностранные музыканты. Общее внимание привлекли гастроли известного венгерского скрипача Йозефа Иоахима, проходившие в 1872 году. Пресса отмечала высокое мастерство артиста, исполнившего разнообразную программу — сочинения Бетховена, Шумана, Брамса. Но любопытно, что сдержанность артиста, его "невозмутимое спокойствие" оставили слушателей в известной степени равнодушными.

В 1878 и 1884 годах в России давал концерты испанский скрипач и композитор Пабло Сарасате, поразивший слушателей необычайной виртуозностью, блеском игры, южным темпераментом. Своими вы-

¹⁰ Характеристика Общедоступных концертов будет дана в следующем томе "Истории русской музыки".

ступлениями он напомнил норвежского скрипача Уле Булля. Ослепительная техника, красота звука, чистота интонации сочетались в игре Сарасате с несколько поверхностной, внешней манерой интерпретации. Ларош назвал его "настоящей примадонной à rouldades на скрипке" (116, 4, 203), подчеркнув тем самым свою неудовлетворенность этим эффектным, чисто виртуозным стилем¹¹.

В 1875 году Петербург посетил французский композитор Камиль Сен-Санс, выступивший в концертах РМО как дирижер и пианист. Живой интерес вызвало исполнение им своих сочинений. Сочувственно принимая Сен-Санса-пианиста, публика, присутствовавшая в переполненном зале, более всего восхитилась его симфоническим произведением — "Пляской смерти". "Успех симфонического композитора, перед которым бледнеет успех виртуоза! Это необыкновенно, но со стороны публики вполне справедливо: в нашем госте композитор действительно заслоняет пианиста... Я уверен, что она (публика. — А. С.) была бы еще теплее, если б его сочинения были известны ей в большем числе", — писал Ларош (117, 5, 33—34). Фортепианное исполнение Сен-Санса "блистательно, элегантно, умно", "в игре его слышится тот же зрелый и изящный артист, которого мы знаем из его сочинений", но "недостаток физической силы мешает более сильному, охватывающему впечатлению этой игры" (117, 5, 33—34). Недостаток этот особенно был ощутим в сонате Бетховена "Аврора" и баркароле Шопена. Но в интерпретации старинной музыки (Баха, Рамо) Сен-Санс оказался неподражаем. Кроме того, он выступал в ансамбле с К. Ю. Давыдовым и А. Г. Рубинштейном, исполняя свои сочинения — Виолончельную сонату до минор и Вариации на тему Бетховена для двух фортепиано.

Гастроли Сен-Санса прошли с большим успехом¹². Лароша поразило в этом музыканте удивительное сочетание ярко выраженной "современности" и удивительного чутья к красотам и величию прошлых веков. По мнению критика, именно в таком музыканте нуждалась тогда Петербургская консерватория: "Под руководством такого музыканта молодежь, научась ценить Баха, Генделя и Скарлатти, оставалась бы под обаянием современного, передового артиста и не бросилась бы из одной лишь потребности реакции в объятия музыкального радикализма" (116, 4, 141).

Большим событием явились длительные гастроли в России зна-

¹¹ Критик О. Левенсон отмечал, что и в Москве гастроли П. Сарасате не вызвали огромного энтузиазма публики, требующей теперь "и от виртуозов хорошей музыки. Но увы! Сарасате именно в хорошей музыке не удовлетворяет" (127, 72).

¹² "С шумным единодушием и одобрением" был встречен Сен-Санс и в Москве (см.: 256, 254—255).

менитого немецкого дирижера и пианиста Ганса фон Бюлова. Под его управлением прошел весь сезон 1885/86 года. Это было не первое знакомство русской публики с всемирно знаменитым музыкантом. Как дирижер он приезжал в Петербург еще в 1864 году. Затем в 1874 году выступал в России в качестве пианиста. Его концерты вызвали огромный резонанс. Ученик Ф. Вика и Ф. Листа, он показал себя великим артистом, владеющим огромным фортепианным репертуаром. Его игра явилась своего рода антиподом игре А. Г. Рубинштейна, но "притом не менее замечательным в своем роде. Необыкновенная здравость, художественность, законченность и зрелость исполнения, исключаяющая всякую изысканность, всякое малейшее колебание исполнителя, соединяются в игре г. Бюлова с непогрешимую техникою, с редкою отчетливостью и прозрачностью; каждый акцент, каждый оттенок тщательно взвешен и обдуман, все исполняется в высшей степени пластично и проникнуто объективностью" — такая характеристика пианизма Бюлова дана была в "Музыкальном листке" (140, 300—301). К чему бы ни прикасался Бюлов, у него неизменно проявлялся оригинальный, индивидуальный подход. Его обширный фортепианный репертуар — от Баха до Шопена и Листа — поражал слушателей своим разнообразием. Артистическая выдержка, феноменальная память, великолепное техническое мастерство, зрелость мысли, охват формы музыкального произведения — все доставляло в игре Ганса Бюлова высокое художественное наслаждение.

В 1885 году Бюлов выступал и как пианист, и как дирижер. "В настоящее время, — писал о последних гастролях немецкого музыканта Кюи, — у него полное равновесие духа и формы. Так же как и в оркестровом исполнении, можно не соглашаться с некоторыми частностями его передачи, но во всякой его ноте виден пылкий артист, сильный умом и чувством, глубоко изучивший и обдумавший то, чего он становится толкователем. Бюлов не заботится об успехе, о вкусах публики; как истинный артист в лучшем смысле этого слова, он исполняет только то, что считает достойным исполнения, достойным пропаганды" (см.: 110, 174).

Эти качества объединяют Бюлова-пианиста и Бюлова-дирижера. В одиннадцати симфонических собраниях РМО он исполнил многие произведения как зарубежных, так и русских композиторов¹³. Один из лучших интерпретаторов Вагнера, он проявил живой интерес также и к русской музыке. Превосходно под его "магическим

¹³ В его исполнении звучали Третья симфония и Второй фортепианный концерт Брамса, увертюра Массне "Федра" и Тарантелла для флейты и кларнета с оркестром Сен-Санса — произведения, новые в концертах Петербурга.

жезлом" прозвучали Вальс из оперы "Жизнь за царя" и Испанские увертюры Глинки, Первая симфония Бородина, Увертюра на русские темы Балакирева, "Антар" Римского-Корсакова, Третий фортепианный концерт и увертюра "Дмитрий Донской" Антона Рубинштейна... Во всех его интерпретациях поражали цельность общей концепции, удивительная стройность оркестра, богатство колорита, нюансов, гибкость кантилены и в то же время удивительная энергия и огонь. Все это не могло оставить равнодушным к искусству дирижера. Уже тогда современники понимали феномен этого замечательного музыканта, пианиста, дирижера и ставили его в один ряд с величайшими дирижерами XIX столетия — Берлиозом и Вагнером.

Итак, концерты Русского музыкального общества явились важным стимулом к развитию и подъему музыкального просвещения. Участие в них талантливых дирижеров, ведущих русских композиторов, первоклассных исполнителей отвечало тем высоким просветительским задачам, которые выдвигали в то время деятели различных направлений: А. Г. Рубинштейн, Балакирев, Ларош, Кюи, Стасов.

К числу больших заслуг РМО принадлежала также и пропаганда камерной музыки. Интерес к камерным вечерам особенно возрос в петербургской слушательской аудитории начиная с 70-х годов. "Вообще любовь к камерной музыке — самое новое, самое неожиданное и загадочное из явлений музыкальной жизни Петербурга", — писал Ларош в 1873 году (116, 4, 102).

Критик не объяснял причин этого увлечения, но, думается, что интерес к этому жанру возник прежде всего в силу особенностей восприятия, тяги к новизне. Развитие камерной музыки на общем фоне концертной жизни того времени — симфонических концертов, сольного исполнительства — явно отставало. Теперь, в связи с расширением деятельности консерваторий, положение сильно изменилось. И наконец, активному распространению камерного репертуара способствовала обширная, непрерывно растущая камерная литература тех лет. Ларош считал камерную музыку важнейшим средством воспитания музыкального вкуса, высокой школой мастерства для музыкантов-профессионалов. Поэтому он всецело приветствовал расширение деятельности Музыкального общества в этой сфере концертной жизни столицы.

В начале 70-х годов РМО проводило всего четыре камерных со-

брана в год¹⁴. Однако уже в 1873 года была введена вторая серия квартетных вечеров, и количество концертов увеличилось вдвое. А в 80-е годы Обществу удавалось проводить даже три серии в год (то есть 12 концертов).

С самого же начала определился и тип камерного вечера: в нем исполнялись, как правило, три сочинения — два струнных ансамбля и инструментальный ансамбль с фортепиано.

Основной фонд квартетных собраний РМО составляла камерная музыка венских классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Особенно много исполнялся Бетховен. Звучали, фактически, все его квартеты. Прекрасно воспринимались публикой даже самые сложные, последние квартеты Бетховена, постепенно утратившие, по словам Лароша, "свою прежнюю репутацию музыки, недоступной слушателям, странной и эксцентрической" и взамен того начавшие "привлекать симпатии публики" (116, 4, 101). Репертуар квартетных вечеров значительно расширился благодаря зарубежной камерной музыке романтиков¹⁵ и современной русской камерной музыке, постепенно занимавшей важное место в творчестве композиторов русской национальной школы. Так, в камерных концертах РМО были исполнены все три квартета Чайковского, из сочинений композиторов "Могучей кучки" — Струнный квартет фа мажор и Секстет ля мажор Римского-Корсакова, Второй квартет Бородина. Кроме того, звучали квартеты следующего поколения русских композиторов — Глазунова, Танеева, Аренского. Русская камерная музыка в этих концертах была представлена также сочинениями этого жанра Направника, А. Г. Рубинштейна, Азанчевского, Фаминцына, Давыдова.

Постоянными исполнителями в камерных вечерах РМО были Л. С. Ауэр, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман и К. Ю. Давыдов, составившие превосходный ансамбль¹⁶. Игра их отличалась удивительной стройностью и чистотой, совершенством ансамбля, глубиной интерпретаций (см.: 206, 1). Высокое мастерство квартета отмечал и Ларош, который считал, что "в лице г. Ауэра, Пиккеля, Вейкмана и Да-

¹⁴ Квартетные вечера проходили в зале Петербургской консерватории. Зал обычно бывал переполнен. В отличие от симфонических концертов допуск бесплатной публики (в основном студентов консерватории) на камерные концерты был ограничен — таким образом компенсировалась и материальная сторона.

¹⁵ Постоянно в программы этих вечеров включались камерные сочинения Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса, Рафа, Сен-Санса и других западноевропейских композиторов.

¹⁶ В 1889 году из состава квартета РМО вышли Пиккель и Вейкман. Их места заняли ученик Ауэра Э. Млынарский (2-я скрипка) и известный артист Н. Галкин (альт).

выдова Петербург имеет один из первых квартетов Европы" (116, 4, 101).

В секстетах и октетах принимали участие кроме основного состава исполнители так называемого "русского квартета", в который входили скрипачи Д. А. Панов и А. Ф. Леонов, альтист Егоров и виолончелист А. В. Кузнецов¹⁷.

В ансамблях с фортепиано выступали А. Г. Рубинштейн, Лешетницкий, Есипова, Кросс, Терминская, Климов, Пухальский, Боровка, Брассен и многие другие петербургские пианисты. В 80-х годах здесь дебютировали Сафонов и Ф. Блуменфельд. В квартетных вечерах РМО участвовали также иностранные гастролеры: датский пианист Ф. Гартвигсон (1873—1875), скрипач Й. Иоахим (1871), композитор К. Сен-Санс (1875), Г. фон Бюлов (1885), пианист Ф. Бузони (1890).

Музыкальное разнообразие программ квартетных вечеров РМО, замечательное исполнение, серьезность поставленного дела — все способствовало широкому развертыванию культуры камерного исполнительства в России. Еще в 1873 году Ларош опасался, как бы эти вечера не были лишь "минутным увлечением" для петербургских слушателей. Однако непрекращающаяся деятельность квартетных собраний, участие в них блестящих исполнителей и, наконец, творческий вклад в создание репертуара камерной музыки русских композиторов свидетельствовали о больших успехах Русского музыкального общества в этой области музыкального искусства на протяжении рассматриваемого периода.

Помимо камерных концертов РМО, уже в начале 70-х годов в Петербурге устраивало свои собрания "Общество квартетной музыки", образовавшееся в 1872 году, первоначально составленное из музыкантов-профессионалов (во главе с Ауэром, Давыдовым, Альбрехтом), к которому примкнули также и любители. Целью этого общества явилась пропаганда камерной музыки. Собрания его проходили два раза в месяц (по вторникам) в здании училища при лютеранской Петропавловской церкви. Ларош, присутствовавший на этих вечерах, "вынес самое отрадное впечатление как вследствие качества исполнения, так и вследствие того оживленного сочувствия и любви к серьезным произведениям искусства" (63, 2), которое он нашел в посетителях этих концертов. Интересны и программы вечеров: поздние квартеты Бетховена, произведения местных петербургских сочинителей — квартеты Вильма, А. С. Фаминцына, Л. Гомилиуса.

¹⁷ "Русский квартет", основанный в Петербурге в 1872 году, постоянно выступал с концертами как в столице, так и в провинции. Это был ансамбль талантливых молодых музыкантов, особенно хорошо и охотно исполнявший новейшую музыку (см.: 64, 3).

Специальные квартетные "утра" по воскресным дням устраивали Ауэр и Давыдов. Таким образом, в течение концертного сезона в Петербурге происходило более 30 концертов камерной музыки, организованных РМО, "Обществом камерной музыки", "русским квартетом", а также Ауэром и Давыдовым ("воскресные утра") — все они явились свидетельством повышения той просветительской роли, какую сыграло квартетное исполнительство в воспитании вкусов публики.

Параллельно с концертами Русского музыкального общества в Петербурге продолжала свою концертную деятельность и Бесплатная музыкальная школа — учреждение уникальное для того времени. Как известно, главная цель этих концертов состояла в пропаганде русской музыки, и прежде всего сочинений композиторов "Могучей кучки", чье творчество с особой активностью развернулось в 70-е годы. Однако достижения русской школы мало интересовали "избранную публику", посещавшую концерты РМО, а "лучшее музыкальнейшее меньшинство" (В. В. Стасов), симпатизировавшее русской школе, не могло оказать достаточную материальную поддержку этим концертам, а потому проходили они очень нерегулярно.

Два сезона (1869/70 и 1871/72 годов) провел Балакирев, руководитель БМШ, вышедший к тому времени из состава РМО.

Программы балакиревских концертов отражали музыкальные вкусы их дирижера. В области западноевропейской музыки они лежали в русле романтизма (Шуман, Берлиоз, Лист). Балакирев был страстным поклонником Глинки¹⁸, постоянно исполнял сочинения своих друзей по кружку.

Концертом 3 апреля 1872 года был отмечен десятилетний юбилей БМШ (он же явился и последним выступлением Балакирева перед большим, двенадцатилетним перерывом в его музыкальной деятельности). Подводя итоги работы Бесплатной музыкальной школы за этот первый период активной работы, критик П. С. Макаров выделил две ее главные заслуги — просветительскую и художественную. По его словам, БМШ "заставила массу людей прислушиваться к серьезной музыке, изучать и понимать ее, т. е. содействовать широкому музыкальному развитию публики". С его точки зрения, большие концерты, устраиваемые школой, ничем не уступали симфоническим собраниям РМО, а по своим программам даже были интереснее последних. Однако посещались они плохо, что и заставило Макарова поставить вопрос: "Отчего бы публике не поддержать это

¹⁸ В одном из концертов Балакирев показал интродукцию из "Руслана и Людмилы" Глинки, впервые исполнив ее полностью, без купюр.

прекрасное учреждение, отчего бы не посещать эти концерты, от которых всегда веет свежестью и новизною; ведь сборами же с концертов она (школа. — А. С.) может только существовать и процветать" (177, 1).

В дальнейшем концерты БМШ возобновились уже в 1875 году с приходом Римского-Корсакова, занявшего место Балакирева на посту ее директора и главного дирижера. Он продолжил замечательные начинания своего друга и соратника в отношении современного "направления школы". Однако первые два концерта, данные Римским-Корсаковым, весьма озадачили его друзей программой: в ней ярко проявилась "классицистская тенденция"¹⁹. Естественно, что эти два концерта вызвали негодование Кюи²⁰. Римский-Корсаков, объясняя подробно причины выбора столь "архиклассического" репертуара, в качестве одной из них называет ту, что эта музыка "старая, но прекрасная и как нельзя более подходящая и полезная для специально хорового учреждения, каким была Бесплатная музыкальная школа" (177, 119).

А. С. Фаминцын, критик противоположного лагеря, откликнувшийся на первые выступления Римского-Корсакова как дирижера концертов БМШ, особо подчеркнул, что "г. Римский-Корсаков совершил перед публикой откровенное признание и в некотором роде отречение от одностороннего воззрения на искусство того кружка молодых композиторов и артистов, которые не признают или не хотят признавать музыки добетховенской и которые до настоящего времени считали г. Римского-Корсакова за своего приверженца" (157, 2, 97). Разумеется, Римский-Корсаков "не отрекался" от своего направления, хотя, по его собственному признанию, у него после этих концертов было такое чувство, словно он "совершил нечто не совсем благовидное" (177, 119). Но несомненно то, что этими двумя программами композитор преодолел тот музыкальный "шестидесятнический нигилизм", который был присущ балакиревскому кружку на первом этапе его деятельности.

Свою преданность БМШ Римский-Корсаков доказал в следующем же концерте, целиком составив его из произведений русских композиторов²¹. По мнению дирижера, этот концерт поднял его престиж в глазах друзей, но лишний раз доказал неподготовленность

¹⁹ В программу концертов вошли хоровые сочинения Баха, Генделя, Палестрины, симфония Гайдна, "Кориолан" Бетховена.

²⁰ "...Прослушать этот концерт было невыносимо, такое мертвящее, подавляющее впечатление произвела его музыка" (208).

²¹ Прозвучали увертюра "Король Лир" Балакирева, "Рассказ Пимена" из "Бориса Годунова" Мусоргского, хор из "Князя Игоря" Бородина.

публики к восприятию русской музыки. Если два концерта с классической программой прошли с успехом, при полном зале и помогли несколько поправить материальные дела школы, то "русский концерт с двумя репетициями уже дал дефицит... русская программа, видимо, была не по сердцу публике" (177, 125). Впоследствии не было ни одного концерта БМШ, целиком построенного на русском репертуаре. И все же Римский-Корсаков постоянно старался знакомить посетителей концертов с творчеством русских композиторов.

Новизну программ концертов БМШ выделяли критики различных направлений. Ларош, откликнувшийся на выступления дирижера в сезоне 1876/77 года, писал: "Возобновление концертов Бесплатной музыкальной школы... дало группе композиторов случай показать, что она отнюдь не положила пера. Самый факт возобновления нельзя не приветствовать с радостью. Нужно, чтоб каждое направление имело возможность высказаться... Направление „молодой русской школы“ в Петербурге — направление наше, местное; вполне законно отвести ему именно в Петербурге и на сцене, и на концертной эстраде гораздо более места, чем в другом городе" (116, 4, 206—207). Лароша привлекли новые произведения "молодой школы": высоко оценил он арию Кончака, признав Бородина едва ли не самым даровитым композитором из "Могучей кучки". Приятное впечатление произвели на него и отрывки из "Майской ночи" Римского-Корсакова. Мусоргский же оставался ему чуждым²².

Если программы концертов БМШ отличались несомненной новизной и свежестью, то чисто исполнительские возможности выступавших были ограничены. Римский-Корсаков видел, как трудны для любительского хора оказались партитуры Шумана и Листа (см.: 177, 143). К собственной исполнительской деятельности он относился критически. Даже после успешно прошедшего концерта мог заметить: "довольно скверное исполнение", как это было в одном из концертов в 1879 году (157, 2, 140). Именно исполнительская сторона и вызывала главные упреки в адрес концертов БМШ. Определенные недостатки как у дирижера находил у Римского-Корсакова Ларош. В качестве капельмейстера композитор никогда не вызывал симпатий критика. По его мнению, "у Римского-Корсакова недостает священного огня: его оркестр играет сухо, с слишком малыми оттенками, безэффектно... Жезлу композитора „Садко“ недостает авторитета", у него нет "врожденной способности повелевать, столь необходимой капельмейстеру, как и полководцу... Оркестр его мало слушается". С точки зрения Лароша, дирижерские пороки Римского-Корсакова —

²² "У Мусоргского я ничего не могу найти, кроме редких отдельных проблесков красоты и вдохновения, как в сцене Корчмы в „Борисе“" (116, 4, 208—209).

"пороки не таланта, а характера. Его рефлексивная и сосредоточенная натура... не призвана действовать среди шума и толкотни форума; ее стихия — кабинетная тишь, и я верю, что из этой тиши к нам выйдут произведения, отмеченные печатью глубокой мысли и высшей законченности" (116, 4, 209). О недостатках исполнения писал и Н. Ф. Соловьев: "Оркестр Мариинского театра, один из первоклассных оркестров, неузнаваем в концертах Бесплатной музыкальной школы под управлением г. Римского-Корсакова. Это не исполнение, а неряшливая игра с листа" (209). Последний раз Римский-Корсаков продирижировал концертом БМШ 3 февраля 1881 года. На нем в последний раз присутствовал Мусоргский, скончавшийся месяц спустя. Об этом концерте²³ критика отозвалась по-разному. К. Галлер, например, писал об очевидном упадке школы, о том, что ее концерты "не могут удовлетворить серьезному эстетическому вкусу вследствие недостатков исполнения". Причину этого он видел в отсутствии "капельмейстерских способностей г. Римского-Корсакова" (151).

Иного мнения был Кюи, который, напротив, считал, что произошел "крутой поворот в пользу русской школы. Деятельность Бесплатной музыкальной школы энергичная, убежденная, всецело посвященная современному русскому искусству, ее упорная борьба с равнодушием публики... с враждебным отношением печати — все это составляет капитальные заслуги, которыми школа вправе гордиться" (70).

К этому времени, как известно, осложнились отношения между Римским-Корсаковым и Балакиревым. Последний снова начал проявлять интерес к школе, и Римский-Корсаков, сославшись на недостаток времени, оставил руководство концертами, и они перешли под управление Балакирева. Для первого своего концерта (15 февраля 1882 года), совпавшего в двадцатилетием БМШ, Балакирев выбрал своих любимых авторов — Бетховена, Листа, Берлиоза. Это первое выступление композитора после двенадцатилетнего перерыва вызвало широкие отклики. Если Стасов писал о высоком мастерстве Балакирева-дирижера, ставшего "еще более могучим и поэтическим художником, чем прежде" (231, 3, 117), то Римскому-Корсакову "дирижерство" Балакирева показалось самым обыкновенным. С другой стороны, все музыкальные рецензенты горячо приветствовали возвращение Балакирева к концертной деятельности (см.: 210, 71).

В своих концертах Балакирев широко представил новую русскую

²³ В концерте прозвучали: хор "Слава Кириллу и Мефодию" Листа, романс Шумана "Спящий рыцарь" (оркестровка А. Бернгарда), баллада Даргомыжского "Паладин" (оркестровка А. К. Лядова) — в исполнении Ф. И. Стравинского и два сочинения Мусоргского — хор "Поражение Сеннахериба" и баллада "Забытый".

музыку. Именно он исполнил поразившую публику Первую симфонию юного Глазунова, и с тех пор сочинения этого последователя "Могучей кучки" не сходили с концертной эстрады. Из произведений самого Балакирева наиболее сильное впечатление произвела симфоническая поэма "Тамара" (см.: 211, 84, 37). Новизна программ составляла основу концертов Балакирева²⁴.

Концертом 12 марта 1887 года было отмечено 25-летие школы. Этот итоговый концерт продемонстрировал достижения русской композиторской школы за четверть века, ее рост и расцвет, ее значение для развития русского искусства. Главная задача Бесплатной школы — служение талантливой современной музыке, как русской, так и зарубежной — была выполнена.

В стороне от Бесплатной музыкальной школы оставался Чайковский: его сочинения в этих программах не нашли места²⁵. Однако это "невнимание" к музыке Чайковского отнюдь не умаляет огромного культурно-просветительского значения концертов Бесплатной школы. Стоит напомнить и о тех героических трудностях, с которыми совершалось открытие новых путей, избранных Школой. Несмотря на обилие интересных и содержательных программ, концерты ее оставались непопулярными и плохо посещаемыми публикой. Причины этой непопулярности попытался выявить Кюи. Главную из них он усматривал прежде всего в неподготовленности слушательской аудитории к восприятию современной, "слишком оригинальной, слишком возвышающейся над общим уровнем музыкального развития, со слишком национальным оттенком" русской музыки, хотя и отмечал, что в концертах РМО те же произведения встречали другой прием "у массы" (109, 369). Так быстро "масса", естественно, перестроиться вряд ли могла. Думается, здесь играл свою роль и другой фактор: исполнительский. Пресса неоднократно отмечала далеко "не идеальное", небрежное исполнение в концертах БМШ. И это понятно: для тщательного разучивания новых, сложных сочинений здесь не было соответствующих условий. Эти концерты не имели постоянной субсидии от императорского двора, как концерты РМО, получавшие поддержку "свер-

²⁴ Интересным в этом отношении явился концерт 27 февраля 1884 года, в котором из 12 номеров половина оказалась "премьерами". Среди последних — симфоническая поэма Листа "От колыбели до могилы", фортепианный концерт Римского-Корсакова, четыре новых, ранее не исполнявшихся отрывка из "Хованщины" Мусоргского.

²⁵ Объяснить этот факт можно не только известным антагонизмом двух творческих направлений, но и конкретными фактами музыкальной жизни того периода. В 70-е годы деятельность Чайковского протекала в основном в Москве, а петербургская публика знакомилась с его произведениями в концертах РМО.

ху". Школа держалась главным образом на энтузиастической преданности и материальной помощи своих постоянных почитателей — В. В. Стасова, Ф. В. Пургольда, Т. И. Филиппова, Е. П. Глазуновой и других.

Резко отрицательно к Бесплатной школе относилась и критика, которая, по мнению Кюи, не могла смириться с независимым положением композиторов "Могучей кучки", не признававших посредственных дарований Соловьева, Фаминцына и явно недооценивавших творчество А. Г. Рубинштейна. Зато концерты БМШ горячо поддерживала передовая молодежь, ее воспитанники, почитатели, участники хора. Так, например, вспоминая об этих концертах, К. Н. Чернов писал: "Помню, с каким священным трепетом мы, юноши, стремились на балакиревские концерты в восьмидесятых годах... Как было не волноваться, когда М. А. впервые знакомил нас с такими партитурами, как „Половецкие пляски“ (из „Князя Игоря“) или „Въезд Ивана Грозного во Псков“ (из „Псковитянки“ Римского-Корсакова). Дирижировал М. А. всегда очень спокойно, но чрезвычайно умно и ярко, не прибегая ни к каким подчеркиваниям, а тем более к вычурной экспрессии. И тем не менее гипнотизировал публику своим исполнением, и публика всегда искала случая выразить ему свое сочувствие и свои к нему симпатии" (25, 300—301). К 90-м годам концертная деятельность Школы постепенно клонилась к упадку. Однако значение ее неосенимо и в наше время. Словами Кюи о значении БМШ и ее концертной деятельности хотелось бы закончить этот обзор: Бесплатная школа "всегда служила прогрессу, шла во главе нашего музыкального движения, она разорвала путы ложных авторитетов, она служила современному, а из современного — преимущественно русскому, она служила исключительно талантливому, она познакомила нас с самыми передовыми и замечательными западными композиторами, наконец, она колыбель Новой русской школы, которая нам дала наших самых талантливых, смелых, убежденных и оригинальных композиторов" (109, 371).

Несмотря на все трудности в завоевании концертной аудитории, результаты огромной просветительской работы, проводимой Бесплатной музыкальной школой, к середине 80-х годов дали свои плоды. С 1885 года образовалась новая концертная частная организация — Русские симфонические концерты, которая целиком посвятила себя пропаганде русской музыки. Основателем ее стал М. П. Беляев — меценат, страстный меломан, отдавший все силы великому

делу служения русскому музыкальному искусству²⁶. Задуманное им "музыкальное дело" получило широкую основу. Сюда входили и организация музыкального издательства, и учреждение Русских симфонических концертов, и создание Русских квартетных вечеров, и проведение конкурсов на лучшее произведение камерных жанров, и основание премий им. Глинки. Планы эти осуществлялись Беляевым постепенно. В первую очередь им было организовано музыкальное издательство — фирма "М. П. Беляев в Лейпциге" (летом 1885 года). В это же время начались и Русские симфонические концерты, успешно просуществовавшие до 1918 года²⁷.

Общедоступные концерты русской музыки должны были проводиться регулярно, для широкой слушательской аудитории. Они преследовали прежде всего художественно-просветительские цели. Для этих концертов был предоставлен лучший в Петербурге зал Дворянского собрания, приглашен лучший оркестр — оперного Мариинского театра, лучшие исполнительские силы столицы. Главным дирижером Русских симфонических концертов стал, по существу, Римский-Корсаков. Беляевские концерты продолжили завоевания, достигнутые Бесплатной музыкальной школой, и прокладывали путь к новым, прогрессивным явлениям русской концертной практики — путь не простой, но почетный и необходимый.

Уже первый концерт в определенных отношениях был показателен. Его программу составили произведения "кучкистов", их последователей и... Чайковского²⁸. "Соседство "Могучей кучки" и Чайковского явилось наглядным свидетельством сближения творческих течений. В следующем сезоне прозвучала Первая симфония Чайковского, не

²⁶ Знакомство Беляева с композиторами "Могучей кучки" состоялось через ученика Римского-Корсакова — А. К. Лядова, в любительском оркестре которого играл М. П. Беляев. В одном из концертов БМШ будущий меценат услышал сочинение юного Глазунова, поразившее его необыкновенной свежестью, молодой жизненной силой, и с тех пор (1882) Беляев стал посещать все концерты БМШ, где и познакомился лично с талантливыми композиторами "Могучей кучки", открывшими ему новый художественный мир.

²⁷ Начало этим концертам положила репетиция сочинений Глазунова, состоявшаяся 27 марта 1884 года, — закрытый концерт, на котором присутствовали Лядов, Ставов, Римский-Корсаков и другие приглашенные лица.

²⁸ В концерте 23 ноября 1885 года были исполнены: Вторая симфония Бородина, фортепианный концерт и романс "На холмах Грузии" Римского-Корсакова, романс Марии из "Вильяма Ратклифа" Кюи, "Песня золотой рыбки" и Мазурка Балакирева, симфоническая поэма "Стенька Разин" Глазунова, Этюд Лядова и две фортепианные пьесы Щербачева. Последним, "капитальным" произведением концерта была фантазия для оркестра "Буря" Чайковского.

нашедшая места в программах РМО. Впоследствии в Русских симфонических концертах были исполнены все симфонии великого композитора.

С самого начала Русских симфонических концертов определились их основные репертуарные линии: русская музыкальная классика, творчество двух поколений "Новой русской школы" и произведения "беляевской" молодежи²⁹.

Редкий концерт обходился без показа нового сочинения либо произведения ранее не исполнявшегося³⁰. Однако наряду с прекрасными, высокохудожественными, национально яркими сочинениями (как "Испанское каприччио" или "Шехеразада" Римского-Корсакова, музыка Бородина, Мусоргского, Чайковского, Глазунова) в Русских симфонических концертах нередко звучали произведения незначительные, малоинтересные с образно-художественной стороны. Порой количественный принцип отбора материала преобладал над качественным, что вызывало упреки критики. Об этом справедливо писал Кюи. Характеризуя сезон 1886/87 года, он, в частности, отмечал, что в пяти абонементных концертах прозвучали сочинения 18 русских композиторов, что "по числу — весьма утешительно... Но из этого огромного числа лишь немногие имеют художественное значение и могут рассчитывать на долговечность. Это весьма неутешительно. <...> Недостаточно, чтобы произведение принадлежало русскому автору, необходимо, чтобы оно представляло что-нибудь в настоящее время или хоть обещало что-нибудь в будущем, а этого нельзя сказать про все исполненное в этих концертах" (109, 381). Стремление показать как можно больше новой русской музыки приводило нередко к тому, что сочинения молодых авторов исполнялись не полностью, в отрывках, по которым трудно было судить об их целостных замыслах, образной глубине, композиторской технике, и порой могло создаться ложное, неверное впечатление о творческих способностях автора. Страдала и чисто исполнительская сторона. Перенасыщение программ новыми произведениями нередко приводило к небрежной интерпретации. "Исполнение есть посредник меж-

²⁹ В концертах представляли свое творчество выпускники Петербургской консерватории, в основном ученики Римского-Корсакова, члены "Беляевского кружка": Н. В. Щербачев, Н. А. Соколов, Я. Витол, Ф. М. Блуменфельд и другие (см.: 238, 32—61).

³⁰ Огромный успех имела, например, симфоническая фантазия Мусоргского "Ночь на Лысой горе", сочиненная еще в 1867 году, но прозвучавшая лишь в 1886 в Русских симфонических концертах. В концерте памяти Бородина (24 октября 1887 года) впервые исполнялись музыкальная картина "В Средней Азии", увертюра и Половецкий марш из "Князя Игоря".

ду слушателями и автором, посредник, которым никак нельзя пренебрегать. Лучше было уменьшить число вновь исполняемых произведений, но исполнить их с возможным совершенством" — к этому призывал Кюи (109, 382).

Все эти недостатки отнюдь не умаляют огромного музыкально-общественного значения Русских симфонических концертов, свидетельствовавших о том, что к исходу 80-х годов русская школа уже сложилась, что русская музыка заняла полноправное место на концертной эстраде, что выросли артистические национальные кадры³¹, по словам Стасова, "способные понимать и исполнять создания своей национальной школы во всем их настоящем характере" (223, 21). Концерты, действительно, делали высокую честь русской музыке. Не случайно именно в этих белаяевских концертах она "в полный голос" зазвучала в Западной Европе, на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Русская музыкальная школа вышла на мировую арену. Русские симфонические концерты явились торжеством русской национальной школы, уверенно идущей вперед.

Помимо рассмотренных концертов дважды в год устраивало свои благотворительные вечера петербургское Филармоническое общество. Однако эти сборные концерты с их пестрыми, плохо отобранными программами давно утратили свое значение³². Основная их цель состояла в постоянном увеличении пенсионного фонда для своих членов и вдов артистов, а потому, для полных сборов, приглашались "звезды первой величины". В 70—80-е годы филармонические вечера украшали виднейшие русские музыканты — братья Рубинштейны, Есипова, Ауэр и другие мастера русской исполнительской школы. В одном из них (в марте 1887 года) выступил как дирижер Чайковский. Это был авторский вечер композитора в Петербурге, вылившийся в настоящий триумф³³. Присутствовавший на этом

³¹ Среди исполнителей в "русских концертах" выступали как дирижеры Римский-Корсаков, Чайковский, Глазунов. Здесь утверждал себя как превосходный пианист Ф. Блуменфельд. Постоянными участниками концертов были пианист Н. С. Лавров, скрипачи Л. С. Ауэр, П. А. Краснокутский, Н. Дегтярев, виолончелисты А. В. Вержбилович, Н. Н. Логановский, солисты русской оперы М. Д. Каменская, О. О. Палечек, Б. Б. Корсов и другие.

³² В одном концерте могли исполняться блестящие увертюры Вагнера и отрывки из оперы "Непригожая" Адаевской (Эллы Шульц) или сочинения Глинки, Чайковского и концерты Бронсарта.

³³ В программу вошли Вторая сюита, увертюра "1812 год", фантазия "Франческа да Римини", Вальс из Серенады для струнного оркестра, Пляска скоморохов из "Чародейки".

знаменательном концерте Кюи признал наконец в Чайковском превосходного музыканта, "с тонким вкусом", под палочкой которого оркестр играл "не только стройно, но и с замечательным огнем, увлечением, эффектом": "По крайней мере, хоть один из наших выдающихся композиторов оценен по достоинству при жизни... Обыкновенно чем художник гениальнее, тем позднее наступает время его верной оценки. Тем отраднее встретиться с исключением в пользу хоть одного выдающегося художника, как г. Чайковский. А он вполне заслужил этот успех и своей талантливостью, и своим упорным трудом" (110, 183—184)³⁴.

Все рассмотренные концерты свидетельствуют об успешном решении одной из важнейших проблем, стоявших перед их организаторами, — задачи художественного воспитания слушателей, расширения круга концертной аудитории и приобщения ее к большому, истинному искусству. Популяризация серьезной музыки стала общей тенденцией даже в таких "развлекательных" по своим задачам концертах, какими являлись музыкальные вечера в Павловском вокзале. 70—80-е годы в Павловске можно охарактеризовать как завершающий этап своеобразной "эпохи садовой музыки". Программы летних загородных концертов все больше насыщались произведениями русской и зарубежной классики, современными сочинениями различных национальных школ. Постоянно сменявшиеся дирижеры Павловского оркестра, наряду с вальсами Штрауса и галопами Германа, приучали пеструю павловскую публику к восприятию музыки Бетховена и Шопена, Берлиоза и Листа, Глинки и Чайковского... Особенно обогатился репертуар "павловских вокзалов" с приходом к руководству оркестром известного петербургского музыканта, чеха по происхождению, В. И. Главача. В течение пяти лет деятельности в Павловске (1881—1886) он много сделал для популяризации серьезной музыки. В огромном репертуаре Главача нашлось немало новых сочинений, ранее неизвестных публике. Здесь и "Итальянская сюита" Массне, и музыка из балетов Делиба, и сочинения Бизе, Грига, и увертюры Глинки, Балакирева, и отрывки из опер Римского-Корсакова, и симфонические произведения Чайковского (впервые дирижер показал, например, его увертюру "1812 год" и симфонию "Манфред").

Такие серьезные программы во времена Главача исполнялись в Павловске "по пятницам". Естественно, что в прочие дни он вынуж-

³⁴ Показательно, что эти строки писал Кюи, который 15 лет назад утверждал, что А. Г. Рубинштейн и Чайковский "оба пройдут, вероятно, бесследно, оставив самое ограниченное число хороших вещей, и никакого движения, никакого совершенствования в их композиторской деятельности не видно" (207, 1).

ден был играть более "легкую" музыку, хотя и сюда включал отдельные классические произведения. Исполнение этих симфонических программ далеко не всегда отличалось высоким качеством. Налет дилетантизма, несомненно, присутствовал даже у Главача, дирижировавшего всегда увлеченно, с большим подъемом. Не отвечали требованиям хорошего вкуса и его многочисленные переложения для различного рода ансамблей (и даже для фисгармонии — "гармониума") пьес Баха, Бетховена, Шопена. Но постепенно этот "садовый душок" выветривался из павловских концертов. И если он был еще присущ сменившему Главача А. Вицентини, то следующий после него руководитель Павловских симфонических концертов — дирижер Ю. Лаубе — активно истреблял все эти атрибуты плохого вкуса. За три года (1888—1891) дирижер, приглашенный при содействии Чайковского, приучал публику к музыке Вагнера, Берлиоза, к новой русской музыке. Именно в концертах Лаубе прозвучали увертюра к "Князю Игорю" Бородина, "Ночь на Лысой горе" Мусоргского, "Испанское каприччио" Римского-Корсакова, увертюра "Гамлет" и отрывки из "Спящей красавицы" Чайковского. Вместе с Лаубе прибыл превосходный юный немецкий скрипач В. Бурместер, поразивший слушателей исполнением концертов Мендельсона и Чайковского, пьес Паганини и Сарасате. На одном из павловских вечеров (8 июля 1888 года) присутствовал Чайковский, назвавший оркестр Лаубе превосходным. Так совершался путь приближения Павловского вокзала "к залу концертному".

Изменилось и отношение публики к павловским симфоническим концертам: "...Во время первых двух отделений, в которых исполняется серьезная музыка, в зале водворяется полное спокойствие. Даже привыкшие гулять по зале на эти дни оставляют свою привычку. Подобного рода внимание свидетельствует о возрастающем интересе к хорошей симфонической музыке" (см.: 184, 94).

Петербургские концерты наглядно продемонстрировали расцвет исполнительской культуры в России. Во всех музыкальных специальностях появились хорошо подготовленные, высокопрофессиональные отечественные артисты. Немало сил к их воспитанию приложила Петербургская консерватория.

В области фортепианного искусства ведущая роль принадлежала А. Г. Рубинштейну. Пианист с мировым именем, он находился в зените славы и оказывал огромное воздействие на развитие не только русской, но и европейской пианистической культуры. Его широкие межнациональные связи помогали вызреванию "внутринациональной" школы.

Концертная деятельность артиста активно продолжалась в 70—80-х годах. Все его концерты проходили в переполненном зале. Его называли "царем пианистов", "богом фортепиано"; магически проявлялось его воздействие на слушателей. Но при этом Рубинштейн никогда не шел на поводу вкусов публики. Великий художник-просветитель, главной целью всех своих выступлений он считал прежде всего эстетическое воспитание слушателей, приобщение их к высокому искусству. Широкий охват фортепианного репертуара, техническое совершенство Рубинштейна-пианиста оставались непревзойденными. Поражала и красота певучего, глубокого звука. Наследник блестящего листовского пианизма, Рубинштейн в то же время развивал лучшие черты русской фортепианной школы, определившиеся еще со времен Фильда, — и прежде всего манеру "пения на фортепиано". Необычайно разнообразной была звуковая палитра пианиста — от мощных, титанических аккордов до тончайшего "воздушного" *pianissimo*. Но основным требованием, которое артист предъявлял как к себе, так и к своим ученикам, всегда оставалось стремление к самобытности творчества, умение сказать новое слово в прочтении авторского замысла. В искусстве интерпретации заключалась сущность рубинштейновского пианизма и рубинштейновской школы. В его словах "воспроизведение — это второе творение" выражен основной исполнительский принцип фортепианного искусства тех лет.

Своеобразным итогом полувековой концертно-просветительской деятельности Рубинштейна явились циклы его "Исторических концертов" (1885/86) и концерты-лекции "История литературы фортепианной музыки", проведенные, в 1887/88 и 1888/89 годах³⁵. "Исторические концерты" включали семь различных программ. В первом концерте Рубинштейн исполнил музыку старых "клавирных" мастеров (Куперена, Рамо, Д. Скарлатти, И. С. Баха, Ф. Э. Баха) и венских классиков — Гайдна и Моцарта. Три вечера были построены по монографическому принципу и посвящены творчеству Бетховена, Шумана и Шопена. Одну из программ составили фортепианные сочинения Шуберта, Вебера и Мендельсона. В одном из вечеров Рубинштейн играл "салонную" музыку Фильда, Гуммеля, Гензелъта, Тальберга. Кульминацией этого концерта явились блестящие виртуозные сочинения Листа. В последнем, седьмом концерте исполнялись фортепианные произведения русских композиторов — Глинки, Балакире-

³⁵ Цикл "Исторические концерты" проходил в Петербурге и Москве, а также в Берлине, Вене, Париже, Лондоне, Лейпциге, Дрездене и Брюсселе. Цикл "История литературы фортепианной музыки", проведенный в Петербургской консерватории, охватил еще более широкий круг композиторов и произведений (см.: 4, 280).

ва, Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского и самого Рубинштейна. Грандиозность программ, великолепное исполнение артиста привлекли на эти концерты массу публики. Отзывы были самые восторженные.

Последовательно показывая фортепианную музыку от старейших мастеров до самых новейших ее образцов, А. Г. Рубинштейн вводил своих слушателей в область истории фортепианного искусства. Задача эта для того времени была чрезвычайно новой. В исполнении пианиста прозвучало более 250 пьес — от английских вёрджинелистов XVI—XVII веков до Глинки, Балакирева, Чайковского. "Если выполнение этого труда само по себе представляется необычайным явлением, то еще поразительнее заставить публику выслушать такую огромную программу. Этим свойством — постоянно властвовать над слушателями с одинаковою силою и обаянием — из всех пианистов обладает едва ли не один только Рубинштейн", — писал слушатель и рецензент "Исторических концертов", профессор Э. Ю. Гольдштейн (72, 8).

В 70—80-е годы выдвинулось несколько учеников Рубинштейна, чье мастерство не достигало высокого уровня искусства их учителя, но на данном этапе они все же внесли определенный вклад в развитие исполнительского творчества. Активно выступали его воспитанники Г. Г. Кросс и М. В. Терминская (о ней см.: 5, 76).

Другим пианистом-педагогом, выпустившим целый ряд концертирующих музыкантов, был Ф. О. Лешетицкий³⁶. Многие его ученики развивали лучшие черты русской исполнительской школы. С большим успехом в России и за рубежом концертировали его воспитанники — Бенуа, Боровка, Климов, Есипова. Все они стали впоследствии профессорами Петербургской консерватории. Особое место среди них принадлежит А. Н. Есиповой (1851—1914).

Концертная деятельность этой замечательной пианистки началась в 1869 году. Она сразу же поразила слушателей своей виртуозностью, тонким художественным пониманием исполняемых ею произведений. Феноменальная память помогала ей охватить огромный репертуар — от Рамо и Скарлатти до композиторов-современников. Если в начале артистической деятельности в ее игре преобладали черты салонной виртуозности, то впоследствии они уступили место более серьезной интерпретации шедевров романтической литературы. Одна из немногих пианисток, она могла позволить себе устраивать "шопеновские" вечера. В ее репертуар входили почти все произ-

³⁶ До 1878 года преподавал в Петербургской консерватории. Затем работал в Вене, где у него учились И. Падеревский, А. Шнабель и другие известные пианисты. О концертной деятельности Лешетицкого см. в т. 6 настоящего издания (с. 198—199).

ведения Шопена. Однако в трактовке образного содержания музыки польского романтика проявлялась известная односторонность. Ларош, посетивший один из этих "Soirée Chopin" в 1878 году, отмечал: "Менее всего ей дается интимное, глубокое чувство и монументальное величие. Искреннее и грандиозное — вот два рода, к обладанию которыми славная артистка подходит, может быть, очень близко, подойдет, может быть, еще ближе со временем, но с которыми вряд ли когда-нибудь вполне сольется и отождествится" (116, 4, 172). Эти два качества, которыми потрясал слушателей А. Г. Рубинштейн, не были свойственны Есиповой, скорее унаследовавшей несколько сдержанную элегантную манеру своего учителя Лешетицкого. Подобного мнения придерживался и Кюи (см.: 110, 168).

Большое внимание пианистка уделяла произведениям Шумана. В особенности впечатляющим было исполнение "Карнавала"³⁷. Феноменальная техника и ослепительный блеск ее игры способствовали также и яркой интерпретации произведений листовского виртуозного стиля. А с другой стороны, присущая пианистке объективность подхода давала ей возможность глубокого проникновения в музыку старых мастеров — Рамо, Глюка, Скарлатти. Ясность художественного замысла и чувство формы всецело проявлялись и в прочтении пианисткой произведений Бетховена. Она постоянно исполняла Четвертый и Пятый фортепианные концерты, "Аппассионату", а впоследствии явилась одной из первых русских пианисток, решившихся публично сыграть труднейшую 29-ю сонату Бетховена.

Концертная деятельность Есиповой была поразительной по количеству выступлений. По материалам ее дневника, к 1885 году она дала в России и за рубежом 669 концертов (см.: 5, 204). С триумфом проходили ее гастрели в Америке (1876—1877), где она выступила в 105 концертах, исполнив 37 различных программ, в том числе одну, подготовленную всего за несколько дней и целиком состоящую из произведений американских композиторов. Все это свидетельствует как о необычайной широте кругозора артистки, так и о высоком уровне ее мастерства.

Традиции инструментальной школы развивали скрипачи Ауэр, Галкин, виолончелисты Давыдов, Вержбилович. Большую долю участия вкладывали они в музыкальную жизнь Петербурга. Все они вели широкую концертную деятельность как солисты и ансамблисты, и все активно способствовали развитию исполнительских традиций

³⁷ По мнению одного из рецензентов, она играла его "столь художественно, что отдельные эпизоды его производили впечатление целого ряда постоянно сменяющихся изображений. После исполнения этого произведения А. Рубинштейном мы не слышали его в подобном исполнении" (139, 330—331).

в качестве ведущих педагогов — профессоров Петербургской консерватории.

Л. С. Ауэр (1845—1930), родившийся в Венгрии и получивший музыкальное образование в Вене, а затем в Ганновере, был учеником известного скрипача Й. Иоахима. В Россию он приехал в 1868 году. Деятельность его многогранна: он был не только концертирующим солистом, но и руководителем струнного квартета, дирижером симфонических собраний РМО, профессором консерватории. Надолго обосновавшись в столице (до 1917 года), Ауэр глубоко вошел в атмосферу русского искусства, в художественную жизнь Петербурга. Крупнейший артист-скрипач того времени, он сблизился с ведущими музыкантами России — А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами, Чайковским, Глазуновым, Танеевым, Давыдовым, оказавшими огромное воздействие на эстетические воззрения иностранного артиста. В музыкальную жизнь Петербурга он вступил в тот период, когда в исполнительском искусстве совершался важный перелом — от внешнего, виртуозно-блестящего, салонного направления к углубленному прочтению художественного замысла, к вдумчивой трактовке великих произведений музыкальной классики. Особую роль в данную эпоху начинают играть музыканты-художники, тонкие и вдохновенные интерпретаторы, владеющие различными композиторскими стилями, обладающие духом перевоплощения. К числу таких музыкантов относился и Ауэр. Как исполнитель он неизменно привлекал к себе внимание публики и критики, хотя и не обладал блестящей виртуозной техникой. Слушателей покоряли не только безукоризненная чистота интонации и грациозная легкость его игры, но прежде всего — искренность в передаче замысла произведения, правдивость в передаче чувства. Чуждавшийся чисто виртуозных эффектов как самоцели, он в то же время увлекал лирическим дарованием, теплотой звука.

Артист обладал обширным репертуаром, состоявшим, главным образом, из сочинений немецкой музыки, которые он подготовил со своим учителем — Й. Иоахимом. В числе их — концерты Бетховена, Мендельсона, Шпора, сольные скрипичные сонаты Баха, произведения Раффа и самого Иоахима. Но если обращение к Бетховену, Баху и Мендельсону находило положительный отклик со стороны публики и критики, то сочинения других названных авторов в России уже не пользовались прежним успехом³⁸.

³⁸ Так, например, после одного из концертов Ауэра в Москве в 1880 году Н. Ф. фон Мекк писала Чайковскому: "Мне не понравилась программа его концерта. Главной темой был концерт Раффа си минор, который я не люблю, и к тому же слышала, как этот же самый Ауэр играл его года три назад в Петербурге <...> Он играл, конечно, все очень хорошо, хотя, по обыкновению, не увлекательно" (257, 2, 322).

Манере исполнения Ауэра свойственна была порой излишняя сдержанность, что, видимо, удерживало его от исполнения блестящих, виртуозных пьес, требующих ярко выраженного внешнего темперамента. Так, например, он не играл ни каприсов, ни концертов Паганини. С большой любовью исполнял он "Испанскую симфонию" Лало. Постоянно включал он в программы свои сочинения, а также собственные транскрипции для скрипки пьес Шумана, Шопена, Шуберта.

Важное место в концертах Ауэра занимала русская музыка. Не будучи сторонником "Могучей кучки", он все же отдавал должное некоторым пьесам Кюи, камерным сочинениям Бородина и Римского-Корсакова. Ближе его дарованию оказались сочинения А. Г. Рубинштейна. Начиная с 70-х годов в его концертах неоднократно звучали скрипичный концерт, а также переложения отдельных пьес Рубинштейна (например, знаменитая "Мелодия").

Чутко и проникательно воспринимал Ауэр Чайковского. С большой выразительностью и глубоким чувством исполнял он посвященную ему "Меланхолическую серенаду". Ауэру принадлежат также скрипичные переложения Вальса из Серенады для струнного оркестра и *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского. Однако не все произведения Чайковского были ему доступны. Так, например, новизна образов и технических приемов сразу же "отпугнули" его от Скрипичного концерта. Лишь за полгода до смерти композитора Ауэр решился исполнить этот концерт в Мюнхене, а затем выступил с ним в Петербурге на траурном вечере 6 ноября 1893 года.

Концертная деятельность Ауэра в целом имела прогрессивный характер. Строго выдержанные программы его концертов, их просветительская направленность, стремление наиболее полно показать скрипичный репертуар — все это способствовало воспитанию художественных вкусов публики, распространению серьезной музыки. Лучшие черты исполнительской манеры старался привить Ауэр и своим ученикам, среди которых были выдающиеся скрипачи — Галкин, Краснокутский, М. Б. Полякин, Я. Хейфец, Л. М. Цейтлин...

Те же процессы происходили и в виолончельном искусстве. Свою школу создал замечательный русский виолончелист К. Ю. Давыдов, крупнейший концертирующий музыкант, профессор Петербургской консерватории³⁹. "Царем всех виолончелистов" называл Давыдова

³⁹ Концертная деятельность К. Ю. Давыдова освещена в т. 6 настоящего издания (с. 199—200).

Чайковский. Высокую оценку искусство артиста получило и за рубежом.

Среди многочисленных учеников Давыдова наиболее ярким последователем его метода в 70—80-х годах стал русский музыкант А. В. Вержбилович (1850—1911). С первых выступлений виолончелист вызвал общую симпатию слушателей. "Высокий молодой человек с интересным лицом, пламенным взглядом и густыми, длинными черными волосами заставлял замирать от восторга своей проникновенной игрой" (53, 3, 124). Он окончил консерваторию в 1871 году, превосходно исполнив тогда еще малоизвестный в России виолончельный концерт Шумана. Первый самостоятельный концерт Вержбиловича состоялся 11 апреля 1874 года. Уже тогда Ларош выделил его "отлично выработанную технику", красивый, сильный звук, "осмысленную фразировку" (66). Особенно активно концертная деятельность Вержбиловича развернулась с конца 70-х годов. Он постоянно выступал как в сольных концертах, так и в ансамблях. "Концерт Вержбиловича еще раз показал нам громадный талант этого виолончелиста, огромные успехи, которые он сделал в последнее время и позволил нам насладиться его превосходным тоном, его неподдельной выразительностью и прочувствованностью исполнения", — писал о его выступлении в 1877 году корреспондент журнала "Музыкальный свет" (141, 14). Больших успехов достиг виолончелист и в усовершенствовании технического мастерства. В этом же 1877 году, выдержав серьезный конкурс, Вержбилович поступил в оркестр Итальянской оперы, на место своего учителя Давыдова, а с 1882 года перешел в оркестр Русской оперы и начал преподавательскую деятельность в Петербургской консерватории. Постепенно эволюционировал и художественный вкус виолончелиста. Если в 70-е годы основу его репертуара составляли главным образом сочинения чисто виртуозного плана (произведения Серве, Гольтермана), то к 80-м годам они уступают место более значительным, художественно ценным произведениям. Репертуар артиста пополняется сонатами Бетховена и Шопена, Боккерини и Грига, пьесами Баха, Мендельсона... Значительное внимание уделяет Вержбилович русской музыке, исполняя виолончельные концерты Давыдова и А. Г. Рубинштейна. Он увлеченно работает над расширением небогатого тогда виолончельного репертуара и делает переложения романсов Глинки ("Сомнение"), пьес Чайковского ("Грустная песенка", "Песня без слов"). Вержбилович явился первым исполнителем в России Виолончельной сонаты Шопена, которую сыграл в 1877 году в ансамбле с замечательной немецкой пианисткой Софией Ментер, работавшей тогда в Петербурге; впервые познакомил слушателей с Сонатой Грига (1887), с Фортепианным трио Чайковского (1882, в ансамбле с

С. И. Танеевым и С. Барцевичем). В 80-х годах он выступал с блестящим скрипачом П. Сарасате и пианистом Л. Брассеном, исполнив Трио Шуберта и Секстет Сен-Санса.

В 1880 году Вержибилович был приглашен, после смерти своего учителя, в квартет Русского музыкального общества. Постоянный посетитель "беляевских пятниц", он принимал участие в исполнении камерных сочинений Бородина, Глазунова, Аренинского и других русских композиторов нового поколения.

В исполнении Вержибиловича сконцентрировались те лучшие черты русской инструментальной школы, которые он унаследовал от своего учителя и которые еще более развил благодаря яркой своей индивидуальности.

Активную концертную деятельность вели и солисты Русской оперы. Среди них П. С. Левицкая, Ю. Ф. Платонова, А. А. Хвостова-Полякова — певица, близкая к балакиревскому кружку, владевшая большим вокальным репертуаром, исполнительница романсов Балакирева, Кюи, песен Мусоргского, а также выпускницы Петербургской консерватории, ученицы Г. Ниссен-Саломан — В. И. Рааб, М. Д. Каменская, явившаяся первой исполнительницей многих произведений Чайковского⁴⁰. Достаточно часто выступали Б. Б. Корсов, Ф. П. Комиссаржевский, О. О. Палечек, П. А. Лодий, Ф. И. Стравинский. Важнейшей задачей этих артистов явилось формирование русской школы камерного пения. Однако собственно камерных вокальных концертов в то время было еще немного. Поэтому по-прежнему ценными оставались выступления знаменитой певицы Д. М. Леоновой, начавшей свою деятельность еще при жизни Глинки. Выйдя из труппы Мариинского театра в 1873 году, она целиком посвятила себя концертному исполнительству. Артистка много выступала в Петербурге, Москве, в провинции, а также за границей, объездив разные страны Западной Европы и Америки и даже посетив Японию и Китай, куда впервые "привезла" русскую музыку. Всюду она имела заслуженный успех, исполняя оперные арии и романсы Глинки и Балакирева, Римского-Корсакова и Мусоргского.

Особое место в творчестве Леоновой заняли концерты в содружестве с Мусоргским. Горячая поклонница композитора, она сумела глубоко войти в сущность его музыки, передавая ее различные грани — безысходный трагизм, острую сатиру и тонкий юмор. Вот что писал о концертах Леоновой рецензент "Воскресного листка музыки

⁴⁰ М. Д. Каменская первая в Петербурге исполнила, например, сцену письма Татьяны, арию Иоанны из "Орлеанской девы" и целый ряд романсов Чайковского.

и объявлений" (18 марта 1879 года): "Начиная с изящных романсов Глинки и Даргомыжского... до комизма „Гопака“ (очень талантливой вещи) и высокого напряжения в песне Марфы (из „Хованщины“ г. Мусоргского) талант г-жи Леоновой высказался в разнообразии и силе... Особенно хорошо была исполнена ею песня Марфы. Прелестная народная мелодия... в исполнении г-жи Леоновой приобрела различное освещение, смотря по смыслу слов, от глубокой тоски до страшного, угрожающего фанатизма: это было поистине торжество искусства". Аккомпанировавший певице Мусоргский создавал удивительный, незабываемый ансамбль, в котором сливались воедино души исполнителей. Один из посетителей концертов Леоновой и Мусоргского — А. Леонтьев — вспоминал об этом ансамбле: Мусоргский "играл и творил в одно и то же время. Леонова проникновенно пела созданные им за это время вещи: отрывки из „Хованщины“, „Песню о блохе“ (посвященную ей), песню Марфы и т. п. Мы все были свидетелями вдохновения, экстаза этого гения... Казалось, в его игре композитор оспаривал пальму первенства у артиста-исполнителя. <...> Нас всех пронзила сильная дрожь" (142, 156). Своим искусством "вокального аккомпанемента" Мусоргский заложил основы камерно-вокального исполнительства в России, продолженные затем А. И. Помазанским, Ф. М. Blumenфельдом, а несколько позже — С. В. Рахманиновым.

Огромным успехом пользовались концерты Е. А. Лавровской. Ученица Г. Ниссен-Саломан и П. Виардо, она обладала превосходным, выразительным контральто. В ее концертном репертуаре были произведения Генделя, Глюка, Моцарта, Шуберта, Шумана, Гуно, Листа. Прекрасно исполняла она арии и романсы русских композиторов. Как ни одна певица, Лавровская пользовалась у публики колоссальной популярностью. Ларош объяснял это умением артистки воплощать "дух своего народа". Именно эти *русские национальные* черты в ее пении вызывали у слушателей искреннюю любовь и понимание. Если в начале ее концертной деятельности некоторые критики (например, Кюи) упрекали молодую певицу в излишней горячности исполнения, в слишком свободной трактовке темпов, то Чайковский, слышавший артистку в московских концертах после возвращения ее из Парижа, отмечал, что грудной, сочный, бархатный голос Лавровской "удвоился в силе, окреп, установился, — она замечательнейшим образом усовершенствовала свою технику и довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке" (256, 220). Своим искусством Лавровская также способствовала развитию камерного исполнительства, создав "русское пение", "русское прочтение", явившись горячей пропаганди-

стойкой отечественной музыки. В ее исполнении публика впервые познакомилась с романсами Бородина, многими романсами Чайковского.

Замечательными были и выступления Ф. И. Стравинского, хотя концертная деятельность и не составляла обособленной сферы его творчества. Собственных концертов певец не давал, но принимал активное участие в благотворительных концертах. На его камерный репертуар большое влияние оказывала оперная сцена. Не случайно этого великого артиста тянуло к крупной вокальной форме. Любимыми его произведениями в сфере русской музыки были такие "сценические" по своей природе романсы, как "Ночной смотр" Глинки, баллада А. Г. Рубинштейна "Пред воеводой молча он стоит" (ему посвященная), романс Кюи "Любовь мертвеца", баллады "Царь Саул" и "Полководец" Мусоргского, то есть сочинения с яркой театральной тенденцией, драматическим содержанием, выразительной декламационностью. Еще будучи выпускником Петербургской консерватории (по классу К. Эверарди), он в 1873 году поразил слушателей глубоким, прочувствованным исполнением "Царя Саула", впервые показав это сочинение Мусоргского. С тех пор артиста сопровождал неизменный успех на концертной эстраде. "Несравненная тонкость музыкальной фразировки и проникновенная выразительность декламации делали Стравинского одним из прекраснейших, совершенных исполнителей русского камерно-вокального искусства" (41, 48, 49).

2

Концертная жизнь Москвы в целом развивалась в том же направлении, что и в Петербурге. В обеих столицах главными носителями музыкально-исполнительской культуры являлись Русские музыкальные общества, преследовавшие общие цели пропаганды серьезной музыки, воспитания вкусов публики, повышения ее общего музыкального уровня. В обоих городах работали консерватории, готовившие профессиональные музыкальные кадры. И в то же время особенности Москвы, все еще сохранявшей свой несколько провинциальный, патриархальный уклад быта, накладывали свой отпечаток на всю культурную жизнь древней столицы. Общественная жизнь Москвы (и музыкальная в том числе) регулировалась в первую очередь вкусами высших классовых сословий — дворянско-чиновничьего и купеческого. Первый из них постепенно утрачивал свое преобладающее значение, в то время как московское купечество заметно набирало силу и становилось самым влиятельным слоем

общества, оказывавшим сильное воздействие на все стороны московской жизни. В начале 70-х годов "низменные" вкусы московских купцов в известной мере привели к упадку культуры. Однако затем именно из этого сословия выросли меценаты, любители истинного искусства, хранители и собиратели национальных культурных ценностей (вспомним деятельность братьев Третьяковых). Вообще Москва еще в то время поражала своими контрастами. Эти контрасты наблюдались и в отношении к искусству. Пестрая московская публика наполняла московские театры и концертные залы. Кто находил для себя удовольствие в устаревшей итальянской опере, в цыганском пении; кто искал эстетическое удовлетворение в Малом театре — театре А. Н. Островского, в серьезной музыке, представленной в концертах РМО...

Эти особенности московского быта выделял и Чайковский, прощательный "летописец" московской музыкальной жизни 70-х годов: "В Москве, несомненно, любят музыку, но всякий на свой лад. Одни исключительно пробавляются итальянской оперой, другие — цыганским гиканьем; и хотя есть люди, принадлежащие к образованным классам и едва знающие, что жили на свете Моцарт, Бетховен, Глинка, но рядом с ними вы натолкнетесь на кружки людей, музыкальное развитие которых стоит на высшей точке критического отношения к искусству. Но отдельные кружки еще не составляют публики, то есть той компактной массы, голосу которой подчинился бы прогрессивный ход национального искусства. Да, у нас еще нет публики, создающей общественное мнение, всеми уважаемое, а есть разнохарактерная толпа, наводняющая якобы русские концерты г. Славянского и в то же время не хотящая знать, вероятно, не русских произведений Глинки, Даргомыжского, Серова, толпа, не сумевшая отстоять свою народную оперу" (256, 30). Из этих гневных слов русского художника вырисовывается яркая картина неразвитости музыкальных вкусов московских посетителей театров и концертных залов. И в этом смысле Москва значительно отставала от Петербурга, где, по словам того же Чайковского, "многие мрачные стороны музыкальной жизни выкупаются прочным, твердым, не зависящим от случайностей и произвола отдельных лиц существованием хорошо обставленной русской оперы", где "публика живо интересуется всем касающимся музыки, и это участие ее к музыкальным явлениям общественной жизни резко выражается в петербургской журналистике; отводящей весьма значительное место музыкальной критике", в которой кипят страсти, высказываются противоположные мнения, свидетельствующие "о существовании в Петербурге музыкальных партий, следовательно, борьбы, движения, жизни". В Москве ничего подобного не было: "...Как и во многих других областях

общественной московской жизни, в музыке — затишье, мертвенный сон, невозмутимо-пассивное отношение к интересам искусства, тоска, застой" (256, 69).

Вместе с тем в Москве шли свои процессы развития музыкально-культурной жизни. Проповедником классической музыки служило Московское отделение РМО, возглавляемое блестящим артистом Н. Г. Рубинштейном, глубоко преданным делу служения русскому искусству. В 70-е годы в Москве работал Чайковский. Именно здесь широко развернулся его композиторский талант. Своим авторитетом русского композитора и проницательного музыкального критика Чайковский способствовал процессу осознания московской публикой национальной русской музыки. Борьба за русскую музыку стала частью общего прогрессивного движения за национальное искусство. Особенно ярко развернулась она в следующем столетии.

В 70-е годы концертная жизнь в Москве, как и в Петербурге, сосредоточивалась, с одной стороны, в традиционное время Великого поста, а с другой, в осенне-зимний период, когда открывало свои симфонические и камерные сезоны Русское музыкальное общество. В "великопостных" концертах московскую публику привлекало чаще всего громкое имя какой-нибудь знаменитости или "нечто любопытное не по степени художественного интереса, а именно по своей необычности" (256, 154). Так, например, в одном из концертов П. А. Шостаковского, собравшем в Манеже 25 марта 1884 года огромное число слушателей (до 6000 человек), публику более всего поразило исполнение Полонеза из оперы "Жизнь за царя" Глинки на 24 роялях, в 96 рук! Таким образом, для этих традиционных концертов была необходима сенсационность, без которой не окупалась бы себестоимость того или иного концерта.

И все же полностью отрицать значение подобных выступлений нельзя. Они демонстрировали мастерство как местных артистов, так и гастролеров и раскрывали определенные тенденции в современном исполнительстве. Публика знакомилась с искусством русских музыкантов, следила за развитием любимых талантов, восхищалась или критиковала иностранных гастролеров, к которым относилась теперь весьма строго, ибо "судила о новых артистах по мерилам Листа, Берлиоза" (116, 4, 63).

В "великопостных" концертах выступали оперные певцы, свободные в это время от спектаклей, педагоги и студенты Московской консерватории. Ежегодно объявляли свои концерты профессора консерватории — скрипачи Ф. Лауб и И. Гржимали, виолончелист В. Фитценхаген, певица А. Д. Александрова-Кочетова. И разумеется, постоянным участником был любимец московской публики Н. Г. Рубинштейн.

С огромным успехом проходили концерты Ф. Лауба (1832—1875), опытного артиста, уже завершавшего свой творческий путь. Профессор Московской консерватории по классу скрипки, первый скрипач квартета РМО, Лауб был превосходным музыкантом. Его обширный репертуар охватывал всю основную классическую скрипичную литературу. Прекрасная техника, сильный, богатый по тембру звук, детальная художественная отделка произведений позволяли ему глубоко проникать в суть исполняемой музыки, прочувствовать самые различные стили — Баха и Бетховена, Тартини и Паганини, Мендельсона и Брамса.

Безвременно ушедшего из жизни Лауба сменил другой музыкант, также чех по происхождению — И. В. Гржимали, приглашенный Н. Г. Рубинштейном в 1869 году в качестве преподавателя Московской консерватории. По дарованию он уступал Лаубу, но имел также большие достоинства как скрипач, обладавший красивым звуком, яркой виртуозностью, замечательной чистотой интонации, осмысленностью исполнения. Со временем он выработал певучесть и теплоту тона. Все эти качества артиста не могли не привлекать внимания слушателей.

Активную концертную деятельность вела А. Д. Александрова-Кочетова, профессор консерватории, солистка оперной труппы Большого театра и замечательная певица. Ежегодно в Великий пост она устраивала вечера студентов своего вокального класса, проходившие с неизменным аншлагом. Ее концерты привлекали и слушателей, и критику. Из ее класса вышли такие блестящие артисты, как Е. П. Кадмина, А. М. Додонов, М. М. Корякин, О. А. Пускова и многие другие певцы, составившие костяк русской оперной труппы. С большим одобрением о ее вокальной школе отзывался Чайковский: "Г-жа Александрова... прежде всего старается споспешествовать только естественному развитию и укреплению голосовых органов, а также простому, нормальному издаванию звука (*émission*) — а не в этом ли состоит все искусство пения? <...> Мы в этот вечер не слышали ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы" (256, 128—129). Концерты класса Кочетовой проходили, как правило, в Малом зале Благородного собрания и были поистине настоящими "музыкальными праздниками". "Помимо многочисленной публики, охотно посещавшей эти концерты, на них всегда бывали представители театрального и музыкального мира. Великим постом в Москву съезжались провинциальные антрепренеры, которые тоже считали своим долгом познакомиться с молодыми дарованиями и после концерта являлись к Александре Дормидонтовне и вели переговоры с привлеченными их внимание участниками концертов", — вспоминала об этих ве-

черах одна из учениц Александровой-Кочетовой, А. Н. Амфитеатрова-Левицкая, занимавшаяся в ее классе в 1874—1880 годах. Программы вечеров всегда тщательно продумывались, произведения строго отбирались. Репертуар составляли оперные арии Глинки, Чайковского, Серова, романсы русских композиторов, лучшие образцы западноевропейской оперной музыки... "Ученические концерты Александровой-Кочетовой по своим программам были настолько серьезны, а по музыкальному исполнению строги, что выступление в них считали достойным такие музыканты, как С. И. Танеев, Гильф и другие, иногда принимавшие в них участие как исполнители" (8, 82—83, 84).

Однако среди многочисленных концертов традиционного сезона лишь изредка выделялись вечера, заслуживавшие особого внимания. Таким, например, оказался авторский концерт Чайковского, состоявшийся 16 марта 1871 года, — одно из первых публичных выступлений молодого композитора, профессора Московской консерватории⁴¹. В отличие от популярных артистов, собиравших многочисленную публику, композитор, по словам посетителя концерта — Лароша, мог рассчитывать лишь на весьма скромный успех. На этот концерт слушателей привлекло прежде всего созвездие имен (Н. Г. Рубинштейн, Лауб, Гржимали, Фитценхаген и другие). Для критики же важнее всего был сам Чайковский и его быстро набиравший силу талант. Главным произведением вечера явился только что созданный композитором Первый квартет (ре мажор), отмеченный всеми лучшими качествами мастерства и дарования Чайковского.

В период Великого поста в Москву по традиции стекались различные гастролеры. Среди них появлялись и выдающиеся артисты. С огромным успехом в Москве проходили гастроли Е. А. Лавровской, о которой очень тепло отзывался Чайковский. Из труппы Мариинского театра выступали также баритон И. А. Мельников, бас В. И. Васильев. Большой симпатией публики пользовались петербургские пианистки М. В. Терминская, В. В. Тиманова, А. Н. Есипова, виолончелист К. Ю. Давыдов, скрипач Л. С. Ауэр и другие. Неизменным событием в московской концертной жизни являлись приезды Антона Рубинштейна, выступавшего в качестве пианиста и дирижера. Особенно привлекали публику его сольные фортепианные вечера, столь редкие в Москве в 70-х годах. Чайковский, которому была близка романтическая манера исполнения этого гениального артиста — порывистая, вдохновенная страстность, поэтичность, сильный,

⁴¹ В программу вошли следующие сочинения Чайковского: Первый квартет, романсы, дуэт из оперы "Воевода", несколько фортепианных пьес и вокальный терцет для двух сопрано и альты с хором "Природа и любовь".

сочный звук, богатство нюансировки и глубина концепций, писал об одном из таких вечером (5 марта 1874 года): Антон Рубинштейн "играл много, долго и так хорошо, как только может играть виртуоз, обладающий и гениальным талантом, и давно созревшим, неподражаемым мастерством" (256, 161).

Однако таких замечательных явлений в концертной жизни Москвы 70-х годов было пока еще мало. И все же Чайковский выделил "один факт, способный примирить живущего в Москве музыканта с окружающей антимузыкальной обстановкой. Этот факт — прочное, блестящее процветание симфонических концертов Русского музыкального общества" (256, 239). Действительно, успех симфонических и камерных собраний Московского отделения РМО в период 70-х годов превосходил все ожидания. На втором десятилетии своего существования деятельность Общества развернулась очень широко. К концу 70-х годов число его действительных членов увеличилось почти в четыре раза и вдвое возросло число членов-посетителей. Если в начале работы РМО к концертам приходилось привлекать посетителей, то на сезон 1879/80 года в первый же день подписки, проводившейся в магазине Юргенсона, было разобрано 2300 членских билетов. Такому блестящему расцвету, несомненно, способствовала неутомимая деятельность заведующего музыкальной частью, директора Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна — самого популярного в Москве артиста. Оставаясь единственным и неизменным руководителем РМО, Рубинштейн значительно расширил сферу влияния этих концертов и углубил их художественное значение. Его справедливо называли "хозяином музыкальной жизни Москвы", "первым консулом по части музыки". Своей необыкновенной энергией, беззаветной преданностью делу он сумел в короткий срок во многом изменить музыкальную жизнь города — "научить противопоставлять мелкому миру с его скучным бытом и сплетнями высокое искусство и высокое просветительство" (28, 138).

Не гладко проходило завоевание Рубинштейном "пестрой" публики зала Благородного собрания. Как художник, артист, музыкант, он предъявлял строгие требования ко всем участникам этих вечеров. А. Н. Островский, посетитель концертов РМО, один из основателей Московского артистического кружка, писал, что "в Московском музыкальном обществе концертные исполнения достигли высокой степени совершенства благодаря образцовому, идеальному по своей требовательности администратору Н. Г. Рубинштейну", добившемуся такой строгой дисциплины, без которой "искусство перестает быть искусством и превращается в жалость и баловство" (162, 12, 141). Артист неутомимо занимался воспитанием слушательской аудитории, приучая ее к элементарным правилам поведения во время концер-

тов. Так, например, он мог остановить оркестр и ждать, пока в зале не прекратятся хождение и разговоры и не наступит полная тишина, и лишь тогда приступал к дальнейшему исполнению.

На протяжении двух десятилетий существования Московского отделения РМО Рубинштейн был бессменным руководителем симфонических концертов, выступая в них в качестве дирижера и солиста-пианиста. Как дирижер он пропагандировал монументальные произведения — крупные оркестрово-хоровые и симфонические сочинения зарубежной классики. Огромное место в его концертах занимала музыка Бетховена. Его программы постоянно включали симфонии (особенно часто исполнялись Третья, Четвертая и Пятая, несколько раз — Девятая), фортепианные концерты, в которых он, как правило, выступал солистом. За двадцать лет его "капельмейстерства" сочинения Бетховена прозвучали в московских симфонических собраниях РМО 102 раза.

Николай Рубинштейн был также активным пропагандистом романтиков — Шуберта, Шумана, Берлиоза. Следующее — после Бетховена — место по количеству исполнений принадлежало музыке Мендельсона (64 раза), а затем — Вагнера (45 раз). Из вагнеровских сочинений, помимо уже знакомых московским слушателям увертюр и фрагментов из опер "Лоэнгрин", "Тангейзер", "Мейстерзингеры", к концу 70-х годов, после знаменитого Байрейтского фестиваля 1876 года, на котором Рубинштейн слышал "Кольцо нибелунга", под его управлением зазвучали отрывки из "Зигфрида", "Гибели богов", "Валькирии".

В 70-е годы в программах симфонических собраний Рубинштейна наметилась новая тенденция: дирижер проявлял все больший интерес к новейшей музыке западноевропейских школ. Так, например, он стал одним из первых пропагандистов в Москве произведений Брамса. В его концертах впервые были исполнены Первая и Вторая симфонии, "Немецкий реквием", Первый фортепианный концерт (солист — С. И. Танеев).

В симфонических собраниях РМО была представлена также новая музыка французских композиторов — Сен-Санса (который в 1875 году побывал также и в Москве), Бизе. Так, в 1876 году Николай Рубинштейн исполнил сюиту "Арлезианка", а в 1877 — увертюру Бизе "Patria". Звучали также сочинения Лало ("Испанская симфония", Дивертисмент), Гуно (отрывки из "Фауста").

Скандинавская школа в московских концертах была показана симфоническими произведениями Гаде, Свендсена и Грига (Фортепианный концерт). Рубинштейн познакомил московскую публику также с чешской музыкой — "Славянскими танцами" Дворжака. В 1890 году сам Дворжак дирижировал в Москве своими сочинениями.

ми — Третьей симфонией, Первой славянской рапсодией, Вариациями и другими произведениями для оркестра.

Основу русского репертуара на концертах Московского отделения Русского музыкального общества составляла музыка Глинки, Даргомыжского и Чайковского. Н. Г. Рубинштейн явился первым интерпретатором почти всех сочинений, выходящих из-под пера Чайковского. Под управлением Рубинштейна музыка великого композитора прозвучала в симфонических собраниях 24 раза.

Чайковский высоко ценил все достоинства Рубинштейна — пианиста, дирижера, организатора. С большой благодарностью относился он к Рубинштейну — исполнителю своих сочинений, глубоко понимая его значение в собственной творческой судьбе. "Ты единственный капельмейстер в мире, на которого я могу вполне положиться", — признавался Чайковский в одном из писем к Н. Г. Рубинштейну. В другом письме утверждал, что без такого "превосходного истолкователя" его сочинений он "никогда бы не сделал себе имени": "Если б тебя не было в России, то я был бы обречен на вечные искажения" (264, 7, 46, 162). Один из учеников Н. Г. Рубинштейна и Чайковского, пианист, педагог, критик Р. В. Геника, посетитель всех собраний, на которых исполнялись новые сочинения Чайковского, писал в своих воспоминаниях: "Как сильны и свежи были впечатления от каждого его нового произведения, только что выходящего из-под его пера и исполнявшегося в одном из симфонических или квартетных собраний! <...> Но нужно себе представить чуткого слушателя, впервые познавшего красоты его струнного *Andante*, его „Ромео“, „Бури“ или фортепианного концерта! Как живо помню я хмурое зимнее утро, полутемный зал с колоннами собрания и ту репетицию, когда я впервые услышал под управлением Николая Григорьевича „Франческу да Римини“...я был прямо потрясен той мощью замысла, тем мастерством красок, с которыми Петр Ильич начертал свою грандиозную картину; какими бедными показались мне рядом с этой „Франческой“ однородные произведения Листа или Берлиоза!" (52, 64). Критика, однако, далеко не всегда могла по достоинству оценить новые произведения композитора, ощутить полноту поэзии, красоты и сильный драматический накал его музыки. Так, совершенно не понята была музыка к "Снегурочке". А "Итальянское каприччио", имевшее блестящий успех у публики, оказалось, по существу, недоступным обозревателю "Современных известий". Он обвинил Чайковского "в смешении стилей", ординарной разработке "плохих тем", в расчете на "грубый, дешевый, не достойный его таланта эффект": "Продолжая свою деятельность в этом направлении, — писал хроникер, — г. Чайковский наложит не одно темное пятно на свою яркую славу и не снимет их ни усердными захваливаниями

друзей, ни громкими рукоплесканиями всегда податливых профанов" (221, 1).

Даже Н. Г. Рубинштейну некоторые сочинения Чайковского оставались первоначально чужды. Известно, например, что он не сумел сразу оценить Первый фортепианный концерт Чайковского. И лишь через несколько лет пианист изменил свое отношение к этому сочинению. Начиная с 1878 года он неоднократно блестяще исполнял его в концертах, о чем впоследствии писал Н. Д. Кашкин: "...Едва ли будет так его играть когда бы то ни было другой пианист" (189, 33).

Почти незамеченной осталась в Москве премьера Четвертой симфонии (10 февраля 1878 года). Судя по воспоминаниям Кашкина, Н. Г. Рубинштейн, занятый подготовкой "Онегина", не успел глубоко вникнуть в новую музыку Чайковского, и "симфония, исполненная едва ли не с двух репетиций, прошла вяло и бесцветно; главным образом чувствовалось, что сам капельмейстер не вошел во вкус сочинения, а тем более трудно было разобраться в нем слушателям" (94, 138). И все же, несмотря на некоторые исполнительские просчеты, сочинения Чайковского в интерпретации Николая Рубинштейна обрели свой путь в будущее. По свидетельству Кашкина, после смерти Рубинштейна "для Чайковского многое умерло в Москве, она, во всяком случае, перестала быть отчизной творчества Чайковского, и Петербург стал брать перевес в артистических симпатиях композитора. После Н. Г. Рубинштейна Чайковского в исполнении его оркестровых сочинений вполне удовлетворял только Ганс фон Бюлов..." (94, 149).

Естественно, что в симфонических собраниях под управлением Н. Г. Рубинштейна постоянно звучала музыка его брата. Н. Г. Рубинштейн исполнял фактически все новые сочинения А. Г. Рубинштейна, появившиеся в 70-х годах.

Особо следует сказать об отношении Н. Г. Рубинштейна к петербургским композиторам "новой русской школы". В концертах РМО хотя и не часто, но все же звучали сочинения представителей "Могучей кучки". Сочувственно относился Николай Рубинштейн к Балакиреву, исполняя как его симфонические произведения, так и знаменитого "Исламея". Под управлением Рубинштейна москвичи слышали "Антара" и Третью симфонию Римского-Корсакова, фрагменты из опер Кюи "Вильям Ратклиф" и "Анджело". А исполнение в одном из собраний 1880 года Второй симфонии Бородина принесло этому сочинению первый и серьезный успех. И вместе с тем Рубинштейн не понимал, а потому и не мог по достоинству оценить музыку Мусоргского, которая нашла свое (все еще очень скромное) место в концертах Московского отделения только в 1880-х годах.

Становится очевидным, что на протяжении 70-х годов Рубинш-

тейн исполнил множество интересных программ, свидетельствовавших о широких интересах дирижера и о возможностях оркестра, игравшего в концертах, как правило, всего лишь с двумя репетициями. В прессе того времени много писали о поразительном психологическом воздействии Рубинштейна на оркестрантов, о его умении вдохновить музыкантов своим артистизмом. Однако четкого представления о дирижерском стиле этого мастера обозреватели концертов все же не дают. Ясно одно: как дирижер Рубинштейн, несомненно, работал "крупным планом". Ему важен был общий замысел, цельность концепции. Он умел подчинить себе оркестр властным, уверенным взмахом руки. Его увлеченность и темперамент сразу же воодушевляли музыкантов оркестра. Об этой удивительной способности дирижера действовать своего рода "гипнозом" писал Кашкин: "Он никогда не старался достигнуть рабского подчинения своей воле, никогда не придирался к деталям исполнения, не стремился к изысканности оттенков, но умел как-то поднимать оркестр до уровня своего артистического одушевления и заставлять его делать чудеса" (189, 27—28).

Однако Рубинштейн не всегда строго следовал исполняемой партитуре, вводя в нее порой недопустимые вольности, за что его критиковал Чайковский (см.: 256, 76). И все же, как упоминалось, Чайковский высоко ценил Рубинштейна-дирижера, отдавая ему явное предпочтение перед другими, за исключением Вагнера. Его подкупала горячая увлеченность мастера, способного подготовить в труднейших условиях (в две репетиции) сложные, часто совсем новые симфонические произведения. И хотя исполнялись они не всегда безукоризненно, но "всегда в уровень с художественными требованиями музыкально развитой публики... Что касается вдохновенности, пылкости, художественности его оркестрового управления, то в этом отношении он артист такой же замечательный, как и в отношении его фортепианной виртуозности" (256, 224).

Не все симфонические концерты под эгидой Рубинштейна проходили удачно. Порой в прессе отмечались такие недостатки исполнения, как нечистота интонации, неровность звучания отдельных групп оркестра. Не всегда удовлетворяли темпы, слишком быстрые или, напротив, чересчур замедленные... Но эти недостатки были связаны не столько с манерой дирижера, сколько с возможностями оркестра. Так, квалифицированный оперный оркестр, находившийся в ведении антрепренера итальянской труппы Мерелли, нередко приходилось заменять балетным оркестром, который явно не мог справиться с трудными симфоническими программами. "В особенности были слабы и неясны басы и духовые инструменты", да и струнные не выдерживали натиск медных (например, в "Арагонской хоте" Глинки), из-за чего пропадали многие интересные детали. Этот ор-

кестр заглушал даже такого мощного пианиста, каким был Николай Рубинштейн, при исполнении им Первого концерта Чайковского (см.: 127, 17).

Николай Рубинштейн ежегодно выступал в симфонических собраниях РМО и как солист, исполняя фортепианные концерты, участвуя в камерных вечерах. Раз в году он давал собственный бенефисный концерт. В руках превосходного пианиста был огромный репертуар, охватывающий фортепианную литературу от Баха и Генделя до современности. В его концертах звучали даже такие "архаические", забытые сочинения, как, например, пьесы Фильда, но рядом с ними и новые виртуозные, сложнейшие по своему содержанию шедевры: "Исламей" Балакирева, Вариации фа мажор и Большая соната Чайковского, впервые исполненные именно Н. Г. Рубинштейном. По-прежнему пианист оставался преданным музыке Бетховена, превосходно играл его Третий, Четвертый и Пятый концерты, поздние сонаты, рондо и вариации. Большое место в его концертном репертуаре занимали романтики — Шуберт, Шуман, Шопен, Лист. Замечательно исполнял он "Музыкальные моменты" Шуберта. Впервые познакомил пианист московских слушателей с целым рядом шумановских произведений, ранее не звучавших в России, как, например, "Юмореска", "Давидсбюндлеры", Фантазия, сонаты. Постоянно значились в его программах концерты, две сонаты и многие пьесы Шопена. По традиции бенефисные концерты Николая Рубинштейна оставались "смешанными". Однако к концу 70-х годов в них все больше намечалась тенденция к сольному концерту. Сольные номера в них преобладали.

Отклики прессы на выступления Рубинштейна-пианиста были достаточно скупы. Они ограничивались, как правило, восторженными дифирамбами его мастерству или описаниями "атрибутов" его выступлений (см.: 219, 2). Но абсолютно все — и критика, и слушатели — признавали в Рубинштейне первоклассного артиста, "звезду первой величины" и выделяли его вдохновенное исполнение, совершенство техники. Более глубокая характеристика пианистического искусства Рубинштейна принадлежит Н. Д. Кашкину (см.: 190). Несмотря на огромную занятость, Н. Г. Рубинштейн в течение всей жизни совершенствовал свое мастерство пианиста. Вдумчивый, серьезный музыкант, он всегда тщательно разучивал новые сочинения, глубоко проникая в их содержание, духовную сущность и не торопился представлять их на суд публики, пока сам не убеждался в совершенстве своей трактовки. Именно так работал он над труднейшей Сонатой Чайковского соль мажор, исполненной сначала в квартетном собрании осенью 1879, а затем в сольном концерте весной 1880 года (см.: 94, 144—145). Чайковский не был на первых исполне-

ниях сонаты, но, услышав ее впоследствии в исполнении Н. Г. Рубинштейна, попросту "не узнал" своего произведения, обнаружив в нем такие "сокровища, о которых и сам не подозревал" (см.: 28, 163).

Деятельность Рубинштейна-пианиста к концу 70-х годов приобрела все больший размах. Если ранее он играл только в Москве, то теперь начал систематически, ежегодно выступать в Петербурге, завоевать который ему было нелегко: московский Рубинштейн там воспринимался лишь как "брат Антона Рубинштейна". Еще в 1874 году пресса отмечала, что Петербург едва ли не позже всех других музыкальных центров признал редкие и высокие достоинства Николая Рубинштейна, ибо там в публике "сложилось предубеждение, что нет Рубинштейна, кроме Антона Рубинштейна" (65). Однако с каждым годом репутация Николая Рубинштейна как пианиста в Петербурге росла, и Ларош, писавший об одном из его выступлений в 1879 году, нашел в нем гениального артиста, игра которого имеет "нечто общее с композициями Рихарда Вагнера: и там и здесь обилие мощи и чувственности, широкое течение густых и опьяняющих звуков... Но тогда как вся вагнеровская музыка заключается и черпает свою силу в этом кругу чувства и чувственности, я в игре Николая Рубинштейна слышу присутствие высшей стихии, слышу торжество мыслящего духа, царящего в своей ясности над увлечением страсти и темперамента" (65). Огромное просветительское значение имели поездки Николая Рубинштейна по городам России в 1873 и в 1877 годах.

Своеобразным итогом деятельности Н. Г. Рубинштейна — дирижера и пианиста — явились его "русские концерты" на Всемирной выставке в Париже в 1878 году, где он сумел "завоевать русской музыкой и ее интерпретацией сердца слушателей" (28, 176). Основу парижских концертов составили сочинения Глинки и Чайковского (см. программы: 28, 176—177), впервые так широко представленные за рубежом.

Помимо Н. Г. Рубинштейна в симфонических концертах РМО удостоивались чести выступать лучшие из его учеников. Именно здесь состоялся дебют С. И. Танеева как пианиста. В первом своем публичном выступлении молодой артист исполнил Концерт ре минор Брамса (17 января 1875 года) и сразу завоевал одобрение публики и критики. Танеев "удивил всех тою зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в передаче идеи исполняемого, которые просто немислимы в столь юном артисте", — писал Чайковский (256, 205).

Танеев же стал и первым исполнителем Первого концерта Чайковского, прозвучавшего в Москве под управлением Николая Рубинштейна 21 ноября того же 1875 года. Танеевская интерпретация этого труднейшего сочинения вполне удовлетворила Чайковского, отме-

тившего не только высшее техническое мастерство, благодаря которому пианист смог преодолеть все трудности концерта, но и умение "до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору" (256, 253).

В 1880 году начал понемногу выходить на "большую сцену" другой ученик Николая Рубинштейна — А. И. Зилоти, сразу же отмеченный критикой и публикой как замечательный юный музыкант, подающий большие надежды.

Как уже говорилось, концерты Московского отделения Музыкального общества в 70-х годах достигли своего апогея. В творческом расцвете находился их бессменный руководитель — Н. Г. Рубинштейн, поднявший симфонические собрания на высокий художественный уровень, создавший "свою публику", которой не было раньше в Москве. Однако к концу десятилетия в прессе начали раздаваться критические голоса. Так, например, в вину ставилось недостаточное внимание дирижера к русской музыке, в частности к композиторам "новой русской школы". С такой критикой выступил рецензент музыкальной хроники "Современных известий" С. Н. Кругликов (см.: 220). Видимо, необходимость обогащения концертов русским репертуаром назрела. И думается, что Н. Г. Рубинштейн, месяц спустя после этой статьи превосходно исполнивший в симфоническом собрании в декабре 1880 года Вторую симфонию Бородина, несомненно, пошел бы по этому пути, если бы безвременная кончина не прервала деятельность этого замечательного артиста. В новое десятилетие Московское отделение Русского музыкального общества вступило с этой великой потерей. Оно осталось без верного своего наставника, ушедшего в то время, "когда имя его стояло на высшей ступени славы... Трудно себе представить, кто заменит Н. Г. Рубинштейна... — писал в некрологе А. С. Размадзе. — Пожелаем, чтобы эта смерть, унесшая с собою главную силу Музыкального общества, не унесла с собой и того цветущего состояния, в котором находилось это дело за последнее время" (194, 4).

Начало 80-х годов принесло свои проблемы в деятельность Московского музыкального общества. После кончины Н. Г. Рубинштейна перед музыкантами с большой остротой встал вопрос о дирижере симфонических собраний и одновременно — о руководстве консерваторией. Место директора последней занял один из ее профессоров — Н. А. Губерт. При нем произошло отделение консерватории от РМО, что сразу же неблагоприятно отразилось на состоянии обоих учреждений. Вопрос же о руководителе концертов решить не удалось. Последним концертом сезона 1880/81 года продирижировал

опытный музыкант, профессор К. Клиндворт. Весь следующий сезон прошел под управлением нескольких дирижеров. Его открыл А. Г. Рубинштейн, выступивший в трех первых собраниях, посвященных памяти брата. В следующих концертах за пульт встали петербургские музыканты К. К. Зике и К. Ю. Давыдов. Седьмое, восьмое и девятое собрания провел немецкий дирижер Макс Эрдмансдёрфер, назначенный дирекцией РМО в следующем сезоне постоянным руководителем симфонических концертов.

Летом 1882 года Московское отделение взяло на себя функцию организатора музыкальной части Художественно-промышленной выставки. В специально открытом зале на Ходынском поле было дано 8 концертов, основу которых составила русская музыка. Тремя из них дирижировал А. Г. Рубинштейн, давший несколько "премьер", в числе которых был Второй фортепианный концерт Чайковского, прекрасно исполненный Танеевым. Участниками третьего концерта стали известные петербургские артисты, бывшие выпускники Петербургской консерватории — певцы П. А. Лодий, Ф. И. Стравинский, В. М. Зарудная, скрипач Н. В. Галкин, пианист А. Ф. Бенш и другие. Четвертый был дан силами студентов Московской консерватории, а пятый — ее бывшими выпускниками. В этом последнем выступили Танеев как дирижер, исполнивший новую свою Увертюру до мажор, пианисты Зилоти и Н. Н. Калиновская, певцы М. Е. Медведев и В. В. Махалов, виолончелист П. А. Данильченко. "Московскими" концертами дирижировал директор консерватории Н. А. Губерт. Шестой концерт был посвящен творчеству Чайковского, чьи произведения прозвучали под управлением капельмейстера Московской русской оперы И. К. Альтани. На два последних в качестве дирижера был приглашен Римский-Корсаков, познакомивший москвичей с сочинениями петербургской школы. Впервые здесь исполнялись музыкальная картина "В Средней Азии" Бородина, "Тарантелла" Кюи, Увертюра на русские темы Балакирева, песня Леля из "Снегурочки" Римского-Корсакова, Первая симфония Глазунова, Фантазия на русские темы для фортепиано с оркестром Направника.

Отзывы на эти концерты были различны. Так, Бородин, присутствовавший на выставке, сообщал о том, что немногочисленная публика приняла "Корсиньку и остальных очень тепло" (42, 3, 234). Однако на музыку "петербуржцев" тут же напал О. Л. Левенсон (см.: 191). Оспаривая эти нападки, С. Н. Кругликов писал: "Вредить они русской музыке не могут. А потому дождемся, когда в московских концертах она будет чаще исполняться; прислушайтесь тогда к ней лучше, разберите ее подбросовестнее, и сами не заметите, как по-нашему увлечетесь ею, если вы только в самом деле любите прекрасное и если в вас действительно бьется русское сердце" (222, 206—207).

Однако время "тотального" овладения русской музыкой в Москве еще не наступило. Да этому и не способствовали симфонические собрания РМО, происходившие под эгидой немецкого музыканта. Эрдмансдёрферу, превосходному мастеру дирижерского искусства, владевшему обширным западноевропейским репертуаром, произведения русских композиторов были чужды. И в то же время деятельность его в Москве имела свои положительные результаты, особенно в первые три сезона. С приходом нового дирижера чрезвычайно повысилась исполнительская культура московского симфонического оркестра. Если для Н. Г. Рубинштейна на первом месте стояла проблема интерпретации произведения, вдохновенное проникновение в замысел композитора, то немецкий дирижер все свое внимание сосредоточивал прежде всего на тонкой, виртуозной отделке деталей, на тщательной выработке ансамбля, добиваясь ровности звучания групп оркестра, то есть на технической стороне концертного оркестрового исполнения, оставаясь при этом и своеобразным художником. Его интересы лежали в основном в области западной музыки XIX века начиная с Бетховена. Он был страстным поклонником Листа, прекрасным интерпретатором произведений Шумана, Вагнера и Брамса, которые передавал с особой проникновенностью, глубиной и выразительностью. В знакомых, "заигранных" сочинениях (как, например, в Пятой симфонии Бетховена) он умел найти такие нюансы в трактовке партитуры, что она зазвучала по-новому, необычайно свежо. Правда, его прочтения нередко отступали от авторских замыслов. Дирижер позволял себе большие вольности в темпах, оттенках, но в результате всегда добивался яркого художественного впечатления.

В течение семи сезонов в Москве Эрдмансдёрфер провел 93 симфонических собрания. Блестящий знаток немецкой музыки, он исполнял также сочинения композиторов других западноевропейских школ — скандинавской (Свендсен, Григ, Гаде), французской (Берлиоз, Сен-Санс). С тонкой, "яркой и капризной передачей" играл любимые сочинения Листа. Обращался он и к русской музыке. Однако произведения Глинки, композиторов "Могучей кучки" и "молодой русской школы" (Глазунова, Арёнского и других) звучали в его концертах чрезвычайно редко. Более удавались ему сочинения Чайковского, но и они исполнялись не часто⁴².

Со временем общее направление деятельности дирижера начало вызывать недовольство критики и публики.

"Ультразападнические" программы Эрдмансдёрфера требовали большого состава оркестра, увеличения количества репетиций, что

⁴² Композитор посвятил дирижеру свою Третью симфонию.

сразу же сказались и на материальной стороне дела: удвоились расходы на оркестр, поднялся ежегодный взнос членов-посетителей Музыкального общества (с 15 до 20 рублей), из-за чего сократилось их число; расходы с трудом покрывались, хотя с 1885/86 года симфонических собраний стало 12 (вместо 10) в год. Уменьшилась и посещаемость концертов, так как в эти же годы достаточно широко развернулась деятельность Московского Филармонического общества, основанного пианистом и дирижером П. А. Шостаковским в 1880 году и привлекавшего в свои концерты довольно широкий круг слушателей — как своими более доступными программами, так и участием в них выдающихся солистов (особенно знаменитых певцов). Эрдмансдёрфер же ни в чем не поступался своими художественными вкусами, не обращая внимания ни на имена "молодой русской школы", ни на то движение "за реставрацию старых мастеров" (музыку Баха, Генделя), которое начиналось в Москве. Таким образом, дирижер не угождал, по словам Лароша, "ни левой, ни зарождавшейся правой партиям" (136, 5).

Почувствовав неприязнь к себе, Эрдмансдёрфер решил в 1889 году оставить Москву. Перед Московским отделением вновь встал вопрос о руководителе симфонических собраний. Последний сезон 80-х годов опять проходил под управлением различных дирижеров, среди которых были и русские композиторы (Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Ипполитов-Иванов), и приглашенный петербуржец А. Г. Рубинштейн, и зарубежные музыканты — Дворжак, познакомивший москвичей с рядом своих сочинений, и знаменитый французский дирижер Э. Колонн, завершивший сезон 1889/90 года показом интересной и разнообразной программы.

Таким образом, 80-е годы оказались трудными для деятельности РМО и его симфонических собраний. Зато значительно улучшилось к концу этого периода состояние Московской консерватории. С конца 1885 года директором ее стал Танеев, который достиг больших успехов в организации как материальной стороны дела, так и педагогического процесса, продолжив лучшие традиции, заложенные Н. Г. Рубинштейном. Он вновь ввел оркестровый класс и создал учебный оркестр, руководство которого с 1889 года было поручено профессору и новому директору консерватории В. И. Сафонову. За короткий срок Сафонов довел оркестр до такого высокого профессионального уровня, что решил выступить с ним публично, организовав "Общедоступные концерты". Они имели большой успех, что и позволило дирекции Московского отделения пригласить Сафонова в качестве постоянного руководителя симфонических собраний.

Так возродилось установленное Н. Г. Рубинштейном объединение двух главных музыкальных организаций Москвы — РМО и кон-

серватории. Это слияние оказалось в дальнейшем глубоко перспективным и принесло огромную пользу делу пропаганды серьезной музыки. Результаты его сказались в следующем десятилетии.

Как это было и в Петербурге, в концертах Московского отделения РМО регулярно продолжались камерные собрания. В состав постоянного квартета входили видные музыканты, профессора Московской консерватории. Однако на протяжении двух десятилетий этот ансамбль менялся⁴³.

Однако ни высокопрофессиональный состав струнного квартета, ни приглашенные на эти концерты превосходные солисты (Н. Г. Рубинштейн, Танеев) и знаменитые зарубежные гастролеры, ни разнообразные программы не делали камерные концерты популярными среди публики. Этот вид исполнительства, в отличие от Петербурга, в московской музыкальной жизни прививался с трудом. Чайковский видел основную причину в неподготовленности московской аудитории, неразвитости музыкальных вкусов слушателей. И был, по-видимому, прав. Камерные концерты "отпугивали" москвичей своей серьезностью. Несмотря на постоянное участие в них любимца публики Н. Г. Рубинштейна, Малый зал Благородного собрания, где проходили квартетные вечера, оставался полупустым. Чтобы исправить положение, Чайковский призывал квартетистов насыщать свои программы более простыми и доступными слушателям квартетами Гайдна, а самих посетителей — "сделать над собой усилие" и почерпнуть "в слушании камерных произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана такие глубокие наслаждения, о возможностях которых до тех пор они и не подозревали" (256, 239). И все же борьба за популяризацию камерных концертов в Москве продолжалась неотступно на протяжении всех 70-х годов. Московский квартет РМО, дававший от 6 до 9 концертов в сезон, неустанно приобщал к ним публику, исполняя лучшие сочинения западноевропейских классиков, постепенно расширяя свой репертуар новыми, появляю-

⁴³ До 1874 года партно первой скрипки исполнял Лауб, второй — Гржимали, который после смерти Лауба перешел за первый пульт. В течение следующих четырех лет в квартете не было постоянного второго скрипача, и лишь с 1878 года это место занял профессор А. А. Гильф (до 1885), а с середины 80-х годов оно перешло к скрипачу Д. С. Крейну. Менялись в составе струнного квартета и альтисты: сначала это был известный московский музыкант, композитор Ю. Г. Гербер, затем выпускники Московской консерватории К. К. Бабушка (1881—1885) и В. З. Салин (1885—1890). И только В. Ф. Фитценхаген оставался постоянным виолончелистом в квартете в течение всех 20 лет.

щимися камерными произведениями русских композиторов. В постоянный обиход ансамбля входили квартеты Чайковского, камерные произведения А. Г. Рубинштейна, Направника. Но качество исполнения, по-видимому, было неровным. Судя по отзывам прессы, наиболее сильным исполнителем оставался Лауб, остальные же три музыканта — Гржимали, Гербер и Фитценхаген, игравшие "с достаточной чистотой и искусством", старавшиеся "быть достойными своего предводителя, меркнув перед изумительными качествами лаубовского исполнения" (256, 65). Таким образом, чрезмерное выделение первого скрипача как солиста должно было нарушать стройность ансамбля. И это стало особенно ощутимым, когда в 1874 году Московское отделение пригласило петербургский "русский квартет" в составе Д. А. Панова, А. Ф. Леонова, Егорова и А. В. Кузнецова, поразивший слушателей совершенством ансамбля⁴⁴.

Но постепенно московский квартет все более совершенствовался в искусстве ансамблевой игры, и тот же Чайковский, присутствовавший на квартетном собрании с участием Сен-Санса (1 декабря 1875 года), с удовлетворением отмечал, что "в этот богатый художественными наслаждениями вечер гг. Гржимали, Бродский, Гербер и Фитценхаген с обычною безупречностью ансамбля и общим одушевлением сыграли Второй квартет Бетховена (C-dur)... и знаменитый A-dur'ный квартет Шумана" (256, 257).

Та настойчивость, с которой Н. Г. Рубинштейн продолжал "просвещать" московскую публику камерной музыкой, наконец дала свои положительные результаты. К концу 70-х годов появилась своя слушательская аудитория, состоявшая из истинных ценителей искусства. К камерным собраниям привлекались блестящие исполнители московской и петербургской школ (Н. Г. Рубинштейн, Танеев, Пабст, Терминская, Брассен, Ауэр и другие), иностранные гастролеры (Сен-Санс, Сарасате). Значительно расширился и камерный репертуар, пополнившийся музыкой Грига, Свендсена, Брамса, Глинки. Но уже к 1880 году все чаще раздавались голоса, призывавшие разнообразить квартетные собрания сочинениями русской музыки. Не всегда удовлетворяла и собственно исполнительская сторона камерных концертов: недостаточная сыгранность, техническое несовершенство ансамбля.

Обновление репертуара квартетных собраний Музыкального общества наиболее ярко обозначилось в 80-е годы, когда появились новые камерные сочинения русских композиторов и значительно обо-

⁴⁴ "Весьма приятно было слушать их изящную, тонкую, обдуманную игру, чуждую всякой аффектации в оттенках, безупречно чистую в деталях, теплую и поэтическую в целом", — писал Чайковский (256, 177).

гатилась отечественная камерная литература. В течение этого десятилетия здесь прозвучали квартеты Танеева и Аренского. Однако произведения петербургских композиторов по-прежнему оставались недоступными московским слушателям. Лишь изредка московский ансамбль исполнял квартеты Римского-Корсакова и Бородина. И все же большим событием явились три квартетных собрания сезона 1882/83 года, целиком посвященные исполнению русской камерной музыки. Первое собрание представило москвичам сочинения петербургских авторов — Римского-Корсакова, Направника, А. Г. Рубинштейна, Н. Я. Афанасьева. Впервые был показан замечательный квартет ля мажор Бородина. Второе целиком посвящалось Чайковскому. На этом концерте наряду с квартетами прозвучали также фортепианные пьесы композитора (Тема с вариациями, Романс и Скерцо à la russe в исполнении Пабста. В последнем были исполнены сочинения Танеева, А. Г. Рубинштейна и Чайковского.

Новыми сочинениями пополнился и западноевропейский репертуар квартета. Исполнялись ранее не игранные ансамбли Гайдна, Брамса, Дворжака. Большое разнообразие в камерные собрания вносили зарубежные солисты. Ими особенно был богат сезон 1884/85 года. В этот период в Москве выступили пианисты Э. Едличка и К. Шарвенка. Первый из них прекрасно исполнил Сонату фа-диез минор Шумана, второй участвовал в фортепианном трио ре-минор К. Гольдмарка, впервые прозвучавшем в Москве. Немецкий пианист А. Фридрих показал сонату си минор Листа, а скрипач Ф. Грюцмахер вместе с Пабстом впервые сыграл виолончельную сонату Грига. Одно из собраний превратилось в большой сольный концерт Ганса фон Бюлова, исполнившего две поздние сонаты Бетховена (ор. 109 и 110) и сонату фа минор Шумана.

Камерное исполнительство постепенно завоевывало свое самостоятельное место в московской концертной жизни. В целом роль этих концертов в развитии музыкальных вкусов публики была столь же неоценимой и важной, как и роль симфонических собраний РМО.

Особую сферу концертной жизни представляло хоровое искусство. Помимо профессиональных коллективов (Придворной певческой капеллы в Петербурге и Московского синодального хора) в 70-е и особенно в 80-е годы возникало множество небольших концертующих хоровых капелл. Огромный успех в Москве имели частные церковные хоры: Чудовский хор, хоры Васильева, Лебедева, Знаменского, Сахарова. В этом сказались патриархальные традиции города, стойко сохранявшего основы древнерусского певческого искусства. В последней трети века наступил период музыкально-эстетического ос-

мысления традиционной церковной службы. Канонические жанры (Всенощная, Литургия) по-новому трансформировались в композиторском творчестве. Не обошли своим вниманием духовную музыку все русские мастера этого времени. К ней обращались Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев, Лядов, Аренский, Кастаньский и многие другие, не только возрождавшие древнюю традицию, но и создававшие на ее основе новый стиль русской духовной музыки — глубокой, проникновенной. Хоровому творчеству способствовала концертная практика, и, напротив, творчество композиторов питало дальнейшее развитие жанра. Процесс был взаимодействующим.

Общедоступные духовные концерты, ежегодно проходившие в Москве, ставили своей задачей как сохранение старинных традиционных церковных песнопений, духовной музыки прошлого (концерты Березовского, Бортнянского, Сарти, Дегтярева и других представителей этого жанра XVIII — начала XIX веков), так и ознакомление широкой публики с новыми сочинениями в этой области искусства.

С огромным успехом в концертных залах Москвы проходили выступления Чудовского хора, основателями которого явились регент Ф. А. Багрецов и митрополит Филарет. В конце 70-х — начале 80-х годов хором руководил П. А. Скворцов, автор ряда духовных концертов. Пресса отмечала высокие исполнительские качества этого коллектива: необыкновенную прозрачность, чистоту, мягкую, "бархатную плотность общего сочетания голосов" (221, 2).

Большой симпатией публики пользовался и другой частный хор, образовавшийся в конце 70-х годов, — хор П. И. Сахарова. Талантливый ученик Багрецова сразу же показал себя интересным и глубоким музыкантом. Под его управлением хор исполнял свои программы на высоком художественном уровне. Не случайно именно этому коллективу довелось стать первым исполнителем Литургии Чайковского в одном из собраний Русского музыкального общества — 18 декабря 1880 года.

Самостоятельную линию в развитии хорового искусства представляли концертные коллективы, связанные с пропагандой русской народной песни. Известно, что интерес к народному творчеству, к изучению русского фольклора никогда не угасал в профессиональной музыке. Новая "фольклорная волна" поднялась в связи с демократическими тенденциями искусства 60-х годов. К изучению и записям народных песен обратились "кучкисты", Чайковский, следующее поколение русских композиторов. Народная песня звучала и на концертной эстраде. Эта традиция, возникшая еще в конце XVIII века (напомним хоровые концерты Д. Кашина), в дальнейшем, однако, развивалась с трудом. Самостоятельных хоровых коллективов, по-

ставивших целью своих выступлений пропаганду народной песни, даже во второй половине XIX столетия было пока еще очень мало. Создателем такого коллектива явился бывший певец Мариинского театра Д. А. Агренов (известный под псевдонимом Славянский). В 1868 году он организовал свою капеллу и начал выступать с концертами "Русской народной песни".

Обширный репертуар концертов Агренова-Славянского включал не только русскую и украинскую песню, но и песни других славянских народов. Репутацию блестящего коллектива, превосходно исполняющего народные песни, Славянский завоевал сначала за границей, где поражал слушателей театрализованной подачей своих программ, выступая в русском костюме, с балалайкой в руках. В России же отношение к его деятельности было весьма противоречивым. Для своей капеллы он делал собственные обработки народных песен, порой внося в них серьезные искажения, что вызывало яростный протест со стороны передовых музыкантов. Совершенно не принимал его деятельности Чайковский. Настороженно относились к нему и "петербуржцы" — Балакирев, Римский-Корсаков. Однако в широкой массе публики концерты Агренова-Славянского проходили с невероятным успехом, и пресса буквально захлебывалась, не жалея восторженных похвал. Огромный охват имела и география этих концертов — Москва, Петербург, Кавказ, Поволжье, юг России, Сибирь. Выступал он почти во всех странах Западной Европы и даже в Америке, куда принес русскую песню впервые.

Задача Агренова-Славянского была весьма благородной и новой: ознакомить со славянской народной песней весь образованный мир. Газета "Кавказ" писала в 1872 году: "Многие... смешивают его капеллу с увеселительными хорами, вроде... цыганских, не замечая, что главная особенность в деятельности Славянского — это серьезное изучение, облагороженное исполнение и художественная разработка не одной русской народной, но вообще славянской песни". Его можно назвать "основателем целой новой школы" (см.: 287, 61—62). В художественном отношении репертуар концертов Славянского был достаточно пестрым. Наряду с традиционными народными жанрами (он впервые начал исполнять былины, причитания) он включал антихудожественные номера, свидетельствовавшие о недостатке общей культуры руководителя капеллы. Сам Агренов появлялся в своих концертах *"в костюме славянского брата, с польской венгеркой и высокими ботфортами"*, привлекая толпы поклонников. Чайковский называл Славянского "ловким эксплуататором московского патриотизма" (256, 37, 124). Пестрой по составу была и сама капелла, в которую входили солдаты-песенники, подмосковные крестьяне, украинцы, цыгане. Ларош, критикуя эти концерты за их псевдонародность,

все же подошел к деятельности Агренева более объективно: "...Не смотря на разнокалиберность всего концерта, на неизящную смесь лакейских романсов с народными хороводами и чувствительных теноровых соло с пляской трепака, самая мысль знакомить публику... с русскими песнями в том виде, как они исполняются самим простонародьем, мысль счастливая, почтенная и не имеющая ничего общего с прежними программами концертов г. Славянского; и если эти прежние программы и в последних концертах его оставили еще широкие следы, то будем ему благодарны и за то, что в них он хотя отчасти допустил элемент истинной народности... совершенно новой для концертного мира" (214, 4, 73). Он впервые брал для своих обработок "сырой материал", возвращая его в новом виде "той же самой массе, от которой он его приобрел" (287, 69).

Значительно расширился репертуар Славянского в 80-х годах. В то время он начал исполнять древние духовные стихи, волочечные песни, песни времен татарского нашествия, старинные свадебные песни. Самая же манера исполнения хора отличалась артистичностью, яркой театрализованностью. В 1887 году в Москве было широко отпраздновано 25-летие деятельности Агренева-Славянского. Правда, виднейшие русские музыканты — Римский-Корсаков, Балакирев, Чайковский, Танеев — отказались принять участие в юбилее. Конкретно разъяснил мотивы своего отказа Танеев: "Я подробно рассматривал в нескольких выпусках „Вечера пения“ Дмитрия Александровича Славянского, заключающие в себе переложения русских песен... и убедился, что обработка этих песен не только не соответствует их характеру, но и сделана весьма неумелою рукою и предполагает в авторе недостаточное знакомство с самыми элементарными музыкальными требованиями <...> Будучи музыкантом, я не могу сочувствовать той форме, в какой Дмитрий Александрович Славянский пропагандирует русские песни, почему и считаю невозможным принять участие в предстоящем торжестве" (287, 183—184).

И все же совсем отрицать значение деятельности Агренева-Славянского с исторических позиций неправомерно. В его почине, несомненно, было рациональное зерно. Русскую песню он донес до огромного числа слушателей как в России, так и за рубежом, возбудив подлинный интерес к отечественной народной музыке. В известной мере прав был редактор "Московских ведомостей" М. Н. Катков, подчеркнувший в своей статье, что "преемникам и последователям легко будет исправлять погрешности, вкравшиеся в эту деятельность. Нам, ее свидетелям, принадлежит высказать ей признательность и сочувствие" (см.: 287, 195—196).

Рассматривая деятельность Агренева-Славянского в свете развития русской фольклористики, нельзя не признать ее перспектив-

ность. Вопреки всем указанным недостаткам — неразборчивости в репертуаре, искусственной, нарочитой эффектности, — предпринятое им направление не оказалось бесплодным. Более обоснованное, широкое, популяризаторское значение оно получит в концертной деятельности так называемых русских народных хоров.

Взросший интерес к хоровому искусству показывал, что назрела насущная потребность в создании хоровых школ, в которых проходили бы музыкальную подготовку любители хорового пения, в образовании хоровых обществ, хотя бы по образцу западноевропейских организаций. Одним из первых учреждений подобного типа явились классы при Бесплатной музыкальной школе в Петербурге. В 1872 году в столице осуществилась попытка создания хорового общества, одним из инициаторов которого явился друг Бородина — М. С. Щиглёв. Однако документальных сведений о деятельности этого общества почти не сохранилось. В 1874 году возник мужской хоровой коллектив, получивший название "Думский кружок", с которым тесно были связаны композиторы "Могучей кучки". В выступлениях кружка неоднократно принимал участие Мусоргский как аккомпаниатор и как автор обработок народных песен.

Но особенно широко движение за хоровое искусство нового, светского направления развернулось в Москве. Именно здесь в 1878 году было организовано Русское хоровое общество. Его руководителями стали "музыкант, но не организатор" К. К. Альбрехт — виолончелист, хоровой дирижер, друг Н. Г. Рубинштейна, Танеева, Чайковского, и "организатор, но не музыкант" — И. П. Попов. Устав Общества определял его главную цель — содействие распространению хорового пения, знакомство со светскими и духовными произведениями отечественных и западноевропейских композиторов. Вначале хор состоял из любителей; его выступления начались спустя несколько месяцев со дня открытия Общества. Первые шаги были трудными и с организационно-материальной, и с музыкальной стороны. В течение десяти лет Общество обходилось своими силами, без поддержки меценатов. Концерты давались бесплатно и самоокупались с трудом. Большие сложности были также в отборе репертуара, ибо хоровая литература светского содержания пока еще только начинала входить в концертные программы. Русские композиторы сразу откликнулись на призыв к развитию этого жанра, существенно обогатившего хоровой репертуар. Одним из первых композиторов, принявших своим творчеством участие в концертной практике Русского хорового общества, был Танеев, даривший хору свои новые сочинения. Уже в первом концерте Общества был исполнен его хор "Венеция ночью", а в

1880 году — кантата "Я памятник воздвиг себе нерукотворный", с которой Русское хоровое общество выступило на торжествах в связи с открытием памятника Пушкину в Москве.

Общество ежегодно устраивало несколько публичных концертов, исполняя обработки народных песен, произведения отечественных авторов — Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова — и западноевропейских композиторов (хоры Палестрины, Моцарта, Шумана, Мендельсона). К концу первого десятилетия деятельности хор Общества имел в своем репертуаре 203 произведения 72 авторов, из них 108 хоров русских композиторов и обработок народных песен (см.: 155, 29).

Несмотря на то, что свое дело Русское хоровое общество начало строить на зыбкой почве (не было ни подготовленных хоровых исполнителей, ни соответствующей литературы: светское хоровое пение как самостоятельный профессиональный вид искусства еще не приобрело широкой популярности), ему удалось уже в первые годы "заложить крепкий фундамент своей деятельности и твердо установить то строгое и серьезное в музыкальном отношении направление", которое составило основу его дальнейших успехов (155, 10). Успехи Общества были заметны уже на третий год его существования: в 1881 году при нем были открыты хоровые классы (к ним присоединился и хоровой класс, существовавший при РМО с 1864 года). В классах обучались и мужчины, и женщины, что впоследствии помогло созданию смешанного хора (в первые годы в хоре участвовал только мужской состав, так как сильна еще была традиция, запрещающая женщинам петь в церковных хорах). Первое выступление смешанного хора состоялось в концерте 24 апреля 1882 года.

В том же 1882 году в ведение Русского хорового общества перешла просуществовавшая до 1888 года хоровая капелла Н. А. Смирнова (после смерти ее руководителя), "специализировавшаяся" на духовной хоровой музыке. Регентом капеллы был назначен по требованию певчих В. С. Орлов. 27 марта 1883 года она дала свой первый концерт. В хоровых классах преподавали В. С. Орлов и А. Д. Кастальский.

Концерты Общества проходили на хорошем профессиональном уровне. Руководитель хора Альбрехт всегда тщательно продумывал программы, не гнался за внешними эффектами, строго и систематически развивал искусство певцов. Нередко к участию в концертах приглашались известные артисты: скрипач Гржимали, виолончелист И. Ф. Сараджев, пианисты Пабст и Зилоти и многие другие. Сочувственно к деятельности Общества относились Танеев, Чайковский, Аренский, который в 90-е годы занял место Альбрехта.

Сложнее оказалось создать слушательскую аудиторию. Публика к

Хоровому обществу отнеслась холодно. Как одна из форм концертной практики пение а cappella прививалось с трудом. Один из основателей Общества не случайно сравнивал этот вид искусства с инструментальным квартетным исполнением, считая оба типа исполнительства "чистейшей формой музыки": они "сходились между собой как по тонкости понимания, так и по тонкости исполнения; все мельчайшие оттенки, нюансы здесь на виду; и там и тут не скроешь никакого грубого штриха, никакой неточности, а тем более фальши; здесь все преподносится в своем чистом виде". Различие жанров он видел лишь в том, что в хоровом исполнении а cappella "к красоте музыки присоединяется красота слова", что и "должно удовлетворять музыкальное эстетическое чувство" (см.: 167, 10).

И все же первое десятилетие деятельности Русского хорового общества принесло наглядные результаты. Главным из них явилось постепенное повышение культуры светского хорового пения, желание продолжить эту инициативу. К концу 80-х годов подобные общества стали возникать и в провинции. Другим результатом стало создание полноценной хоровой литературы, приобщавшей широкие массы любителей к большому, серьезному искусству.

Энергичная деятельность Московского отделения РМО и консерватории, Русского хорового общества, усилия московских музыкантов — Н. Г. Рубинштейна, Чайковского, Танеева, Сафонова и других выдающихся деятелей подготовили благодатную почву для большого качественного скачка в культурной жизни города, свершившегося в конце века.

3

Большие трудности на пути развития концертной жизни стояли в провинциальных городах. В существенной мере они были связаны с отсутствием серьезной слушательской аудитории и недостатком профессиональных музыкальных кадров. По-прежнему во многих городах России музыкальное исполнительство сосредоточивалось в рамках узкого круга любителей. Обращает на себя внимание и неравномерность развития музыкальной культуры в провинциальных центрах. Во многом она зависела от местоположения того или иного губернского города, его отдаленности от столиц, которые, естественно, могли оказывать более осязаемое влияние на культуру центральных областей. С активным ростом железных дорог во второй половине XIX века появилась возможность более широкого охвата географии России в ее культурно-музыкальном развитии. Намечившийся в 60-х годах процесс выравнивая музыкальной жизни губернских центров в

70—80-е годы значительно углубляется. Этому процессу, естественно, способствует и растущая "гвардия" музыкантов-профессионалов, выпускников столичных консерваторий, посвятивших себя делу исполнительства, образования и пропаганды серьезной музыки на всей обширной территории России. Многие молодые музыканты надолго "оседали" в провинции и самоотверженно работали "на местах", воспитывая новое поколение профессионалов, усиленно развивая музыкальные вкусы публики всех сословий. В союзе с местными дилетантами им удавалось и создавать оперные труппы, и одновременно налаживать концертную жизнь. К 70-м годам в наиболее крупных центрах России существовали постоянные местные оперные театры или достаточно крепкие оперные труппы, способствовавшие не только приобщению жителей к оперной культуре, но и в значительной степени — развитию концертной жизни города. И наконец, усиленно помогали профессиональному воспитанию кадров постепенно открывавшиеся местные отделения Русского музыкального общества, контролируемые центральными РМО.

Естественно, общий уровень музыкальной культуры в разных российских городах был различным, так же как и специфически местными были формы ее проявления. Однако многие крупные провинциальные города уже имели свою, сложившуюся на протяжении XIX века, музыкальную традицию. Новые требования, выдвинутые новым временем, там естественно вытекали из опыта прошлых лет и давали стимул для дальнейшего развития музыкально-общественной жизни. К таким значительным музыкальным центрам со сложившимися традициями можно отнести Киев, Харьков, Одессу, далекий Тобольск и многие другие города.

Однако городов, имевших прочную профессиональную базу для серьезного развития музыкальной (и, в частности, концертной) жизни, к 70-м годам было еще немного. Таковы Киев, Смоленск, Воронеж — крупные центры, в которых уже с 60-х годов действовали свои, местные отделения РМО.

Особое место среди них принадлежит *Киеву*. Здесь в 70-е годы было преодолено общее направление дилетантизма в концертной практике. Первые плоды деятельности местного отделения РМО, существовавшего в Киеве с 1863 года, дали свои положительные результаты в организации профессиональной концертной практики. Несмотря на различные привходящие трудности, деятельность РМО в городе в 70-е годы значительно активизируется. Здесь в это время постоянно жил В. А. Кологривов, один из основателей Петербургского музыкального общества. Большой любитель и знаток музыки, занявший должность чиновника особых поручений при губернаторе города, Кологривов оказывал реальную помощь Киевскому отделе-

нию Общества. При его содействии в 1872 году музыкальная организация получила собственный дом и сад в центре города. Значительно выросла роль музыкальных классов при РМО. С 1875 по 1878 год музыкальными классами заведовал известный виолончелист, выпускник Петербургской консерватории по классу К. Ю. Давыдова — Л. К. Альбрехт. В состав педагогов он пригласил дирижера Киевской оперы И. К. Альтани — ученика Г. Венявского, Н. И. Зарембы и А. Г. Рубинштейна; пианиста Г. К. Ходоровского, скрипача О. Шевчика — чеха по происхождению, воспитанника Пражской консерватории, жившего с 1874 по 1892 год в России; пианиста В. В. Пухальского, который с 1878 года стал директором музыкальных классов и добился официального переименования их в 1883 году в Киевское музыкальное училище.

Альбрехт до 1877 года руководил и симфоническими собраниями РМО. Он же явился организатором постоянных квартетных вечеров. Внимательно относясь к составлению концертных программ, Альбрехт нередко одно из пяти ежегодных симфонических собраний посвящал русской музыке.

С 1878 года директором Киевского училища и заведующим музыкальной частью РМО становится Пухальский — ученик Лешетицкого по Петербургской консерватории. Он поднял преподавание в училище на высокий профессиональный уровень, соответствующий консерваторским программам. Большие изменения были внесены и в концертную деятельность РМО. Оперный оркестр, ранее безвозмездно выступавший в концертах Общества, с 1881 года получил денежное вознаграждение (5 рублей музыканту оркестра и 75 рублей — дирижеру за один вечер). В 1885 году в училище были открыты классы для всех духовых инструментов, что способствовало созданию собственного концертного оркестра.

В 1888 году Киевское РМО отпраздновало свое 25-летие. Одним из важнейших итогов его деятельности за этот период явилась активная концертная работа, благодаря которой заметно вырос музыкально-культурный уровень публики, способной оценить серьезные классические программы. Со временем отпала необходимость в тех приемах "заигрыванья с публикой, к которым прибегали прежние руководители концертов" (134, 61). Уже не надо было "перебивать" части одной симфонии знакомыми, более "легкими", популярными номерами. Киевская публика теперь могла целиком прослушивать такие сложные, значительные произведения, как Девятая симфония Бетховена, Реквием Верди, симфонические произведения Листа, Бородина, Чайковского. Много сделал для музыкального просвещения публики замечательный киевский дирижер Альтани. Большое участие в киевских концертах принимал известный украинский компо-

зитор Н. В. Лысенко, выступавший в них как прекрасный пианист, хоровой дирижер, знакомивший слушателей с украинской народной песней и со своими сочинениями.

Будучи одним из крупнейших музыкальных центров, Киев притягивал к себе большое число различных концертирующих гастролеров. Здесь постоянно выступали столичные и зарубежные музыканты — А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Есипова, Тиманова, Бродский, Хохлов, Ганс фон Бюлов, Дезире Арто и многие другие знаменитые артисты.

Важным очагом музыкальной культуры в последней трети XIX века становится *Харьков*. Уже в первой половине века в этом университетском городе была достаточно развитая музыкальная жизнь. Но особенно активизировалась она с открытием Харьковского отделения РМО. Первые попытки создания собственного отделения Музыкального общества предпринимались еще в 1864 году при содействии известного музыкального деятеля, композитора К. П. Вильбоа. Именно он организовал в Харькове Бесплатную музыкальную школу для детей всех сословий, читал лекции по музыке в Харьковском университете, был дирижером симфонического оркестра при Коммерческом клубе. Однако официальное открытие Харьковского отделения РМО состоялось только в 1871 году. Во главе его встал И. И. Слатин, известный пианист, дирижер, музыкальный деятель, воспитанник Петербургской консерватории. В организации Общества он опирался на поддержку А. Г. Рубинштейна. Его концертно-просветительская деятельность получила в дальнейшем высокую оценку Чайковского и Антона Рубинштейна.

В Харькове были хорошие возможности для развития симфонической исполнительской культуры. К началу 70-х годов там действовали два оркестра — Коммерческого клуба и Музыкально-драматического театра. Соединенный оркестр с привлечением отдельных любителей-инструменталистов мог выступать регулярно в симфонических собраниях Общества (первоначально намечалось 5 собраний в год и один камерный вечер). В первый же год при РМО открылись музыкальные классы, в 1883 году переросшие в Харьковское музыкальное училище, где преподавали видные музыканты, воспитанники столичных консерваторий. Среди них — певица К. А. Маурелли-Прохорова, пианистка Е. М. Мясоедова, скрипач В. З. Салин, регент В. А. Бирюков. Почти все педагоги были концертирующими музыкантами, постоянно принимавшими участие в симфонических концертах.

Харьковское отделение испытывало серьезные материальные за-

труднения, доходившие порой до поднятия вопроса о закрытии Общества (деятельность его почти целиком служила благотворительным целям). Однако губернатор города князь Д. И. Крапоткин (сохраняем написание того времени) сделал пожертвование в пользу Общества, а с 1878 года при его содействии Городская Дума согласилась выплачивать ежегодную субсидию в размере 1000 рублей, что, несомненно, помогло Харьковскому отделению "встать на ноги" и развернуть свою деятельность в следующем десятилетии более широко. Не прекращалась и концертная практика. Продолжалось освоение симфонической литературы публикой, слушавшей творения Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Вебера и Шопена. Из русской музыки звучали главным образом сочинения Глинки и Даргомыжского.

Стоявший на пути в Киев, Харьков посещался, как правило, теми же "киевскими" гастролерами. Здесь давали концерты и московские музыканты — Н. Г. Рубинштейн, Лауб, Лавровская и многие другие.

Своеобразным музыкальным центром юга России являлась *Одесса*. На ее музыкальную жизнь большой отпечаток наложило долгое и безраздельное господство итальянской оперы. Самыми посещаемыми концертами в Одессе по-прежнему оставались вокальные, в которых исполнялись любимые оперные арии. Любопытно, что одесские посетители концертов оставались нередко равнодушны к симфоническим вечерам, несмотря на участие в них даже таких артистов "высокого класса", каким был Н. Г. Рубинштейн. Его гастроль 1873 года, прошедшие с огромным успехом в других городах (Киев, Харьков), здесь были встречены весьма холодно. Вот как описывает концерты Рубинштейна корреспондент "Музыкального листка": "За доказательствами нашей музыкальной неразвитости и непониманием ходить далеко не нужно. Так, Н. Г. Рубинштейн, достойно оцененный, где он играл, в Одессе имел не более как *succès d'estime*. В первом концерте зала Мариинского театра была далеко не полна; аплодировали с крайнею умеренностью. Во втором концерте, данном 11 ноября, публика блистала своим отсутствием; и только небольшой кружок истинных музыкантов горячо выражал Н. Рубинштейну свою благодарность за высокое наслаждение, доставленное его игрою" (138, 139).

Во главе музыкальной жизни Одессы в 70-х годах стояли два общества: Одесское музыкальное и Общество изящных искусств. При них существовали музыкальные классы, но развивались они вяло. Одесское музыкальное общество, образованное в 1865 году по образцу Бесплатной музыкальной школы, возглавлял композитор

П. П. Сокальский. Горячее участие в развитии музыкальной культуры Одессы тех лет принимал и пианист Д. фон Рессель. Существование и деятельность этих обществ, руководивших и музыкальным образованием, и концертной жизнью города, возможно, несколько задержало время открытия местного отделения Русского музыкального общества. Лишь в 1883 году был поднят в Петербурге вопрос об открытии филиала Общества в Одессе, а через год (1884) образовалось Одесское отделение, возникшее на основе слияния двух обществ.

Концертная жизнь в Одессе не имела широкого размаха прежде всего из-за недостатка оркестровых средств. И все же первые шаги к организации регулярных симфонических собраний были предприняты Одесским РМО сразу же после его открытия. Уже в первый год существования Обществу удалось "сколотить" оркестр в составе 52 музыкантов и дать 4 концерта, пробудивших определенный интерес к симфонической музыке, почти неизвестной в Одессе. Одесские симфонические собрания с первых шагов показали серьезность и полноту охвата музыкального репертуара. Достоянное место заняли здесь сочинения Бетховена и Листа, Шумана и Мендельсона, Вагнера и Сен-Санса. Осваивался и отечественный репертуар. Показательно, что в конце 80-х годов в симфонических собраниях прозвучали оркестровые сочинения Мусоргского — Интермеццо, Скерцо, "Ночь на Лысой горе".

Одесским оркестром управлял В. В. Каульбарс. Участниками концертов были местные музыканты — певица Е. Москалева, пианисты Д. фон Рессель, Ж. Штерн, Р. Кофман, скрипачи А. Ф. Пестель и П. Пустарнаков, виолончелист Глазер и другие. С 1887 года начались и камерные концерты. В квартете РМО участвовали П. Пустарнаков (первая скрипка), В. Товбович и Яронский (вторые скрипки), Фридман (альт) и Глазер (виолончель). В конце 1888 года при РМО был организован и хор.

Так постепенно, несмотря на огромные трудности, связанные с недостатком профессиональных музыкальных кадров и с организацией оркестра (музыкантам которого антрепренер городского театра не разрешал участвовать в концертах), музыкальная жизнь Одессы достигала все более высокого профессионального уровня. Происходил и сложный процесс создания своей музыкальной аудитории, просвещенной "концертной" публики. Все это подготовило почву для расцвета концертной жизни Одессы в последующих десятилетиях.

Особый культурный регион России представляло *Поволжье*. Наиболее развитой концертная жизнь в 70—80-е годы оказалась в

Нижнем Новгороде и Саратове, где в 1873 году открылись местные отделения Русского музыкального общества. Однако значение этих двух музыкальных центров не было равноценным. Несмотря на усилия деятелей РМО в Нижнем Новгороде, концерты в этом старом "ярмарочном" городе не получили пока еще широкого размаха. Во главе местного отделения здесь стоял В. Ю. Виллуан, воспитанник Московской консерватории. Музыка постоянно звучала во время знаменитых нижегородских ярмарок. Но преобладающие слои общества — богатое купечество — поддерживали главным образом "увеселительные" музыкальные мероприятия или частные церковные капеллы, постоянно выступавшие в концертный период Великого поста. Русское музыкальное общество оставалось без сильной материальной поддержки, а потому чрезвычайно трудной оказывалась и организация регулярной концертной деятельности. В основном концертная жизнь Нижнего ограничивалась названными духовными концертами и выступлениями многочисленных гастролеров. Широкую известность приобрел хор купца В. М. Рукавишникова, организованный в 1878 году. В его составе (50 человек) находились лучшие голоса, отобранные хозяином из разных российских городов. Управлял хором регент Н. А. Соколов. При капелле была организована школа для обучения малолетних певчих. Хор Рукавишникова пользовался большим успехом не только в своем городе, но выезжал и в другие города России.

Среди многочисленных гастролеров, поддерживавших концертную жизнь в Нижнем, были выдающиеся музыканты — К. Ю. Давыдов, Н. Г. Рубинштейн, тенор Д. А. Усатов. В 80-х годах здесь выступали пианистки С. Менгер и Н. Н. Калиновская, певицы Е. А. Лавровская и П. А. Хохлов, солист Тифлисской оперы И. П. Прянишников, скрипач П. Сарасате и другие.

С начала 70-х годов значительно оживляется музыкальная жизнь *Саратова*. Открытие железнодорожного сообщения дало возможность наладить связи со столицами. Определенные традиции музыкальной жизни здесь складывались еще в первой половине XIX века. Главной опорой были любительские силы, талантливые местные музыканты, которые способствовали развитию концертной жизни города. Затем достаточно четко обозначился новый этап профессионализма — период 70 — 80-х годов. Большую роль в этом процессе, несомненно, сыграли различные гастролеры — Венявский, Ауэр, Лабуб, Давыдов. Знаменитый виолончелист неоднократно бывал в Саратове. Последний его концерт в этом городе состоялся осенью 1887 года, когда он показал во многом новую и интересную программу,

включавшую сонату Бетховена ля мажор, пьесы Шуберта, Шопена, Кюи, Чайковского. В этом концерте Давыдову аккомпанировал Сафонов. Большим событием для саратовцев явился приезд Н. Г. Рубинштейна в 1877 году, исполнившего большую сольную программу.

Приток гастролеров особенно усилился в 80-е годы. Правда, среди них, по свидетельствам прессы, было немало и "самозванцев искусства", поддерживаемых местными дельцами, заламывавших громадные цены на эти псевдоконцерты. Все это не могло не отразиться и на организации высокопрофессиональных концертов, устраиваемых такими музыкантами, как, например, Есипова, Тиманова, Менцер, чьи выступления нередко проходили при ограниченном числе посетителей. Не обошли своим вниманием Саратов и прекрасные певцы — Арто, Лавровская, Хохлов, Прянишников, Усатов, Додонов, Фигнер, исполнявшие в своих программах, наряду с оперными ариями, романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского.

Концертная жизнь Саратова особенно оживилась с открытием местного отделения РМО. Дирекция во главе с председателем — губернатором города М. Н. Галкиным и местными музыкальными деятелями А. А. Мальковым, Ф. К. Иордани и И. П. Леграном — сразу вступила в тесный контакт с антрепренером городского театра Куприяновым и договорилась об условиях использования театрального оркестра в концертах в свободное от спектаклей время. В 1875 году это был еще маленький коллектив (всего 20 человек), а потому и симфонический репертуар концертов ограничивался исполнением увертюр Россини, вальсов Штрауса, симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена. Из русской музыки звучала "Камаринская" Глинки. С 1876 года в Саратове начались и квартетные вечера, организатором которых стал замечательный скрипач и преподаватель музыкальных классов В. З. Салин. Однако о регулярной и плодотворной концертной работе Общества в 70-е годы говорить еще не приходится: трудности с оркестром, нехватка исполнителей в камерных собраниях, отсутствие хора — все это мешало развернуть музыкально-пропагандистскую деятельность Саратовского отделения.

Некоторые сдвиги в этом плане произошли в 80-е годы. В 1884 году симфонические концерты РМО в Саратове возглавил известный музыкант, дирижер А. Н. Виноградский, вошедший в состав новой дирекции. При нем концерты стали более доступными как по цене, так и по своим хорошо продуманным программам. Он первый познакомил публику с симфоническими произведениями Глинки и Чайковского, с отрывками из опер "Демон" А. Г. Рубинштейна, "Хованщины" Мусоргского, с ораториями Генделя, отрывками из Реквиема Верди и многими другими творениями русской и зарубежной музыки. Театральный оркестр к этому времени пополнился выпуск-

никами музыкальных классов Общества. К хоровому исполнению привлекались хор Александровского ремесленного училища и частный хор И. С. Чумаевского. Особым концертом Виноградский отметил 50-летие со дня постановки оперы Глинки "Жизнь за царя": 27 ноября 1886 года он дал в городском театре большой концерт из произведений великого русского композитора. Корреспондент журнала "Аккорд" писал об этом концерте: "Театр был полон буквально; еще за неделю билетов никуда нельзя было достать, и желающих посетить концерт была масса, вследствие чего была накануне платная репетиция по распоряжению Дирекции музыкальных классов" (3, 1043—1044). Огромный успех концерта, в котором трижды был повторен хор "Славься", свидетельствовал о возросшем интересе саратовской публики к русской музыке, о высоком профессиональном исполнительском мастерстве (хор из 300 человек, сводный оркестр — симфонический и военный духовой, которыми прекрасно дирижировал Виноградский) и, наконец, о появлении постоянной "концертной аудитории", сочувственно относившейся к серьезным симфоническим собраниям. Хроникер музыкальной жизни в газете "Саратовский листок" уже мог в конце 80-х годов с полной ответственностью писать, что "век любителейских спектаклей и музыкальных вечеров, век нашего музыкального детства окончен" (212).

Процесс становления профессионального музыкального искусства шел и в *Казани*. Культурный университетский город, Казань имела свою интеллигенцию, включавшую немало любителей музыки. В 70—80-е годы здесь широко разворачивается движение за русскую музыку. В начале 70-х годов "рассадником" концертной жизни стал салон Л. И. Панаева, имевший значение своего рода музыкального центра города. На его базе возник в 1881 году кружок любителей музыки, впервые объединивший казанских музыкантов. И если в течение 70-х годов концертная жизнь Казани все еще сосредоточивалась в руках любителей и гастролеров, то постепенно в нее начали включаться и местные профессиональные музыкальные силы. Так, в концертах постоянно принимал участие оркестр под управлением Л. К. Новицкого — музыканта, композитора, основателя Казанской музыкальной школы; выступал выпускник Лейпцигской консерватории, пианист и виолончелист В. А. Больтерман, с 1869 года живший в Казани. В 1873 году сюда приехал В. Н. Пасхалов — пианист, известный музыкальный деятель, страстный поклонник "Могучей кучки". Он стал одним из активнейших членов Кружка любителей музыки. С 1875 года здесь работал С. В. Смоленский, который вел музыкальный класс в Казанской учительской семинарии.

Кружок любителей музыки положил начало систематическому проведению концертов. При нем образовался хор и оркестр. Несмотря на то, что оркестр (под управлением М. П. Мусорина) просуществовал недолго, он все же успел познакомить посетителей концертов с симфониями и увертюрами Моцарта, Бетховена, Вебера. Большим успехом у казанцев пользовались выступления духовного хора Бого-явленского собора, которым дирижировал регент Рубцов-Андреев. В репертуаре хора были произведения Бортнянского, Дегтярева, Львова, Турчанинова, Ломакина. О достаточно развитых музыкальных вкусах казанской публики свидетельствовало серьезное отношение слушателей к программам концертов приезжих артистов. Характерно, что если с аншлагом проходили выступления в Казани в 1883 году А. Г. Рубинштейна, то концерт пианистки В. В. Тимановой не удовлетворил посетителей. Их уже не могли восхищать исполненные артисткой устаревшие виртуозные пьесы Шлецера или Мошковского. "Публика в полном праве требовать... образцовых произведений фортепианной литературы, над которыми можно было бы хоть несколько задуматься, интерпретация которых представляла бы хоть некоторый интерес, — отмечал корреспондент журнала „Радуга“. — Г-жа Тиманова же не дала нам возможности прослушать в ее исполнении ни одной сонаты Бетховена, ни одного не только крупного, но и мелкого произведения Шумана...". Не посчитала она своим долгом познакомить публику и ни с одним сочинением русского композитора, хотя русская фортепианная литература к тому времени была уже достаточно богата новыми сочинениями Балакирева, Чайковского, Мусоргского. По словам рецензента, пианистка "поняла, что большинство нашей публики еще так мало развито в музыкальном отношении", чтобы хорошо отличать различные музыкальные стили, но все-таки ее прямая задача — "научить нас различать эти стили — различать Бетховена, Баха, Чайковского... Кроме того, есть часть публики, серьезно интересующаяся музыкой. Эта часть положительно не удовлетворена". Успех артистки был средним, ибо она не показала себя художником — "единения артиста и публики" не получилось (2, 749).

О любви слушателей к русской музыке свидетельствовал вечер, посвященный Пушкину и устроенный в школе А. А. Орлова-Соколовского (29 января 1887). Программу составили произведения русских композиторов на тексты великого поэта. Орлов-Соколовский, талантливый музыкант, воспитанник Московской консерватории, много сделал для развития музыкальной культуры в Казани. В 1886 году он открыл свою музыкальную школу, в которой преподавание велось по консерваторской программе, а в состав педагогов входили высококвалифицированные музыканты, постоянно выступавшие на

концертной эстраде. Благодаря их усилиям в Казани возникли камерные вечера. Руководитель школы — Орлов-Соколовский — явился инициатором открытия в Казани отделения РМО. С 1887 года и до самой своей кончины (1892) он был бессменным дирижером и организатором симфонических собраний. Свои тщательно продуманные программы он строил по принципу просветительской работы, насыщая их шедеврами зарубежной и русской музыки. Некоторые вечера он целиком посвящал творчеству русских композиторов, исполняя сочинения Глинки, Серова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. В 1889 году в Казани под его управлением впервые прозвучали хор "Иисус Навин" и симфоническая картина "Ночь на Лысой горе" Мусоргского, "Итальянское каприччио" Чайковского. Первый период деятельности Казанского отделения РМО был краток (всего 5 лет). После смерти его инициатора Орлова-Соколовского работа Общества заглохла, чтобы с новой силой возродиться уже в начале следующего века.

В настоящем обзоре затронуты лишь отдельные, самые очевидные факты развития музыкальной культуры провинции. В действительности концертная жизнь России рассматриваемого периода представляла собой достаточно сложную картину, требующую внимательного исторического подхода и детальной архивной работы. В наше время научный интерес к данной проблеме непрерывно растет. Начиная с 1970-х годов исследуется музыкальная жизнь Казани, Западной Сибири, Дальнего Востока и других регионов страны. Этот ценный почин открывает широкую перспективу в современном музыкознании.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Стремительный "старт" первых русских консерваторий в 60-е годы обусловил дальнейшие позитивные процессы — и сложности также в сфере профессионального музыкального образования. Столичные консерватории начали выпускать кадры столь необходимых стране инструменталистов-солистов, дирижеров, оркестровых музыкантов, оперных певцов, теоретиков. Но едва ли не наиболее важным результатом работы высших музыкальных учебных заведений была подготовка педагогов — как для Петербургской и Московской консерваторий, где они со временем занимали ведущее положение, так и для других городов России. "Эмиссаров" из Петербурга и Москвы мы находим в 70 — 80-е годы повсеместно, и, как правило, они брали на себя функции организаторов музыкальной жизни, музыкально-общественных деятелей, совмещали артистическую работу с педагогической.

Все же отличительной чертой и этого периода оставался огромный разрыв в уровне, в качестве образования между двумя консерваторскими городами — и всеми остальными. В конце 80-х годов к столичным условиям стал приближаться разве что Киев. Зато в количественном отношении заметен большой и постоянно увеличивающийся рост. В начале периода наблюдатель музыкальной жизни писал: "В последнее время чрезвычайно размножились... различные музыкальные школы под разнообразными названиями. Это явно доказывает постоянно возрастающую в публике потребность в музыкальном образовании" (244, 3). Не следует думать, что это утверждение относилось по преимуществу к провинции: и в консерваторских городах школ, классов и курсов было великое множество.

Парадокс русского профессионального музыкального образования, заключавшийся в организации сразу же *высшей* школы при отсутствии среднего звена, давал о себе знать еще долгие десятилетия. Вопрос о том, кто и как должен готовить к поступлению в консерватории, уже начал обсуждаться в исследуемые десятилетия; много писали о необходимости реформ и в 90-е, и в 900-е годы.

Важной особенностью процесса музыкального образования в обеих консерваториях было формирование русских национальных школ в разных — собственно, почти во всех — областях музыкального искусства. Разумеется, процесс этот начался с момента открытия консерваторий. А. Г. Рубинштейн как фортепианный педагог и как преподаватель практического сочинения, Ф. О. Лешетицкий, К. Ю. Давыдов в Петербурге, в Москве — Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Д. В. Разумовский уже в конце 60-х годов заложили основы того, что с полным правом можно назвать фортепианной, виолончельной, музыкально-теоретической и исторической школами. Последняя, впрочем, коснулась по преимуществу изучения отечественной музыки старых периодов в курсе истории церковного пения Разумовского. Деятельность некоторых из них, уже охарактеризованная в томе 6 настоящего издания, продолжалась и в рассматриваемые годы: Чайковский преподавал до 1878 года, Лешетицкий также, Н. Г. Рубинштейн до 1881-го и т. д.

Но, естественно, появилось и много новых имен. Частью это были, как и в период организации консерваторий, музыканты, получившие образование и начавшие свою артистическую деятельность в странах Западной Европы. К числу таких артистов относятся Л. С. Ауэр в Петербурге — именно ему суждено было стать главой отечественной скрипичной школы, а также И. В. Гржимали, воспитавший десятки московских скрипачей, и В. Ф. Фитценхаген — виолончелистов. Другие же были вторым поколением русских профессионалов, учениками Рубинштейнов, Давыдова, Чайковского. Отметим, что если профессорами-вокалистами продолжали в значительной части оставаться итальянцы (Дж. Гальвани в Москве или К. Эверарди в Петербурге явились прекрасными новыми "приобретениями"), если игре на духовых инструментах долго еще учили по преимуществу немецкие мастера, то курсы композиции и музыкально-теоретические циклы в это время и в дальнейшем отошли к русским музыкантам, и это было обстоятельством чрезвычайного значения. С. И. Танеев, А. С. Аренский развивали, продолжали в Москве школу Чайковского, в Петербурге начал работать Н. А. Римский-Корсаков.

Второе и третье десятилетия существования обеих консерваторий по-разному складывались для каждой из них, хотя наблюдаются, конечно, и общие процессы.

Для Петербургской консерватории эти годы в большой мере явились периодом роста, подъема. Впрочем, первое время после ухода А. Г. Рубинштейна в 1867 году отличалось нестабильностью. О кратком периоде директорства Н. И. Зарембы уже упоминалось в томе 6.

Он разработал содержательную "Инструкцию для Петербургской консерватории", при нем — и его стараниями — в 1869 году консерватории было предоставлено более просторное помещение, прежде принадлежавшее Министерству внутренних дел, на Театральной улице. Уже в последние дни своей работы Заремба представил проект реорганизации фортепианных классов с тем, чтобы младшие курсы были не только приговорительными к высшим, но имели самостоятельное значение и оформление в целях выпуска "элементарных" учителей. Этот проект осуществился, хотя и не в том виде, как его задумывал Заремба, при его преемнике.

Михаил Павлович Азанчевский возглавлял консерваторию следующие пять лет — до 1876 года. Еще до того он входил в дирекцию РМО, а также передал в дар консерватории свою обширную библиотеку, собранную им в Париже. Учился он у теоретиков М. Гауптмана и Э. Ф. Рихтера, игре на фортепиано — у Ф. Листа, был весьма образованным музыкантом, но не обладал творческим дарованием. Отчасти уступая давлению покровительницы РМО Великой Княгини Елены Павловны в отношении преимущественного развития оркестровых классов (что было одной из причин ухода Н. И. Зарембы), он в то же время проявлял заботу о теоретических классах: М. П. Азанчевский, как и другие директора, предпринимал попытки упорядочить музыкальную подготовку поступающих в консерваторию.

Неустойчивость положения и деятельности Петербургской консерватории в первой половине 70-х годов обуславливалась сложностью отношений с вновь созданной Главной дирекцией РМО, смертью Великой Княгини Елены Павловны и избранием взамен нее председателем Главной дирекции Великого Князя Константина Николаевича, который сразу выхлопотал Русскому музыкальному обществу звание Императорского, что укрепило пошатнувшееся было материальное положение столичной консерватории. Чуть ли не ежегодно разрабатывались, изменялись, преобразовывались учебные планы и программы. Задуманное еще А. Г. Рубинштейном "приготовительное училище" для малолетних музыкантов было создано лишь в 1874 году; заново были организованы "научные" (общеобразовательные) классы. Впрочем, это "училище" просуществовало очень недолго. После ухода М. П. Азанчевского в 1876 году дирекция РМО намечала на место директора П. И. Чайковского, Э. Ф. Направника и К. Ю. Давыдова. Первый отказался, второй взял на себя председательство в дирекции РМО и дирижирование концертами. Директором стал — до 1887 года — Карл Юльевич Давыдов, деятельность которого как профессора виолончельного класса уже затрагивалась в томе 6 нашего издания. Для оценки кругозора и широкой подготов-

ленности Давыдова к руководству консерваторией можно напомнить, что в Лейпцигской консерватории он учился у знаменитого теоретика М. Гауптмана, а в Петербурге с самого начала преподавал не только игру на виолончели, но и историю музыки, и в то же время играл в оркестре Итальянской оперы, — и все это сочеталось с активной деятельностью солиста и квартетиста. Дом К. Ю. Давыдова в Петербурге был одним из центров притяжения музыкантов как русских, так и приезжавших из-за границы.

Особенно активной и многосторонней стала связь Давыдова с Петербургской консерваторией в середине 70-х годов. Правда, и раньше, в период "первого" директорства А. Г. Рубинштейна, он в качестве члена совета по управлению консерваторией был в курсе консерваторских дел, особенно нерешенных, болезненных.

Позиция К. Ю. Давыдова была просветительской по преимуществу. "Задачу высшей музыкальной школы Давыдов понимал в подготовке массовых музыкально-культурных работников", — отмечает С. Л. Гинзбург (54, 73).

Давыдову хорошо был знаком высокий уровень музыкальной жизни в городах Германии, где он неоднократно гастролировал, и он отдавал себе отчет в пагубности разрыва в культурном уровне между столицей и провинцией — а такой разрыв был характерен для России всегда. Карл Юльевич считал поэтому первостепенной, наиважнейшей задачей воспитание большого числа образованных "музыкальных тружеников". Здесь, кстати сказать, коренились его расхождения во взглядах на назначение консерватории с А. Г. Рубинштейном. С. Л. Гинзбург в цитированной монографии приводит суждение одного из учеников Давыдова: "В противоположность А. Г. Рубинштейну, желавшему, чтобы консерватории были своего рода академиями для развития преимущественно выдающихся музыкальных талантов — виртуозных и композиторских, Давыдов полагал, что прямая задача русской консерватории — прежде всего создать обширный кадр умелых и солидно подготовленных педагогов, которые могли бы своей игрой и преподаванием содействовать усилению настоящей, а не дилетантской любви к музыке и распространению правильных методов обучения ей в России, а также облагорожению вкуса русской публики и поднятию его уровня" (54, 74). Неизбежный исторический драматизм — неоднозначность и парадоксальность ситуации: "балакиревцы" в свое время упрекали Рубинштейна в насаждении рутинности и воспроизводстве музыкального ремесленничества, а сам Антон Григорьевич, вторично возглавив консерваторию, упрекал Давыдова в превращении последней "в музыкальную фабрику"!

В период директорства К. Ю. Давыдова число учащихся действительно сильно возросло. Если в 1871/72 учебном году оно составляло

332 человека, в 1882/83 — спустя десятилетие — 771, то в 1885/86 — уже 846 человек. В том числе значительно возрос контингент обучавшихся бесплатно. Давыдов предпринял ряд мер, носивших социальный характер: организовал "Общество для вспомоществования учащимся С.-Петербургской консерватории", "вспомогательную кассу" и т. д. Была возобновлена на новых основах работа коллективных классов: оркестрового и оперного. Первый из них действовал систематично и профессионально, начал регулярно давать концерты, вызывавшие сочувственные отклики прессы; программы были по преимуществу классические, плата — умеренная. Публике регулярно показывались и "оперные упражнения" учащихся. Вообще концертов стало больше, и это была неопределимая практика для музыкантов-исполнителей. На практические цели были направлены и перемены в преподавании обязательного фортепиано: теперь они увязывались с основной специальностью, и вокалисты, например, разучивали фортепианные партии арий и романсов и т. д.

Выше уже упоминалась нерешенная проблема "доконсерваторского" образования. Молодые музыканты готовились к поступлению в консерваторию кто где мог, это предопределяло разный уровень поступавших, неодинаковые исходные условия. Давыдов, как и предыдущие руководители, уделял внимание этому назревшему вопросу, выдвинул проект организации в Петербурге музыкального училища, которое бы готовило кадры для консерватории, но идея эта в тот период не нашла воплощения. В следующие годы она была трансформирована: если Давыдов добивался создания отдельного среднего учебного заведения, то А. Г. Рубинштейн в ближайшем будущем искал решение вопроса внутри самой консерватории, в ее рамках, в создании подготовительного (6 лет) и высшего (4 года) отделений.

В новом же Уставе консерваторий, принятом в 1878 году и сыгравшем важную роль, подчеркивалось, что консерватории являются "высшими специальными музыкально-учебными заведениями, имеющими целью образовать оркестровых исполнителей, виртуозов на инструментах, концертных певцов, драматических и оперных артистов, капельмейстеров, композиторов и учителей музыки". (172, 58). Напомним, что в ранее действовавшем уставе фигурировало название не "консерватория", а "музыкальное училище". Принятие нового устава потребовало некоторых перемен; должно было быть сведено воедино и узаконено многое, накопившееся в ходе практической деятельности учебного заведения. На рубеже 70—80-х годов К. Ю. Давыдовым был составлен свод "Инструкций, учебных планов и программ выпускных экзаменов СПб. консерватории", действовавший многие годы.

Важное значение имело преобразование оперного класса. Специ-

ально созданная комиссия, возглавлявшаяся Давыдовым, включала не только профессоров-вокалистов, но и Н. А. Римского-Корсакова, Н. Ф. Соловьева и Л. А. Саккетти. В 1885 году новое положение об оперном классе, смысл которого заключался в подготовке консерваторских учащихся-певцов к практической деятельности на оперных сценах России, было принято.

История работы Давыдова в качестве директора и его ухода — это в значительной мере история противостояния дирекции РМО консервативной или даже реакционной прессы, которая упрекала Давыдова в "размножении музыкального пролетариата". Совсем иначе реагировал на вынужденный уход Давыдова А. П. Бородин. В письме к жене Е. С. Бородиной от 20 января 1887 года, отрицательно оценивая возвращение в консерваторию в качестве директора А. Г. Рубинштейна, он делится тревогой: "Я, с моей стороны, и ученики боимся очень, чтобы Корсинька не вышел из консерватории, что повлечет неминуемо выход за ним и Лядова и, может быть, других даровитых и серьезных преподавателей. <...> Многие ужасно жалеют, что Давыдов ушел; это был все-таки человек гораздо более умный, современный, развитой и образованный, чем Рубинштейн. ...Он, как художник, имел более современный взгляд на искусство и гораздо луч[ше] понимал современные требования..." (42, 4, 229).

Опасение в отношении возможного ухода Римского-Корсакова оказалось, к счастью, напрасным, но не вполне бесосновательным. Давыдов и как дирижер, и как педагог — через репертуар свой и учащихся, и как организатор образования — поддерживал Римского-Корсакова. Так, он установил две ступени композиторского курса. Три года были отведены изучению теории, гармонии, полифонии, а следующие два — практическому сочинению, причем все предметы должны были быть последовательно пройдены у одного педагога. Если учесть, что это были годы активной работы Николая Андреевича в классах консерватории, то объективно такая реорганизация укрепляла композиторскую школу Римского-Корсакова.

Вторичное — более краткое — директорство А. Г. Рубинштейна (1887 — 1891) началось в тяжкие для консерватории времена; обусловлено это было и общими причинами, усилением реакционных тенденций в сфере культуры и образования. Однако, воспользовавшись юбилеем консерватории — в 1887 году ей исполнялось четверть века, — ее основатель возбудил вопрос о новом помещении, и вскоре консерватории было предоставлено для перестройки и приспособления здание Большого театра. Самый юбилей прошел торжественно, и, что самое важное, приветствия "с мест" звучали из уст воспитанников русских консерваторий. Первый удостоенный золотой медали Московской консерватории, ученик первого выпускника Петербург-

ской, в тот момент уже директор консерватории в Москве С. И. Танев выказал важную мысль о формировании определенного единства в существе работы: "Общность взглядов двух учредителей русских консерваторий, Антона и Николая Рубинштейнов, ряд деятелей Московской консерватории, воспитывавшихся в Петербургской, создали между этими учреждениями тесную связь, служащую залогом дальнейшего единения их в совместном служении родному искусству" (232, 47).

В то же время деятельность Московской консерватории не копировала работу Петербургской, во многом складывалась самостоятельно, а отчасти (вдали от высоких покровителей и главной дирекции РМО) и более свободно. Росло число учащихся. В начале описываемого периода, в 1871/72 учебном году здесь обучалось 220 человек, а спустя десять лет — 386 (из них 214 пианистов, 88 певцов, 38 скрипачей, 8 виолончелистов, по 3—4 учащихся других оркестровых специальностей и 2 теоретика). Здесь, как и в Петербурге, продолжалось формирование педагогического процесса, и нередко решения существенно отличались от столичных (в типах выпускных программ и многом другом). Более тесной, чем в Петербурге, была связь Московской консерватории с культурными силами города. Московский корреспондент одной из петербургских газет, сравнивая отношение москвичей к своим университету и консерватории, отмечает "переориентацию" симпатий в сторону последней: "Теперь консерватория, ее судьбы, ее успехи для нас гораздо интереснее, чем все, что происходит за угрюмыми стенами очага московской науки. <...> Консерватория, конечно, далеко не имеет для Москвы такого значения, какое когда-то имел для нее университет, но, что ни говорите, а между нею и Москвой установилась живая связь, и теперь вы везде; во всех кружках общества можете быть свидетелями оживленных толков об этом учреждении..." (67). Именно в 70-е годы усилились и ранее существовавшие связи консерватории с "Артистическим кружком", Малым театром. Одним из реальных творческих плодов этой дружбы стал знаменитый спектакль 1873 года — постановка "Снегурочки" Островского с музыкой Чайковского на сцене Большого театра с участием ведущих актеров Малого и выпускницы консерватории, легендарной Е. П. Кадминой (Лель).

Если в Петербургской консерватории первая половина 70-х годов была периодом исканий, неустойчивости, то в Москве тяжелые времена наступили со смертью Николая Рубинштейна весной 1881-го. Вопрос о его замене активно обсуждался в печати. С предложениями обращались к М. А. Балакиреву, Э. Ф. Направнику, К. Ю. Давыдову,

А. Г. Рубинштейну: в Москве достойной кандидатуры РМО не видел, к тому же по традиции директор консерватории одновременно был дирижером симфонических собраний. В мае 1882 года Совет консерватории избрал директором Н. А. Губерта, с 1870 года состоявшего профессором по классу теории. Руководить концертами РМО был приглашен Макс Эрдмансдёрфер; он же взял классы инструментовки и ансамбля в консерватории, однако вскоре между ним и Губертом разыгрался конфликт, приведший к уходу последнего с поста директора. Управление консерваторией было возложено на Комитет профессоров во главе с инспектором К. К. Альбрехтом, в его состав вошли Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, И. В. Гржимали и Дж. Гальвани. Лишь в 1885 году вновь появился "единоличный" директор консерватории. Им стал, по настоятельным рекомендациям П. И. Чайковского, Танеев.

С. И. Танеев руководил консерваторией недолго, до 1889 года, но успел сделать многое. Важнейшей задачей, вставшей перед молодым директором, было укрепление расшатавшегося и отвлеченного от решения учебных дел внутренними трениями педагогического коллектива. Танеев решал эту задачу путем всемерного усиления коллегиальности в работе (Художественный совет собирался часто и регулярно, обсуждал все существенные проблемы) и путем привлечения новых кадров музыкантов из числа воспитанников русских консерваторий.

Танеев также придавал большое значение выработке и продиктованному ростом консерватории изменению учебных программ и вовлекал в этот процесс всех преподавателей; сам он вошел в две такие "предметные" комиссии — для теоретиков и для пианистов. Программы по мере готовности обсуждались на Совете.

В период директорства Танеева произошли заметные перемены в составе педагогов. Если первые выпуски Петербургской консерватории дали Москве Чайковского и Лароша, то с годами ориентация на отечественные кадры могла осуществляться в больших масштабах. Еще в период "директориального комитета" были приглашены из Петербурга только что окончивший консерваторию А. С. Аренский и несколько московских выпускников. Во второй половине 80-х годов пришел В. И. Сафонов — этому содействовал Чайковский; по инициативе Танеева стал работать А. И. Зилоти, включился в число педагогов Г. А. Пахульский. Тотчас по окончании курса у Танеева начал преподавать теоретические дисциплины Н. М. Ладухин. В наибольшей мере перемены коснулись классов пения: в 80-е годы были приглашены новые профессора — выдающиеся оперные артисты Ф. П. Комиссаржевский и Е. А. Лавровская. Незадолго до своего ухода с директорского поста Танеев представил на рассмотрение Совета

кандидатуру С. В. Смоленского на место скончавшегося Д. В. Разумовского по классу истории церковного пения в России.

Основную задачу, которую Танеев решал в отношении ученических кадров, можно коротко сформулировать как значительное возрастание и углубление их профессионализации. Это сказалось, в частности, на числе окончивших полный курс. В период управления Комитетом профессоров цифры были неутешительные: в 1883/84 году окончившие получили три диплома и шесть аттестатов, десять же человек выбыли до завершения курса. Спустя шесть лет консерваторию закончило семнадцать музыкантов, причем пятнадцать — с дипломами и лишь двое — с аттестатами. Важнейшим аспектом борьбы за повышение профессионального уровня учащихся была требовательность к их общей музыкальной подготовке и к их занятиям в обязательных теоретических классах. Курс элементарной теории из полугодичного был расширен до двух полугодий со значительным увеличением программы.

Стремлением к более строгой профессионализации было обусловлено разделение фортепианных классов (наиболее многочисленных и по-прежнему наиболее засоренных "любителями") на два профиля — "виртуозный" и "педагогический". Младшее отделение оставалось общим для всех пианистов, а при переходе с четвертого на пятый курс происходило соответствующее разделение: более способным и подвинутым предстояло заниматься по полному (девятилетнему) плану с правом получения по окончании диплома либо аттестата, остальные же переходили в "профессорский" класс всего на два года и могли рассчитывать только на аттестат. Учащиеся виртуозного отделения тоже проходили педагогическую практику, но в меньшем объеме, а курсы теоретических предметов и программа класса ансамбля были одинаковы для всех пианистов. Стремясь расширить общемузыкальные знания и навыки учеников фортепианных классов, Танеев сам разработал и ввел "Программу класса транспозиции". С 1886 года были повышены требования к поступающим.

К концу 1888/89 года Танеев увидел возможность передать управление консерваторией В. И. Сафонову, талант и энергию которого сумел оценить за несколько лет совместной работы, и в мае 1889 года Сафонов был избран директором.

Одной из самых заметных сторон деятельности обеих консерваторий были публичные концерты и оперные спектакли учащихся. Они давали наглядное представление о росте исполнительских сил, работе консерваторий в целом, наконец, они становились немаловажной стороной музыкальной жизни столиц. В программах кон-

центов на протяжении многих десятилетий продолжали встречаться инструктивные пьесы, музыка ныне забытых авторов, но это было для своего времени естественно. Сочинения Раффа, Гензельта, Хиллера, Гольдмарка, Литоляфа, Мошковского и многих других звучали и в "больших" концертах и неоднократно упоминались, скажем, в рецензиях Чайковского. Все же стремление воспитывать на лучших образцах музыки разных эпох неуклонно возрастало. Встречались и незаурядные события, вписывавшиеся в качестве таковых в концертную жизнь столиц. К ним можно отнести исполнение в Москве в 1886 году силами учащихся консерватории под управлением Танеева ораторий Генделя "Самсон" и "Израиль в Египте".

Значительное — и общественно значимое — место всегда занимали оперные представления учащихся консерваторий. Разумеется, это было связано и с престижем оперного жанра, и с положением оперы в иерархии музыкальных ценностей в России второй половины века.

В Петербургской консерватории довольно долго не было специального сценического руководства. В первой половине 70-х годов периодически все же показывались "оперные упражнения", включавшие отрывки из опер западноевропейских (Моцарт, Россини, Мейербер) и русских (Глинка, Даргомыжский) авторов. Качественные изменения здесь произошли позже, когда в 1885 году был открыт оперный класс (он спорадически возникал и прежде, но быстро прекращал существование). Заметным фактом стало исполнение "Русалки" Даргомыжского полностью. Однако лишь в конце периода, в 1888 году, было введено преподавание сценической подготовки. Этот класс был поручен О. О. Палечку — чешскому органисту и певцу, который еще в Праге выдвинулся исполнением басовых партий в операх Глинки и приехал в Россию по совету Балакирева. Палечек начал работать в качестве режиссера в Мариинском театре и параллельно профессора оперного консерваторского класса. Наряду с классическими операми и отрывками из них исполнялись (правда, большей частью не полностью) "Опричник" Чайковского, "Снегурочка" Римского-Корсакова, "Рогнеда" Серова и другие сочинения.

В Москве оперная подготовка сразу заняла более прочное место. На место С. В. Шумского, руководившего классом сценической игры и декламации, пришел И. В. Самарин — также в прошлом известный артист Малого театра. Первым его спектаклем в 1872 году был "Сон в летнюю ночь" Шекспира с музыкой Мендельсона (музыкальную часть возглавлял Н. А. Губерт); спектакль высоко оценил Н. Д. Кашкин.

В это же примерно время по инициативе Н. Г. Рубинштейна была организована (впрочем, недолго просуществовавшая) оперная труппа

па под руководством Н. А. Губерта — Народный театр. В труппу вошли учащиеся консерватории, в спектакле "Орфей" Глюка выдвинулись воспитанницы А. Д. Александровой-Кочетовой.

Из консерваторских постановок следующих лет заслуживает быть упомянутой "Марта" Фридриха Флотова. Посетивший спектакль П. И. Чайковский отозвался о нем в письме к брату Модесту от 12 марта 1875 года: "Вчера в Малом театре при Великом Князе шла „Марта“, исполненная учениками и ученицами консерватории. Я редко испытывал такое удовольствие от превосходного исполнения; такого ансамбля трудно найти на первоклассных сценах" (262, 399). Между этим отзывом и решением композитора отдать "Евгения Онегина" не на императорскую сцену, а в консерваторию, можно усмотреть прямую связь.

О первом исполнении "Онегина" силами учащихся Московской консерватории 17 марта 1879 года существует большая мемуарная и исследовательская литература. Здесь отметим лишь, что в осуществлении спектакля принимали участие едва ли не все ведущие профессора — от Н. Г. Рубинштейна, дирижировавшего спектаклем, С. И. Танеева, проводившего занятия с певцами и оркестром, Н. А. Губерта и К. К. Альбрехта, разучивавших хоры, до педагогов-вокалистов и инструменталистов. Этот ученический спектакль не только вошел в творческую биографию Чайковского, но и стал заметным явлением в истории отечественного оперного театра. В следующем году Н. Г. Рубинштейн и И. В. Самарин осуществили на сцене Большого театра постановку силами учащихся "Фиделио" Бетховена.

80-е годы также принесли ряд интересных спектаклей, прошедших под руководством С. И. Танеева и под безусловным воздействием его репертуарных предпочтений. Это были "Волшебная флейта" Моцарта (1884) и его же "Свадьба Фигаро" и "Дон-Жуан" (1887 и 1888). Н. Д. Кашкин отмечал: "Ансамбль исполнения „Свадьбы Фигаро" был превосходным, и хотя мне позже приходилось слышать эту оперу в Германии, но там я не получил впечатления той законченности, как от исполнения учащихся Московской консерватории" (96, 23). Среди солистов — исполнителей главных партий в операх Моцарта выдвинулись и запомнились будущие звезды императорских и провинциальных сцен — А. Ю. Скомпская (Большая), М. А. Эйхенвальд, А. Мацулевич, В. С. Тютюнник, С. Е. Трезвинский и другие.

При возникновении консерваторий самые жаркие споры разгорались не при обсуждении целесообразности планомерного обучения пианистов или скрипачей, контрабасистов или валторнистов. За нападки на Стасова, за скепсисом Мусоргского стояло серьезное опасе-

ние, боязнь возможного — а с их точки зрения, и неизбежного — уро-на для отечественной *композиторской* школы. Поэтому воспитание композиторов, долгое время не отделявшихся от теоретиков, было "пробным камнем" для деятельности консерваторий. В первом же выпуске Петербургской оказался Чайковский, и самый этот факт, и облик композитора были не только "подарком природы", результатом гениальной одаренности, но и той выучки, которую он прошел у А. Г. Рубинштейна и других педагогов. Разумеется, композиторы такого масштаба появляются в любой музыкальной культуре нечасто. Но зрелость уже ранних симфонических циклов Чайковского была связана с консерваторией непосредственным образом. Ведь не случайно Римский-Корсаков признавался: "...Отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения „Псковитянки“ сказалося остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы, и только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности" (177, 94). Известно, что это случилось, когда Николай Андреевич вступил в число профессоров Петербургской консерватории. Совсем иной случай — окончание Московской консерватории Танеевым. Несмотря на отсутствие ранних спонтанных композиторских побуждений и опытов, большая общемузыкальная одаренность и строгая школа привели в результате обучения к появлению в русской музыке крупного мастера.

В известном смысле противники консерваторского образования композиторов были правы: стали появляться не особенно одаренные музыканты с дипломами композитора, то есть композиторы в юридическом, общественном и формально-профессиональном отношениях. Но количественный рост таких профессионалов и появление второстепенных фигур при "гарантированном" качестве и уровне образованности можно расценить как явление нормальное и неизбежное. Оно наблюдается в каждой развитой культуре.

Характерной чертой образования композиторов с самого начала была практическая направленность. Собственно, отделить задания и работы в классах инструментовки или формы от собственно композиторских заданий бывает весьма трудно, а порою невозможно (и у Чайковского, и у Танеева, и у танеевских учеников). С другой стороны — и это обстоятельство представляется очень существенным — теоретики, обучение которых не было отделено от композиторского, в обязательном порядке получали практически-сочинительские навыки, даже писали — как Г. А. Ларош и многие, многие другие — пригодную для концертного исполнения музыку и готовы

были к разнообразным видам деятельности, от музыкально-критической до дирижерской.

В течение 70 — 80-х годов требования к учащимся — композиторам и теоретикам — неоднократно менялись и совершенствовались. Так, в период "второго" директорства А. Г. Рубинштейна, еще в конце 1886/87 учебного года были изменены экзаменационные требования к оканчивавшим: "...Вместо прежнего симфонического Allegro (для оркестра) и нескольких вокальных пьес требовалась кантата для хора и соло с оркестром, в которой были бы образчики всех более употребительных вокально-инструментальных форм" (172, 71—72). Впрочем, такие требования встречались и раньше: ведь и Чайковский в качестве дипломной работы представил именно кантату.

На рубеже 80-х и 90-х годов в программу по "теории композиции" было внесено изменение, направленное на овладение большим спектром жанров: "Принимая во внимание, что учащиеся в классах практического сочинения представляют только большие сочинения, в ущерб чисто вокальной и камерной музыке, было решено в предпоследний год проходить все вокальные и инструментальные формы, а в последний — практическое сочинение по камерной музыке" (232, 50). О важном моменте — сосредоточении в руках одного педагога всего цикла предметов — выше говорилось в связи с деятельностью К. Ю. Давыдова как директора консерватории.

Факт преподавания в Петербурге Римского-Корсакова обусловил в этой консерватории акцент на классе *композиции* (свободного, или практического сочинения). Помимо того, что в 70—80-е годы у него окончили курс А. К. Лядов, А. С. Аренский, Я. И. Витол, М. М. Ипполитов-Иванов, учились Н. В. Лысенко, Г. О. Дютш, М. К. Екмялян, — через его класс практического сочинения прошли, например, ставшие заметными дирижерами Э. А. Крушевский, Е. А. Рыб. И в более поздние годы полный курс теории композиции окончил у Римского-Корсакова дирижер мирового уровня Н. А. Малько. Да и будущие музыковеды, в частности авторы цитируемой книги по истории Петербургской консерватории — А. И. Пузыревский и Л. А. Саккетти — в эти же десятилетия учились в классе композиции Римского-Корсакова.

В Московской консерватории, где после Чайковского теоретические классы вел Танеев, акцент был на предметах *музыкально-теоретического цикла*. Это определялось характером, направленностью и масштабами композиторского и научно-теоретического дарования обоих музыкантов, в течение многих десятилетий — с 70-х годов до 1905-го — бывших центральными фигурами двух консерваторий. Заметим, что четких требований к композиторам в Московской консер-

ватории долгое время не было сформулировано, и лишь в 1902 году Танеев разработал программу этого курса.

Практически-педагогическая и научно-методическая деятельность и Римского-Корсакова, и Танеева исследованы достаточно полно. Можно отослать читателя прежде всего к книге "Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование" (Л., 1958). Отдельные статьи в ней посвящены воззрениям и трудам Римского-Корсакова по гармонии (Ю. Н. Тюлин) и инструментовке (А. Н. Дмитриев), взглядам на проблемы анализа музыкальных произведений (Е. М. Орлова), на воспитание композиторов в целом (М. К. Михайлов). Огромный содержательный материал представлен в воспоминаниях учеников, среди которых назовем мемуары А. К. Глазунова, В. А. Золотарева, Н. А. Малько, М. Ф. Гнесина. В исследуемые годы вышли в свет два издания: "Учебник гармонии" (части 1 — 2, СПб., 1884—1885) и "Практический учебник гармонии" (переделан из предыдущего; СПб., 1886). Имеющий выдающееся значение труд "Основы оркестровки" был создан позднее, уже в 1900-е годы, и о нем будет сказано в соответствующем томе нашего издания.

Научно-педагогическая деятельность Танеева охарактеризована в работах Ф. Г. Арзаманова ("С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм", М., 1963), Л. З. Корабельниковой ("С. И. Танеев в Московской консерватории", М., 1974), а также в сборнике, составленном двумя названными авторами: "С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия" (М., 1967), и воспоминаниях А. Н. Александрова, С. В. Евсеева, Л. Л. Сабанеева, Р. М. Глиэра и других учеников.

Вначале Танеев вел общие (неспециальные) курсы. Высокий уровень этих курсов был традицией, отличавшей Московскую консерваторию. Много лет спустя, в одном из писем к Танееву А. С. Аренский вспоминал о начале своей педагогической работы в Московской консерватории (1882/83 год): "Когда я только что приехал из Петербургской консерватории в Москву, то был поражен тою разницею, какую я заметил в прохождении курса теории: в Петербургской консерватории к занятиям теорией музыки в классах специальных все относились шутя; никто этим предметом не интересовался, и поэтому никто его и не знал; в Московской консерватории — напротив: любой из плохих учеников мог за пояс заткнуть такого, который считался в ряду успевающих [в Петербургской консерватории]. Такому положению дел консерватория обязана тем, что специальные классы находились у Чайковского" (235, 1, 164).

В конце 70-х и первой половине 80-х годов Танеев вел общие курсы гармонии и инструментовки (составил их программы), а в течение нескольких сезонов — также "свободное сочинение". В последнем из названных классов учеников было мало, а сколько-нибудь замет-

ных вообще трудно назвать, кроме недолго занимавшихся Г. Э. Конюса, С. М. Ляпунова, а также Н. М. Ладухина. Со второй половины 80-х годов Танеев начал преподавать полифонию ("контрапункт и fuga"), а в 90-е — также курс музыкальной формы. Оставив все остальные дисциплины, он сосредоточился на этих двух курсах, и именно здесь находятся его наивысшие научно-педагогические достижения, о чем речь также пойдет в одном из следующих томов.

Нельзя не упомянуть и работу в Московской консерватории А. С. Аренского. Особенности и свойства его как композитора, щедро одаренного в мелодическом отношении, обладавшего чувством формы, сказались в его учебниках и учебных пособиях. Хотя Аренский был учеником Римского-Корсакова, школа, система преподавания, да и особенности его музыкального языка связаны с Чайковским. Вероятно, именно Аренский был первым в ряду композиторов и педагогов, в творчестве и деятельности которых обозначился синтез "петербургской" и "московской" школ.

Если говорить об его учебниках и пособиях, то поражает их "долгожительность". Они до сих пор в ходу у теоретиков, постоянно переиздаются вплоть до недавнего времени. Некоторые его мелодии для гармонизации вошли в стабильный, так называемый "бригадный" учебник. Приступив к работе в начале 80-х годов и накопив педагогический опыт, Аренский на протяжении 90-х годов издал "Краткое руководство к практическому изучению гармонии" (1891) и "Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки" (ч. 1—2, 1893—1894), а также "Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии" (1897). В его работе по гармонии привлекает художественный, композиторский характер мелодики, общая музыкальность. В учебнике форм Аренский следует "общевропейской" систематике, идущей от А. Б. Маркса, — как А. Г. Рубинштейн, как позже Танеев. Для композиторов это был "хлеб насущный".

Аренский вел общие курсы в течение пяти лет, а с 1889 по 1894 год — специальные и класс сочинения. Известный парадокс: Рахманинов, Скрябин, Г. Конюс, Корещенко и другие остались в истории как композиторы — ученики Танеева, хотя курс свободного сочинения проходили у Аренского. Несомненно, что этот курс дал немало некоторым из них.

Позже — и медленнее — других дисциплин развивалось преподавание *истории музыки*. Оно носило подсобный, вспомогательный характер. Забегая вперед, скажем, что вплоть до 20-х годов никогда по значимости не становилось оно хотя бы вровень с предметами теоретического цикла. Все же в 1878 году в Петербургской консерватории курс истории музыки для специалистов-теоретиков был постановлением Совета расширен до двух лет, и курс этот был поручен

Г. А. Ларошу. Последний, прочтя несколько лекций, ушел из консерватории, и курс истории музыки как специальный сошел на нет, был возобновлен в середине 80-х годов, а потом слился с общим курсом, который преподавал Л. А. Саккетти. В Москве с 1875 года курс истории музыки, сменив А. С. Размадзе, читал Н. Д. Кашкин. Это был, насколько можно судить по отчетам, общий курс. Новый — специальный — взял на себя Ларош, вернувшийся в Москву на пороге 1880 года, и опять ненадолго. О невысоких требованиях, предъявлявшихся к предмету, свидетельствует факт издания уже в 1888 году "Истории музыки" А. С. Размадзе, написанной, как говорится в предисловии, "по лекциям, читанным автором в Московской консерватории", — труда поверхностного и бегло-описательного.

Большое развитие и появление новых ярких педагогических имен можно отметить в сфере *музыкального исполнительства*, начиная с фортепианного.

В Петербурге и Москве в эти десятилетия ситуация складывалась противоположным образом: если в Москве до 1881 года продолжал работать Н. Г. Рубинштейн и рядом с ним начали педагогическую деятельность его ученики — А. И. Зилоти и С. И. Танеев, а также П. А. Пабст, то в Петербурге именно 70-е годы оказались тяжелым для фортепианных классов периодом. Антон Рубинштейн вернулся лишь в 1887-м, А. А. Герке умер. Из заметных педагогов оставался (до 1878 года) Ф. О. Лешетицкий и успешно работал Г. Г. Кросс, окончивший класс фортепиано у Рубинштейна в один год с Чайковским. В следующие годы по приглашению К. Ю. Давыдова в число профессоров вступили выдающиеся иностранные виртуозы — Луи Брассен, до того преподававший в Брюссельской консерватории, и София Ментер — ученица Таузига и Листа. С 1885 года пришли в консерваторию Феликс Михайлович Blumenfeld и еще несколько молодых педагогов, вышедших из стен этого учебного заведения.

Самым заметным, можно сказать, выдающимся событием художественно-образовательного характера явился курс истории фортепианной литературы, прочитанный и сыгранный А. Г. Рубинштейном в 1887/88 году, сразу по возвращении в консерваторию. Поражает размах этого курса: в 58 концертах-лекциях было исполнено — с комментариями исторического и собственно исполнительского характера — свыше 1300 пьес 78 авторов, начиная с клавесинистов XVI века до современных композиторов. Курс был повторен для более широкой аудитории в следующем учебном году. Среди нескольких слушателей консерваторского курса, делавших подробные записи, был Кюи. На основе этих записей он составил и издал в 1889 году

"Историю литературы фортепианной музыки: Курс А. Г. Рубинштейна".

В идейно-эстетическом отношении этот артистический и педагогический подвиг вписывается в картину ранее проведенных музыкантом циклов "Исторических концертов", симфонических и фортепианных. Связь музыкального искусства с социальной жизнью, историческая детерминированность стилевых и даже индивидуальных особенностей творцов музыки была излюбленной — и в то же время необычайно характерной для его эпохи мыслью.

Из учеников А. Г. Рубинштейна на рубеже 80 — 90-х годов выделяются О. К. Познанская и Л. А. Кашперова.

В Москве наряду с Н. Г. Рубинштейном в последние годы его жизни работал Карл Клиндворт, представлявший листовскую школу и уехавший после смерти Николая Григорьевича. Старшие курсы фортепиано остались без руководителей. На вакантные места были избраны Павел Августович Пабст и Танеев.

Занятия Танеева в фортепианном классе, отодвинутые в глазах историков на второй план другими сторонами его деятельности, заслуживают высокой оценки. Главное обстоятельство — в сложившейся ситуации он остался единственным прямым продолжателем пианистической и педагогической традиции Н. Г. Рубинштейна. Собственно, к нему в основном и перешли осиротевшие ученики Николая Григорьевича. Танеев вел фортепианный класс в течение семи учебных сезонов; у него занимались А. Н. Корещенко (позже окончивший также у Аренского курс композиции), Н. М. Мазурина, ряд других педагогов Московской консерватории. В репертуаре танеевских учеников было по сравнению с учениками рядом работавших профессоров больше крупных классических сочинений, полифонических пьес Баха, Генделя, Мендельсона, Сен-Санса, а главное, сочинений А. Г. Рубинштейна и особенно Чайковского. Если исходить из того, что любая национальная исполнительская школа не может сформироваться без опоры на национальный репертуар, это обстоятельство очень важно. Сохранившиеся программы ученических вечеров свидетельствуют о том, что музыка Чайковского изучалась в классе Танеева вскоре после ее создания: в середине 80-х годов звучал не только Концерт № 1, но и Концертная фантазия ор. 56. Над каждым сочинением педагог работал долго, анализировал подробно, на вечера выпускал учеников нечасто.

Наиболее многочисленным и сильным был в эти годы класс Пабста. В течение только 80-х годов в нем обучалось около 90 человек, в том числе С. М. Ляпунов, Л. Э. Конюс, Г. А. Пахульский, К. А. Кипп и другие известные пианисты и педагоги, позднее — К. Н. Игумнов, А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзер. В программах ученических вече-

ров представители класса Пабста занимали ведущее место, одни и те же ученики выступали часто, произведения разучивались быстро. Главное место занимали сочинения композиторов-романтиков; неизменным компонентом репертуара были фортепианные транскрипции Листа и самого Пабста. Отраженное в этих транскрипциях (среди них выделяются концертные обработки на темы из опер и балетов Чайковского) свойство виртуозной и элегантной пианистичности передавалось и ученикам.

В середине 80-х годов в фортепианных классах появился музыкант, сыгравший впоследствии огромную роль в судьбе Московской консерватории, — Василий Ильич Сафонов (переписку с ним относительно условий работы вел Чайковский). Сафонов окончил Петербургскую консерваторию у Л. Брассена и сразу заявил о себе как о пианисте — солисте и ансамблисте. Один из откликов, принадлежащих С. Н. Кругликову, содержит высокую оценку игры Сафонова и заключается так: "По-видимому, наша консерватория стремится обставить себя *русскими педагогическими силами*" (104). Успешно пошла и педагогическая работа Сафонова: его класс занял одно из ведущих мест наряду с классами Танеева и Пабста, с конца же 80-х на долгое время стал безусловно первым. В описываемый период в классе Сафонова, наряду с Д. С. Шором, В. Ю. Зограф, Евг. Ф. Гнесиной и другими хорошими пианистами, появляются блистательные музыканты — А. Н. Скрябин и И. А. Левин.

В конце 80-х годов в ряды профессоров по классу фортепиано вошел Александр Ильич Зилоти (1863 — 1945). Ученик Н. Г. Рубинштейна, он по окончании консерватории много и успешно выступал в Москве, потом жил в Германии, совершенствовался у Листа и завоевал европейское признание. Как и его великие учителя, Зилоти впоследствии стал выдающимся музыкантом-просветителем — пианистом и дирижером. Не упомянуть краткий — всего четырехлетний — период его преподавания невозможно хотя бы потому, что среди полутора десятков его учеников был и С. В. Рахманинов. В 1888/89 году Рахманинов сыграл на ученическом вечере прелюдию и фугу до-диез мажор Баха, этюд фа минор А. Г. Рубинштейна, сонату ор. 28 Бетховена.

Если перейти к оркестровым классам столичных консерваторий, то наиболее стабильным было положение виолончельного класса в Петербурге, который находился в руках К. Ю. Давыдова — до 1887 года, когда перешел к его ученику, также выдающемуся виолончелисту А. В. Вержбиловичу. В Москве весь период 70 — 80-х годов игру на виолончели преподавал Вильгельм (Василий) Федорович Фитценхаген (1848—1890). Как и многие другие музыканты, он приехал в Россию (по приглашению Н. Г. Рубинштейна) совсем молодым музы-

кантом и органично вошел в московскую культурную жизнь. Его игру высоко ценил Чайковский, что ясно и из его рецензий, и из истории создания "Вариаций на тему рококо", посвященных Фитценхагену. Он активно выступал в симфонических собраниях, камерных концертах (с Н. Г. Рубинштейном, Сафоновым, Танеевым), в квартете с И. В. Гржимали — бессменно в течение 20 лет. Его оригинальные сочинения художественного значения не сохранили, но следует отметить расширявшую виолончельный репертуар (и отвечающую потребности в домашнем музицировании) серию попури из русских опер и балетов. Транскрипции некоторых пьес Чайковского — Ноктюрна оп. 19 № 4 или *Andante cantabile* из Первого квартета — играют и сегодня. В самом начале его карьеры виолончелиста в Москве Ларош писал: "Фитценхаген такой артист, с приобретением которого можно только поздравить консерваторию, особенно если вспомнить, что виолончелистов вообще, а хороших в особенности, на свете очень немного" (121). Ученики Фитценхагена — А. А. Брандуков (до того учившийся у Б. Космана), П. А. Данильченко, О. В. Адамовский, И. Ф. Сараджев — стали видными артистами. В их репертуар наряду с неизменными тогда пьесами Ромберга, Серве, Поппера, Раффа входили сочинения А. Г. Рубинштейна, Чайковского, К. Ю. Давыдова, которые Фитценхаген и сам постоянно играл.

В своей деятельности скрипичные классы Московской консерватории в двадцатилетие 70 — 80-х годов продолжали и развивали традицию и школу Ф. Лауба. Именно последний буквально привез в Москву в 1869 году из Чехии своего соотечественника — Ивана Войцеховича Гржимали (1844—1915). Воспитанник Пражской консерватории (и того же педагога, М. Мильднера, у которого учился Лауб), Гржимали до 1874 года был адъюнктом (ассистентом), а после смерти Лауба — профессором класса скрипки в течение четырех с половиной десятилетий. Оценки его исполнения мы находим неоднократно в рецензиях Чайковского, идет ли речь об игре соло или в квартете, первым скрипачом которого он был много лет. Из класса Гржимали вышло в разные годы много первоклассных профессионалов — С. Барцевич, Ю. Э. Конюс, Д. С. Крейн, А. А. Печников, М. И. Пресс, М. Г. Эрденко и другие. Он издал ряд инструктивно-методических пособий, развивающих скрипичную технику, а также переложения для скрипки нескольких фортепианных пьес Чайковского и других сочинений. В истории русского музыкального образования Гржимали выступает как создатель одной из крупнейших дореволюционных скрипичных школ (см. об этом: 247).

Другой, также весьма значительной, отличавшейся от "московской" школы и в художественно-артистическом, и в педагогическом отношениях, была "петербургская" скрипичная школа, связанная с

именем Леопольда Семеновича Ауэра (1845—1930). Он пришел на смену Г. Венявскому в 1868 году. К этому времени молодой скрипач, ученик Я. Донта в Вене и Й. Иоахима в Ганновере, был уже достаточно опытным концертантом — солистом и ансамблистом. Вероятно, директору Н. И. Зарембе рекомендовал его Антон Рубинштейн после совместных выступлений в Лондоне. Все же Ауэру было только двадцать три года, и формирование его как артиста, а тем более как педагога происходило уже в России, с которой оказалось связано полвека жизни — по 1917 год. Огромную роль в этом процессе сыграло близкое сотрудничество с братьями Рубинштейнами, Чайковским, Давыдовым, Римским-Корсаковым, Танеевым, Глазуновым.

Как и другие русские музыканты, Ауэр не был замкнут в какой-либо одной сфере деятельности, он выступал и как скрипач-солист, и как первая скрипка лучшего в России второй половины XIX века квартета; в течение десятилетий он — солист оркестра Мариинского театра, в разные годы — дирижер симфонических собраний РМО. Такое характерное для России, с ее, на первых этапах организации системы музыкальной жизни, дефицитом высококвалифицированных кадров, положение определяло просветительскую направленность деятельности.

Что же касается собственно педагогической работы, то она, несомненно, стала основным вкладом Ауэра в русскую музыкальную культуру. Методические работы Ауэра написаны уже в США, но, несомненно, отражают установки, сложившиеся в "русские" годы. Об этом он сам говорит в предисловии к своей "Школе"¹. Репертуарно-педагогическая "политика" Ауэра заключалась в сочетании классической музыки, необходимого инструктивного материала и сочинений русских авторов. В его книге "Интерпретация произведений скрипичной классики" отдельная (15-я) глава посвящена Чайковскому, а следующая — Глазунову, Римскому-Корсакову и Дворжаку. Ауэру посвящена "Меланхолическая серенада" Чайковского.

Ауэр был необычайно плодовитым педагогом. В его классе в разное время учились А. А. Колаковский, П. А. Краснокутский, М. С. Эльман, Е. Цимбалист, Я. Хейфец, М. Б. Полякин и другие².

В сфере вокального образования в 70-е и 80-е годы продолжалась плодотворная работа представителей итальянской школы пения: в Петербурге — К. Эверарди, в Москве — Дж. Гальвани. Оба к началу педагогической деятельности в России имели богатый опыт работы

¹ См.: 22, 29. Интерес представляют и его мемуары, вышедшие на русском языке под названием "Среди музыкантов" (23).

² Полный список учеников см. в кн.: 173, 173—177; глава 4 этой книги посвящена Ауэру-педагогу.

в западноевропейских — в первую очередь итальянских — театрах. Оба воспитали, каждый, плеяду русских выдающихся певцов. Камилло Эверарди (1825—1899), в конце 50-х годов певший ведущие партии в петербургской Итальянской опере, в 1870—1888 был профессором столичной консерватории, потом преподавал в Киеве и, наконец, Москве. Метод Эверарди, сочетавший опыт вокальных школ Италии и Франции (партия Мефистофеля была написана Гуно для Эверарди), не отличался жесткой заданностью (см.: 47). В отличие от Г. Ниссен-Саломан Эверарди тяготел к интуитивному постижению музыки и личному показу на уроках. Среди его учеников — Ф. И. Стравинский и Д. А. Усатов (учитель Шаляпина), С. И. Габель и В. М. Самусь, продолжившие в Петербургской консерватории дело своего учителя, М. А. Дейша-Сионицкая, Э. К. Павловская, П. А. Лодий, М. А. Славина, И. В. Тартаков... М. М. Ипполитов-Иванов, часто посещавший занятия в классе Эверарди, отзываясь о нем в своих мемуарах как о музыканте с "изумительным художественным инстинктом" и описывает прохождение с В. М. Зарудной партии Марии в "Мазепе": не вполне владея русским языком, педагог умел точно указать интонационно-смысловое наполнение музыкального текста.

Джакомо Гальвани (1825—1889), приглашенный в Московскую консерваторию Н. Г. Рубинштейном в 1869 году, оставался ее профессором почти до конца жизни. Свои соображения о певческом голосе он изложил в книжке, вышедшей в Москве (298). В числе его учеников были М. Н. Климентова, А. Ю. Большка (Скомпская), М. Е. Медведев, А. П. Антоновский, С. Е. Трезвинский.

Каким образом итальянским педагогам-вокалистам удавалось воспитать русских певцов, русских оперных артистов? — механизм этот заслуживает особого исследования. Ясно, что важнейшее значение имел отечественный репертуар, заложенная в нем национальная интонационность, а также особенности "окружающей художественной среды" — литературы и драматического театра в первую очередь.

Это ясно видно на примере еще одного педагога Московской консерватории в 80-е годы — Федора Петровича Комиссаржевского (1838—1905), получившего вокальное образование в Милане и много лет певшего на сцене Мариинского театра. Первый исполнитель главных теноровых партий в "Каменном госте", "Борисе Годунове", "Майской ночи", "Кузнеце Вакуле", сотрудник и партнер Д. М. Леоновой, О. А. Петрова, он стал проводником русского репертуара и в своих занятиях с В. С. Тютюнником, Ф. Бобровым, Н. Милановой и другими. Важное значение имела и его работа в оперном классе: в пуб-

личных спектаклях 1884—1888 годов прозвучали сцены из опер Глинки, Даргомыжского, Чайковского.

Если 60-е годы были в Петербурге и Москве "экспозицией" профессионального музыкального образования, то описываемые следующие два десятилетия — "разработка", развитие. Утверждаются, совершенствуются методические, педагогические нормы, разрабатываются программы многих курсов, складываются новые композиторские, музыкально-теоретические и исполнительские школы.

В Москве 1870 — 1880-х годов продолжают — или начинают — активно работать наряду с консерваторией также другие музыкально-образовательные учреждения.

Именно на этот период приходятся коренные преобразования в Синодальном училище церковного пения — учебном заведении, которое с этих пор начинает играть заметную и все возрастающую роль в системе не только русского музыкального образования, но и всей музыкальной культуры, включая исполнительство и композиторское творчество³. В 1886 году училище было преобразовано из четырехклассного (низшего) в восьмиклассное (среднее; вскоре же курс был увеличен до девяти классов).

Это событие увенчало длительный период эволюции и преобразований. "До 1866 года Синодальный певческий хор и состоящее при нем училище составляли одно целое", — указывает В. М. Металлов (133, 17). После выделения училища были несколько преобразованы штаты, и образовательному процессу стало уделяться большее внимание. До конца 60-х годов преподавались наряду с общеобразовательными предметами (на уровне епархиальных духовных училищ) церковное пение ("простое" и нотное), уроки которого вел помощник регента, и теория музыки; лишь желающих и самых одаренных обучали игре на скрипке. Число учеников доходило до 50 — 60 человек. В течение следующего десятилетия было увеличено количество обязательных уроков, улучшено качество преподавания. Можно упомянуть о факте приглашения в 1870 году Кашкина.

Но существенно изменил положение дел лишь императорский указ 1885 года. Перемены коснулись и подчиненности (теперь управление Синодальным хором и училищем было возложено на Московскую синодальную типографию), и штатов (были дополнительно введены должности директора хора и училища, ряда преподавателей), а главное, статуса и целей. В указе говорилось: "Состоящее ныне при хоре училище программой, приближающеюся к программам

³ История этого учебного заведения подробно освещена в кн.: 133.

духовных училищ, постепенно с наступающего учебного года преобразовать в специальное училище церковного пения на следующих основаниях: а) означенное училище должно иметь целью готовить как умелых исполнителей православного церковного пения для Синодального хора, так и искусных регентов и учителей церковного пения..." (133, 33). Последние формировались из учащихся 8—9-х классов. Хор должен был стать "образцовым исполнителем церковного пения вообще и верным хранителем древних православных церковных напевов" (133, 35). В штат вводилось "лицо, наблюдающее за правильною постановкою музыкального дела". В расписание учебных предметов были включены в качестве обязательных наряду с сольфеджио и элементарной теорией также гармония, контрапункт и форма музыкальных произведений, история церковного пения в России, история западноевропейской музыки, игра на фортепиано и скрипке. Был образован Наблюдательный совет, в него вошли профессора Московской консерватории Д. В. Разумовский, Н. А. Губерт. В течение трех лет (до 1889) членом Совета был Чайковский; и в дальнейшем он принимал живое участие в делах училища, о чем свидетельствуют его переписка и общение с Д. В. Разумовским и С. В. Смоленским. В конце 80-х годов в Совет были приглашены Сафонов, Аренский, Танеев. В 1886 году состоялось назначение регентом хора В. С. Орлова, о чем усиленно хлопотал Чайковский. В письме к обер-прокурору Синода К. П. Победоносцеву от 26 февраля он утверждал: "В. С. Орлов не только прекрасный музыкант, не только превосходный знаток своего дела, которому он всецело посвятил жизнь свою, — но я могу поручиться и за его прекрасные душевные качества... Я совершенно уверен, что Синодальный хор в руках столь достойного человека и артиста достигнет возможно полного совершенства" (270, 288). По рекомендации Чайковского состоялось еще одно приглашение, также имевшее далеко идущие последствия для истории русской церковной музыки: в 1887 году в Синодальном училище начал преподавать по классу фортепиано А. Д. Кастальский; в самом начале 90-х он стал помощником регента, а затем и регентом Синодального хора.

Наконец, на место директора Н. Ф. Добровольского в 1889 году пришел С. В. Смоленский. Вот как завершает описание этого периода истории Синодального училища его историограф: "Началась новая жизнь его, выступили новые деятели во всеоружии научно-музыкальных познаний, богатого и широкого опыта и эрудиции, сильной энергии и таланта, с ясно намеченными целями, обдуманно-планами, с чуткой, отзывчивой душой на требования современности, с высокими задачами в церковно-певческом деле, с неумолимыми требованиями к церковно-общественному служению и назначению

Синодального училища и хора. Во главе этого нового движения, составившего решительный перелом в истории и жизни обоих этих учреждений и давшего тон дальнейшему их развитию и преуспеянию... был безусловно Степан Васильевич Смоленский, одновременно просвещенный педагог и широко осведомленный церковно-музыкальный деятель..." (133, 49). За плечами С. В. Смоленского (1848—1909), в том же 1889 году занявшего — после смерти Д. В. Разумовского — кафедру русского церковного пения в Московской консерватории, был уже опыт преподавания пения в Казанской учительской семинарии, в связи с чем он опубликовал в Казани курс хорового церковного пения (1885; последующие издания — вплоть до 1904). Главное же, он приобрел известность как музыкальный историк-медиевист и палеограф, опубликовавший "Азбуку знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца" (Казань, 1888). Деятельность Смоленского развернулась в 1890 — 1900-е годы в Москве и затем в Петербурге. С его именем, с "синодальной школой" связан мощный подъем хорового творчества и исполнительства. Биография Смоленского завершается посвящением ему — посмертно — "Всенощного бдения" Рахманинова.

Нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что качественные перемены в Синодальном училище происходили параллельно с важными процессами в композиторском творчестве — обращении Чайковского, Римского-Корсакова, Балакирева к сочинению духовной музыки на рубеже 70 — 80-х годов, и все это вместе отвечало исторической потребности национального самосознания в сфере церковного искусства.

Добавим, что и возникшее в 1878 году в Москве Русское хоровое общество взяло на себя также музыкально-образовательные функции: в 1881 году здесь открылись общедоступные хоровые классы (руководил ими В. П. Войденев), дававшие будущим учителям хорового пения также начальную музыкально-теоретическую подготовку.

На рубеже 70 — 80-х годов в Москве возникло еще одно музыкальное учебное заведение, постепенно занявшее видное место. Его основателем был Петр Адамович Шостаковский (1851—1917) — пианист, получивший образование в Петербургской консерватории у А. Дрейшока и в Берлине у Т. Куллака, бравший уроки у Ф. Листа и впоследствии выступавший также в качестве дирижера. В течение двух лет Шостаковский преподавал в Московской консерватории, но вынужден был уйти из-за конфликта с Н. Г. Рубинштейном. Московские газеты многократно писали об этом в ноябре—декабре 1878 года. В том же году Шостаковский открыл частную музыкальную школу и выступил инициатором создания Общества любителей музыкального и драматического искусства. Спустя пять лет Общество получило наи-

менование Филармонического, а школа была преобразована в Музыкально-драматическое училище при нем (в обиходе называлось Филармоническим училищем).

Подобно тому как концерты Филармонического общества, в которых по приглашению Шостаковского принимали участие зарубежные "звезды", стали соперничать с концертами РМО, вскоре возникло соревнование и между учебными заведениями этих организаций. В печати сравнивались ученические вечера и спектакли, состав педагогов и т. п. "Наплыв учащихся [в Музыкально-драматическое училище. — Л. К.] в этом году очень велик, и, что странно, большой контингент из них составляют бывшие ученики и ученицы Московской консерватории, — писал уже в сентябре 1884 года "Русский курьер". — Интересно было бы знать, зависит ли это от внутреннего строя обоих заведений или от других причин?" (195). И. В. Липаев, в будущем известный оркестровый музыкант и музыкально-общественный деятель, окончивший училище в 1887 году, подтверждает и объясняет указанный в газетной заметке факт. Нуждающимся ученикам оказывали в Филармоническом училище широкую помощь (консерватория же во второй половине 80-х годов испытывала большие материальные затруднения); здесь, что естественно для частного, а не казенного заведения, царили более свободные и потому, на первый взгляд, демократические порядки.

Но главная причина успехов Филармонического училища заключалась в том, что консерватория не могла вместить всех желающих обучаться. Музыкальная культура города росла и расширялась, на приемные экзамены и в консерваторию, и в училище являлось гораздо больше молодых музыкантов, чем могло быть принято. Этим же объясняется и появление все новых частных музыкальных школ. В 1883 году открылись и начали успешно работать женские музыкальные курсы ученицы Н. Г. Рубинштейна — Н. А. Муромцевой, позже возникли другие частные учебные заведения.

Что касается Филармонического училища, то по уставу, принятому в 1886 году, оно приравнивалось к высшим учебным заведениям и оканчивающим присваивалось звание "свободного художника". В 80-е годы тут работали два отделения — музыкальное и драматическое. Такое сочетание составляло специфику училища, и не случайно из его стен вышло немало заметных певцов — будущих солистов императорских театров и частных оперных антреприз. В первое же десятилетие существования, до конца 80-х годов, училище развило широкую деятельность. Будучи в глазах музыкальных деятелей и прессы как бы противопоставленным консерватории, оно на практике многое унаследовало и восприняло от нее. Естественно, что открытые ученические вечера (в 1883/84 учебном году их было 8, впо-

ледствии число возрастало) были смешанными — музыкально-драматическими. В конце учебного сезона в здании Малого театра или других театральных залах давался "экзаменный спектакль". Весной 1888 года была целиком поставлена опера Верди "Эрнани". Спустя три года, когда для спектакля "Сельской чести" Масканы понадобилось усилить мужской хор, внимание Шостаковского привлек певший в хоре Московского университета Л. В. Собинов, которому директор Филармонического и предложил поступить в училище. Оперным классом здесь руководили А. И. Барцал, позже Р. В. Василевский — оба артисты Большого театра, а по классу специального пения Собинов избрал себе руководителем А. М. Додонова — известного оперного певца и педагога, автора методических пособий. Собинов с благодарностью вспоминал Московское филармоническое училище и его деятелей (см.: 218, 221—228).

Шостаковский привлек многих известных педагогов и к преподаванию музыкальных дисциплин. Достаточно сказать, что музыкально-теоретические предметы были поручены П. И. Бларамбергу, А. А. Ильинскому, С. Н. Кругликову, В. П. Войдену. Класс драматического искусства вели А. И. Сумбатов-Южин, пришедший на место О. А. Правдина, а с начала 90-х годов — Вл. И. Немирович-Данченко. Среди преподавателей инструментальных классов находим скрипача В. В. Безекирского, позже виолончелиста Р. Эрлиха. Читались курсы теории и истории искусств, теории и истории драмы (В. В. Грингмут).

Число учащихся непрерывно возрастало: в 1883/84 году — 123, уже в следующем — 211, а в 1888/89—260 (в том числе по классам фортепиано — 73, оркестровых инструментов — 47, вокальным — 49, драматическому — 54; см.: 281, 13). "Материальные средства Музыкально-драматического училища весьма ограничены, — отмечал Кругликов в конце рассматриваемого периода. — Оно не пользуется никакими правительственными субсидиями, а существует на ученические взносы за право обучения в училище (150 руб. за год с человека), на пожертвования отдельных лиц, отчасти на годовичные взносы членов Общества, а также благодаря тому обстоятельству, что преподающие в училище любят его и довольствуются... незначительными сравнительно окладами" (105, 16). Впоследствии на базе училища были созданы театральные учебные заведения среднего звена и наконец Государственный институт театрального искусства.

И в Петербурге, и в Москве продолжало расти число разного рода частных музыкальных школ, классов и курсов, где занимались по преимуществу любители музыки — дети или взрослые, иногда те и другие. В некоторых из них дело было поставлено довольно серьезно, например в частной школе пианиста С. Ф. Шлезингера, работав-

шей в Петербурге в 1887 — 1917 годы, или школе г-жи Спасской (см.: 9). Согласно уставу школы Шлезингера, там существовали четыре курса: приготовительный, младший, средний и высший. Преподавались: игра на фортепиано, струнных и духовых инструментах и пение. Музыкально-теоретический цикл по составу предметов явно "тянулся" за консерваторией — сольфеджио, теория, гармония, контрапункт и форма, инструментовка, история музыки. Со временем образовалось и нечто вроде педагогического отделения. Из программы школы Спасской, изданной в Петербурге в 1875 году, видно, что большое внимание уделялось ансамблевой игре и другим практическим навыкам.

Многочисленные объявления, публиковавшиеся в газетах, и даже программы, выходявшие в виде отдельных брошюр, не дают полного представления о существе дела, но определенный уровень "задавался" уже тем фактом, что руководили школами и курсами в отличие от предыдущих десятилетий дипломированные специалисты: выпускников консерваторий с каждым годом становилось все больше.

Третьим после Петербурга и Москвы — и по времени организации, и по масштабам музыкального образования — городом Российской империи, несомненно, был Киев. Действовавшие с 1863 года отделение РМО, а с конца того же десятилетия — музыкальная школа и классы хорового пения подготовили почву для перехода от "до-профессиональных" к профессиональным формам образования. Этот переход совершался постепенно, неравномерно и с большими трудностями. В 1867 году киевские деятели РМО приступили к созданию Музыкальной школы, и в январе следующего года она была открыта. В книге Н. А. Богданова (см.: 39) опубликованы наряду с программами всех симфонических и камерных ("квартетных") собраний Киевского отделения РМО также аннотированные списки педагогов с указанием предметов и списки учащихся за 20 лет (1868 — 1888), программы ученических вечеров и актовых концертов, а в приложении № 15 напечатана первая программа Киевской музыкальной школы. В соответствии с ней были учреждены классы: фортепиано "с изучением методов преподавания" (местный учитель музыки В. Э. Каульфус); скрипки (также киевский музыкант А. И. Водольский); виолончели (бывший ученик Петербургской консерватории М. Г. Поляничевский); пения (его вел директор Р. А. Пфениг); наконец, теории, который был поручен И. В. Шадеку, музыканту чешского происхождения. Кроме того, вводился класс ансамбля ("совместной игры"). Внимание к общему музыкальному образова-

нию — примером служили столичные учебные заведения — выразилось в пункте 5: ученики, кроме специального, избранного ими предмета или инструмента, проходят еще: а) элементарный курс теории; б) фортепианную игру; в) историю музыки; г) хоровое пение; д) оркестровую игру для воспитанников, обучающихся струнным инструментам" (39, 168). С первых дней существования школы здесь учились два в будущем известных скрипача — А. А. Колаковский и И. И. Котек. Возглавляли школу (позже — училище) Р. А. Пфениг (до 1875), затем в течение всего двух лет Л. К. Альбрехт, а после него многие десятилетия В. В. Пухальский.

Вначале деятельность школы имела весьма скромные масштабы: преподавателей — 5, учащихся — 23 человека. Через два десятилетия числа возросли соответственно до 18 и 285. В начале 70-х годов учебное заведение находилось в кризисном состоянии — как с материальной, так и с собственно учебной точки зрения. Перемены ознаменовались переездом в сентябре 1874 года во вновь выстроенное здание Киевского отделения РМО. Тогда же школа стала именоваться училищем и работать по новому плану.

В феврале 1882 года впервые в масштабах РМО был сделан шаг, положивший начало долгому пути создания системы музыкально-образовательных учреждений страны. Был конституирован новый тип учебного заведения — музыкального училища: был разработан устав. В начале следующего, 1883 года устав этот с приложением программ обучения был разослан в отделения РМО; курс устанавливался в 6 лет. Училищам были даны определенные привилегии (например, юноши получали отсрочку отбывания воинской повинности). К музыкальным добавились так называемые "научные" — общеобразовательные классы, соответственно курсу прогимназий. Число учащихся в Киевском училище тут же "скачком" возросло до 84. Преобладали, как и первое время в столицах, обучавшиеся в классах фортепиано и пения, затем шли классы скрипки, виолончели и, наконец, духовых инструментов.

Главное же, здесь на смену местным киевским музыкантам, в значительной части не прошедшим консерваторского курса, пришли специалисты более высокого ранга — по полученному образованию, либо по опыту работы, либо по тому и другому одновременно. Игру на фортепиано стал преподавать Г. К. Ходоровский, проработавший затем до 1917 года. В год его вступления, по окончании Петербургской и Лейпцигской консерваторий, в число педагогов рецензент киевской газеты писал о нем как о пианисте с большим репертуаром и завершал отзыв так: "Его огромная техника, выразительная и блестящая игра произвели на слушателей самое благоприятное впечатление" (97). Пение стали преподавать И. Я. Сетов и А. И. Бар-

цал — оба оставили заметный след в истории оперного искусства страны. Скрипичным классом теперь руководил О. О. Шевчик. В 1870 году он окончил Пражскую консерваторию, в Киеве играл в квартете РМО, давал сонатные вечера с В. В. Пухальским, здесь же создал некоторые из своих известных методических трудов (четыре тетради "Школы скрипичной техники" вышли в Лейпциге в 1883 году). В Киеве Шевчик работал до 1892 года, воспитал немало известных скрипачей — солистов, оркестрантов, педагогов; одно время в его классе учился Р. М. Глиэр. Несколько позже, с 1880 года, класс игры на виолончели возглавил также воспитанник Пражской консерватории В. Ф. Алоиз-Музыкант. С открытием классов игры на всех духовых инструментах и контрабасе вскоре возник собственный оркестр.

У истоков этих преобразований и нововведений стоял хотя и недолго работавший в Киеве, но весьма много сделавший для школы Людвиг Карлович Альбрехт (1884 — после 1898) — один из представителей второго поколения музыкальной семьи, плодотворно работавшей в России. Виолончелист, в 1865 году окончивший Петербургскую консерваторию под руководством К. Ю. Давыдова, опытный оркестровый музыкант, участник квартета, дирижер, он вел в училище не только виолончельный класс, но и музыкально-теоретические. О его квалификации педагога-теоретика свидетельствует тот факт, что уже с 1878 года он работал именно в этом качестве в Московской консерватории. В теоретических классах Киевского училища позже работали А. В. Химиченко, воспитанники столичных консерваторий А. В. Казбирюк, Е. А. Рыб.

После учения в Лейпцигской консерватории, а позже — в Петербургской (в классе Римского-Корсакова) развернул разнообразную деятельность в Киеве Николай Витальевич Лысенко (1842 — 1912). Основоположника украинской профессиональной композиторской школы, собирателя и исследователя фольклора, хорового дирижера, Лысенко привлекала и педагогическая деятельность. Член дирекции Киевского отделения РМО, он с 1876 года начинает преподавать в Музыкальном училище. И в композиции, и в педагогике он считал для себя основополагающим опыт русской музыки, неоднократно высказывался об этом (см.: 60). Работа в училище не осталась случайным эпизодом в биографии Лысенко: в 1904 году он организовал в Киеве музыкально-драматическую школу с определенной ориентацией на деятельность Бесплатной музыкальной школы и русских консерваторий. Отсюда вышли Л. Н. Ревуцкий, К. Г. Стеценко, М. Б. Полякин, А. К. Буцкой и другие.

Центральной фигурой музыкально-образовательного процесса и в этот, и в следующий периоды оставался Владимир Вячеславович

Пухальский (1848 — 1933). Он окончил Петербургскую консерваторию у Ф. О. Лешетицкого. В год выпуска пресса отметила: "...в числе оканчивающих курс мы находим двух весьма талантливых пианистов — гг. Климова и Пухальского <...> г. Пухальский хороший пианист: большая техника и вполне осмысленное исполнение. Игру его можно назвать законченной" (см.: 99, 170; 107). По окончании консерватории в течение двух лет молодой музыкант был ассистентом Лешетицкого в Петербурге, но отказался занять аналогичное место в Вене после переезда туда учителя: к этому времени он уже жил и работал в Киеве. Начав с преподавания фортепиано, он в мае 1877 года становится директором училища и остается на этом посту до 1913 года — до преобразования училища в консерваторию (которую возглавлял в 1913—1914 годах). В 1877—1888 он также заведовал музыкальной частью в дирекции Киевского отделения РМО и много сделал для ознакомления киевлян со значительными сочинениями западноевропейской и русской музыки. Упомянем для лучшего понимания музыкальных реалий периферийной жизни и разрыва с уровнем концертной практики столиц, что лишь в конце 80-х годов впервые под управлением Пухальского была целиком исполнена Девятая симфония Бетховена. Пухальский был инициатором приглашения в Киев в качестве дирижеров Е. А. Рыба — ученика Ауэра — и И. В. Прибика, учившегося у Римского-Корсакова; Рыб начал работать и в училище. Все же особенно большое значение имела деятельность Пухальского в качестве директора училища. Уже к началу 90-х годов в первый раз возникает вопрос о преобразовании его в высшее учебное заведение, но по ряду организационных и в основном материальных обстоятельств это не было тогда осуществлено.

О Пухальском — преподавателе фортепиано — оставили воспоминания его ученики, среди них А. А. Альшванг, Г. М. Коган. Последний отмечал умение Пухальского работать с учениками не только над подготовкой того или иного произведения, но и над более масштабными, "стратегическими" задачами: "...применительно к Пухальскому в определении „фортепианный педагог“ следовало бы сделать особенный акцент не на первом, а на втором слове" (99, 171). Пухальский, по словам Когана, считал, что о педагоге нужно судить не по тому, как его ученики играют в период занятий с ним, но лет через десять-пятнадцать по завершении занятий. У него была сложившаяся система воспитания; так, он считал, что подвинутым ученикам следует давать лишь важнейшие, "узловые" указания, которые бы стимулировали дальнейшую, уже самостоятельную проработку художественной "картины" молодым музыкантом.

В летописи училища тех лет отмечено посещение его А. Г. Рубинштейном (1879/80 учебный год, когда было завершено строительство

зала); Рубинштейн прослушал учеников, остался доволен, пожертвовал 1000 рублей на покупку двух роялей.

Программы ученических вечеров и спектаклей позволяют судить о репертуаре и подвинутости учащихся. Наряду с множеством инструктивных пьес и сочинений второстепенных авторов (так было и, скажем, в Московской консерватории, притом не только на первых порах), мы встречаем капитальные произведения композиторов-классиков и романтиков, а из русских авторов — в основном сочинения Глинки, Даргомыжского (вокальные), А. Г. Рубинштейна, позже Чайковского. Многие из них относятся к весьма трудным в художественном и техническом отношении: фортепианные концерты Бетховена, Мендельсона, Листа, Шопена, Грига, А. Г. Рубинштейна, сонаты Моцарта, Бетховена, Шумана; скрипичные концерты Паганини и т. д. Приведем также для примера программу первого "оперного упражнения" (класс К. А. Брагина), состоявшегося 8 марта 1885 года: "Евгений Онегин" Чайковского — вторая картина первого действия, "Фауст" Гуно — третий акт, "Русалка" Даргомыжского — четвертый акт.

Российские провинциальные города представляют в сфере музыкального образования принципиально иную картину по сравнению с предшествующим периодом. При этом характерный для эволюции в целом и уже отмечавшийся переход от "допрофессиональных" форм обучения (частные уроки, занятия в женских институтах, гимназиях и т. п.) к профессиональным совершался одновременно и с неодинаковым успехом. Сочетание общих закономерностей со спецификой того или иного региона и даже города давало каждый раз иные результаты. Невозможно поэтому рассматривать "насквозь" те или иные проблемы, например, фортепианного или музыкально-теоретического обучения, все еще приходится описывать исторический процесс фрагментарно, по географическому и хронологическому признакам. Все же определенные ступени и формы развития оказываются типологическими: музыкальные школы или классы (частные или при городских обществах) — школы и классы при открывающихся отделениях РМО — музыкальные училища РМО. Иногда, при благоприятных условиях, училище открывалось сразу, но по содержанию учебной работы все-таки проходило примерно те же этапы. Достаточно характерно противоречие между ориентацией на столицы (а тем самым — на консерватории!) и весьма скромными возможностями города, — имеются в виду не только и не столько собственно материальные ресурсы, сколько отсутствие кадров педагогов и учащихся, отсутствие истинной, а не иллюзорной потребности общества.

Добавим, что весьма неодинакова еще и степень изученности истории музыкального образования в разных городах, но и разрозненные данные позволяют воссоздать черты процесса.

В начале 1873 года Н. Г. Рубинштейн дал концерт в Нижнем Новгороде и при встречах с местными любителями музыки договорился об открытии в городе, одновременно с отделением РМО, музыкальных классов (см.: 87). Занятия начались в ноябре того же года в помещении Дворянского собрания. Сразу же записалось свыше 100 желающих заниматься; после неизбежного отсева осталось учащихся: по классам фортепиано — 20, скрипки — 4, теории музыки — 20. В ближайшие затем годы открылся класс хорового пения, который стали посещать 75 человек. Основателем, директором до 1918 года и педагогом классов стал Василий Юльевич Виллуан (1850 — 1922) — разносторонний музыкант и педагог. Он окончил Московскую консерваторию по классу Лауба. В Нижнем Новгороде выступал также как дирижер созданного его усилиями оркестра, а в музыкальных классах преподавал игру на скрипке, фортепиано, теорию музыки. Среди его учеников-пианистов в разные годы были И. А. Добровейн, С. М. Ляпунов, В. И. Исакович-Скрябина. Выпущенное им "Практическое руководство к изучению элементарной теории музыки (с задачами)" (Нижний Новгород, 1878) использовалось местными начинающими музыкантами, а в 1900-е годы с некоторыми изменениями дважды было издано в Москве. В конце 80-х годов Виллуан ввел (по образцу Москвы) класс энциклопедии и вел в нем занятия. В это же время расширилось преподавание в хоровом и ансамблевом классах. Из других педагогов упомянем ученицу Н. Г. Рубинштейна, также вышедшую из стен Московской консерватории, А. Е. Пятову и начавшего работать в середине 70-х годов виолончелиста Е. Г. Биллинга.

Крупнейшим из музыкальных центров Поволжья была Казань. В городе сложились атмосфера и традиция предпочтения оперы всем другим жанрам музыкального искусства (что, впрочем, было чертой времени). Из других же форм музыкальной жизни процветали многочисленные кружки; некоторые из них оказали влияние и на музыкальное образование и просвещение. Так, в 1881 году возник "Кружок любителей музыки", и губернатор А. К. Гейнс, покровительствовавший искусству, предоставил для его собраний свой дворец. Стараниями Виктора Никандровича Пасхалова (1841 — 1885) — композитора и скрипача, в прошлом ученика Московской консерватории — при кружке была открыта Бесплатная музыкальная школа. "Частных преподавателей музыки в Казани в последней четверти XIX века было множество, — сообщает современный исследователь. — Среди них были откровенные шарлатаны, учившие пению „по новейшей

методе итальянских и французских профессоров“, проходившие „полный курс консерватории“, были и серьезные, добросовестные учителя <...> Некоторые из них вошли впоследствии в преподавательский состав специальных музыкальных учебных заведений Казани" (89, 90). Иные из этих музыкантов выступали авторами учебно-методических пособий, в основном по элементарной теории. Цитированный автор выделяет "Программу преподавания музыки" Г. Г. Аристова, изданную в Казани. Первую в городе частную платную музыкальную школу открыл в 1870 году Л. К. Новицкий; она работала с перерывами до середины следующего десятилетия. У Новицкого получила первоначальное образование будущая знаменитая пианистка, позже учившаяся у К. Таузига и Ф. Листа, — В. В. Тиманова. Газета "Казанский биржевой листок" отмечала в 1870 году: "Новицкий при умении дать правильное техническое направление ученику, дает ему жизнь и толчок к дальнейшей деятельности <...> в нем рождается и укрепляется одно желание — работать и идти вперед..." (см.: 248, 25).

Наиболее интересной и серьезной в этот период стала музыкальная школа А. А. Орлова-Соколовского, открытая весной 1886 года. Александр Александрович Орлов-Соколовский (1855 — 1892), опытный и разносторонний музыкант — кларнетист, дирижер, композитор — вложил в школу все силы и средства. К концу 80-х годов число учащихся — взрослых и детей — доходило до 300 человек; работали классы фортепиано, оркестровый, вокальный и драматического искусства (см.: 89, 92). Человек театра, много лет работавший дирижером в провинциальных оперных антрепризах, Орлов-Соколовский стремился сблизить свою школу с музыкальным театром, готовить кадры для него, придать школе характер оперной студии. Школа разорила Орлова-Соколовского, в начале 90-х годов он вернулся в Москву. Школа же продолжала действовать — регулярно проходили ученические концерты, педагоги устраивали квартетные вечера; в 1887 году она перешла под эгиду РМО.

В Пензе, как и в других городах, после того как открылось отделение РМО (1881), сразу был поставлен вопрос об организации в этом губернском центре музыкального учебного заведения. В сентябре следующего года местная газета сообщила о торжественном открытии музыкальной школы, которая, по мнению автора заметки, "благодаря выдающемуся подбору преподавателей будет стоять на высоте своего положения: дело музыкального образования в хороших руках" (76, 3; 233). Имелись в виду, в первую очередь, приехавшие в Пензу воспитанники Петербургской консерватории М. И. Костромитинов и Д. С. Шор. Были открыты классы фортепиано, пения, скрипки и виолончели. Школа переживала финансовые трудности, не имела собственного помещения и неоднократно стояла на грани за-

крытия в 80-е и даже в 90-е годы. На базе школы в следующий период было создано первое в городе музыкальное училище.

В одном из самых "музыкальных" городов юга России — Одессе — еще в 1866 году при Обществе изящных искусств была открыта музыкальная школа, позже — при Одесском музыкальном обществе — музыкальные классы. В 1886 году они объединились в музыкальные классы при Одесском отделении РМО и лишь в 1897 году преобразованы в музыкальное училище. Параллельно этому работали, как и везде, частные заведения. Так, в 1889 году открылись курсы К. Лаглера с целью, как говорилось в изданной программе, "проводить занятия на уровне требований педагогики". Музыкально-теоретические предметы здесь вел образованный и опытный музыкант, воспитанник Лейпцигской консерватории Р. Гейм. Судя по программе, он преподавал курсы гармонии, контрапункта и формы.

Примером сравнительно раннего "сложения" музыкального образования на юге страны служит Харьков, где отделение и музыкальные классы РМО существовали с 1871 года. Спустя двенадцать лет они были преобразованы — в соответствии с Уставом 1882 года, о котором говорилось ранее, — в училище. Много лет в центре музыкальной — концертной, театральной — жизни и музыкального образования стоял Илья Ильич Слатин (1845 — 1931) (см.: 44). Он учился в Петербургской консерватории, затем в Берлине у Т. Куллака, вскоре избрал карьеру дирижера. В Дрездене он дал в марте 1871 года концерт с программой из сочинений исключительно русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна. За два десятилетия школа — училище проделали большую эволюцию. Из работавших здесь педагогов следует назвать П. И. Кравцова и С. П. Дремцова. 14 марта 1893 года в училище побывал Чайковский: в его честь было устроено музыкальное утро, которым композитор остался очень удовлетворен.

При воссоздании картины музыкальной жизни России последних десятилетий XIX века, в том числе музыкального образования, должны быть приняты во внимание и процессы, протекавшие в ее западных регионах и Закавказье. Частое пребывание там крупнейших русских композиторов, постоянная деятельность воспитанников Петербургской и Московской консерваторий обусловили их культурную неотрывность от России. Особенно ярко это прослеживается на примере музыкального центра Закавказья — Тифлиса (см. об этом: 144). Осенью 1871 года здесь открылась музыкальная школа при Кавказском музыкальном обществе, которое действовало в основном по образцу РМО. В школе, руководимой В. Кюнером — выходцем из Германии, завершившим образование в Петербурге у А. Гензельта и связавшим свою судьбу с Тифлисом, — обучали игре на фортепиано,

скрипке, виолончели, духовых инструментах, пению, а также теоретическим дисциплинам. Количество учащихся на первых порах не достигало и полусотни (платных, а по некоторым предметам — бесплатных), срок обучения колебался от трех до пяти-шести лет. В конце того же года в Тифлис вернулся окончивший Петербургскую консерваторию певец Х. И. Саванели; он стал активным участником музыкальной жизни города. Вместе с Н. А. Бороздиным, однокашником В. В. Стасова по Училищу правоведения, музыкантом-любителем, которому посвящена балакиревская "Песнь Селима", Саванели занимается реорганизацией школы Кавказского музыкального общества. Новый устав (1873) показывает, с одной стороны, желание идти по стопам столичной консерватории, а с другой — отсутствие объективно созревших к тому оснований. Но и неосуществленные намерения имели значение в качестве указателя направления. Школа закрылась в 1875 году.

Еще одной ступенью развития музыкального образования (или, точнее, в данном случае — просвещения) была деятельность Хора любителей музыки, которым руководил Саванели. Он насчитывал 110 человек и исполнял достаточно сложные произведения русских и западноевропейских композиторов. Впрочем, хор и работавшие при нем бесплатные хоровые классы также просуществовали недолго.

Новая и более успешная попытка организации музыкальной школы относится ко второй половине 70-х годов и связана с именами Саванели и А. О. Мизандари. Последний был воспитанником Петербургского университета, а как пианист совершенствовался в течение трех лет в Париже. В 1882/83 учебном году число учащихся превысило 150 человек. Среди педагогов находим имена известного в Тифлисе пианиста Э. О. Эпштейна — ученика И. Мошелеса в Лейпцигской консерватории, осевшего в столице Грузии еще в конце 50-х годов, В. З. Салина — скрипача и альтиста, соученика Чайковского, других авторитетных музыкантов. Начиная с 1879 года проводились — по образцу столичных учебных заведений — открытые вечера учащихся, а затем также и концерты силами педагогов. При школе был создан первый в городе струнный квартет.

Рубежным стал 1882 год, когда в Тифлис прибыл посланец Русского музыкального общества и было открыто отделение РМО. Как и в других случаях, музыкально-образовательные задачи стояли в числе первостепенных. Дирекция Тифлисского отделения РМО приняла в собственность существовавшую музыкальную школу и со временем преобразовала ее в училище (1886). Директором стал М. М. Ипполитов-Иванов, он же вел теоретические классы, хоровой и обязательного фортепиано. В число педагогов вскоре вошли выпускники Петербургской консерватории: пианист Л. И. Бетинг — ученик

Ф. О. Лешетицкого и скрипач К. К. Горский — ученик Г. Венявского, певица В. И. Зарудная, учившаяся у Г. Ниссен-Саломан и окончившая по классу К. Эверарди. Открылись классы духовых инструментов. В 1887 году Чайковский, уже бывавший в Тифлисе, рекомендовал училищу И. Ф. Сараджишвили (Сараджева) — виолончелиста, ученика В. Ф. Фитценхагена. С ним приехала и его жена, пианистка М. И. Унтилова, окончившая Московскую консерваторию у Танеева. Из числа других педагогов должны быть упомянуты П. А. Лодий, Е. А. Колчин, А. О. Мизандари. О серьезности работы училища свидетельствуют сохранившиеся протоколы заседаний (по форме они ориентированы на таковые же Московской консерватории). В них зафиксированы утверждение программ переходных и выпускных экзаменов, присвоение аттестатов разных степеней и т. п., сохранившиеся в архиве Главной дирекции РМО.

Первый выпуск Тифлиского музыкального училища состоялся в 1888 году. Выпускные экзамены проходили в форме публичных концертов. Именно благодаря деятельности музыкальных классов — училища РМО в значительной степени изменились вкусы тифлисских любителей музыки, прежде тяготевших едва ли не исключительно к итальянской опере. Молодых музыкантов приглашали на работу в оперный театр Тифлиса, но и других городов также. Начиная с 1890 года по инициативе В. М. Зарудной регулярно устраивались "оперные упражнения" с участием хора и оркестра училища, где исполнялись отрывки из "Жизни за царя" Глинки, "Русалки" Даргомыжского, вскоре — полностью "Свадьба Фигаро" Моцарта. Спектакль был подготовлен Д. А. Усатовым, в это же время открывшим частные вокальные классы, где занимался Ф. И. Шаляпин. Так процессы музыкального образования, протекавшие в Тифлисе, оказывались связанными многими нитями с прошлым и будущим музыкального искусства России.

1 Allegro tranquillo
Fl. *p*

2a Allegro tranquillo
Fl. *p*

6 Allegro tranquillo
Ob. *p sfp*

3 Poco più animato
Fiatl
Ottoni *ff*
Archl *ff*

3a Adagio cantabile ma non tanto
Ob. *p espress.*

4 Andante sostenuto
Cor. *p molto espress.*

5 Allegro vivo
p

6 Allegro vivo
p mf p

7 Allegro vivo

Tr-ba

Cor.

Tr-ba

ff

Tr-ni

8 Allegro vivo

Archi

p

Вступление

9a Moderato assai (tempo di marcia funebre)

Archi

pp

pizz.

Гл. п. I части

6 Allegro brillante

f

III часть

5 Andante elegiaco

Fl.

f molto espress.

3

3

Allegro vivo

Fl., Cl.

Скерцо

p

445

Allegro vivo

First system of musical notation for 'Allegro vivo'. It features three staves. The top staff is for the Cor (Coro) with a long note. The middle staff is for V. II (Violins II) with dynamics *pp* and *poco cresc.*. The bottom staff is for V-le (Violins I) with dynamics *pp* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

Second system of musical notation for 'Allegro vivo'. It features three staves. The top staff is for Fl., Ob. (Flute and Oboe) with dynamics *p*. The middle staff is for Fag. (Bassoon) with dynamics *p*. The bottom staff continues the V-le part from the first system. The key signature and time signature remain the same.

Third system of musical notation for 'Allegro vivo'. It features three staves. The top staff continues the Fl., Ob. part. The middle staff continues the Fag. part. The bottom staff continues the V-le part. A dynamic marking of *più f* appears in the middle staff. The key signature and time signature remain the same.

II Andante lugubre

Second system of musical notation for 'Andante lugubre'. It features two staves. The top staff is for Tr-be (Trumpet), Tr-ni (Trumpet), and Tuba with dynamics *p* and *cresc.*. The bottom staff is for Fag. (Bassoon) and C-b. (Cello) with dynamics *f* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

12a Moderato

Musical notation for 12a Moderato, V-le. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *f*.

6 Moderato

Musical notation for 6 Moderato, V-ni. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *f*.

13a Allegro vivo

Musical notation for 13a Allegro vivo, Cor. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *p ma marcato*.

6 Allegro vivo

Musical notation for 6 Allegro vivo. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *ma marcato*.

14 Lento lugubre

Musical notation for 14 Lento lugubre. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a dynamic marking of *sf*.

16 Lento lugubre

Musical notation for 16 Lento lugubre. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with multiple staves for Archi, Tr-ni, Cl. b., and Fag. The dynamic marking is *f*.

16 Lento lugubre
Archi, Fl.

fff dolente ed appassionato

Cl., Fag., 3 3

Cor. 3 3

C.-b. 3 3 3 3 3 3 *simile al fine*

Tr-ne *mf*

f

mf *f*

poco stringendo

17 *Allegro giusto*

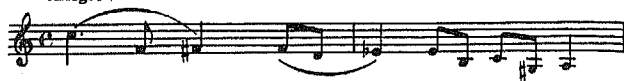


18 *Allegro moderato*



Ми - лый сын, ты ме - ня, о - ди - но - ку - ю, в горь - кой до - ле мо - ей не по - ки - дай

19 *Allegro*



20а



Та не бй - ся, ма - тин - ко, не бй - ся, в чер - во - ні чо - бй - ки о - буй - ся

6 *Allegro non troppo e molto maestoso*



Ко - су вы рас - сып - те мне по са - мый по - яс, как ро - су не - бес - ну



сып - ле - те на зе - млю, на зе - ле - ный луг

21 *Andante con moto*



22 *Andante alla breve*



Про - сти - те вы, хол - мы, по - ля род - ны - е,



при - ют мой мир - ный, яс - ный дол, про - сти!

23 *Animato*

f
По-слу-шай, гет-ман, для те-бя я по-за-бы-ла все на све-те

24 *Moderato con anima*

f
О ми-лый мой, ты бу-дешь царь зем-ли род-ной

25 *Moderato molto animato*

p
Те-бе од-ной, те-бе од-ной сви-репство их смяг-чить воз-можно

26а

От-ва-гой взор го-рит е-го под бро-вью со-бо-ли-но-ю

б

Гро-зы боль-шой по-ка не мнит-ся мне

в

Я-ви е-ще мне ми-лость, кня-же! Ви-на от-кушай, не по-брезгуй!

г

Как лю-дям хмель гу-ля-ет, сам се-бя он вы-хва-ля-ет

27а

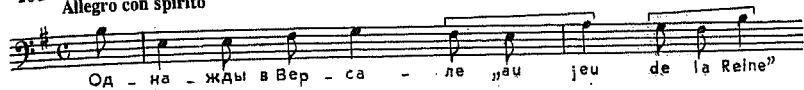
б

в

г

д

28a *Allegro con spirito*



6



29 *Moderato con moto*



30 *Moderato assai*



31 *Andante*



32 *Allegro vivo*



33 *Andantino*



34



35

Andante

ff

36

pp *cresc.*

37

Moderato

Ве - щи - е, звон - ки - е стру - ны ро - ко - чат

pp pizz.

38

Andante ma non tanto

p cresc. *mf*

39

Andante sostenuto

p cantabile e molto

40

Andante funebre e doloroso, ma con moto

f con sordino

41

Andante funebre e doloroso, ma con moto

p

42

Moderato assai

V-c. *mf molto espressivo* V-no *f*
molto espressivo
f

43

Allegro giusto

P dolce espressivo

44

Andante non tanto

P espress.

Нет, только тот, кто знал сви-да-нья жажд-ду

45a Moderato

mf *dim.*
 За - быть так ско - ро, за - быть так ско - ро

б Andante

pp *ppp* *pp*
 За - быть так ско - ро, за - быть так ско - ро, так ско - ро!

в

Allegro

ff *p*
 За - быть так ско - ро, так ско - ро!

46

Moderato quasi andantino

più f

Пусть надеждой илжи-вой меч-той не сму-тит-ся твоей сони по-кой.

47

Allegro moderato

mf

То бы - ло ран - не - ю вес - ной

48

Allegro moderato

ff *riten. ad lib.*

con tutta forza

О сча-стье! О сле-зы! О лес, о жизнь, о солн-ца свет!

49

Andante non troppo

p

Мыс-делисто - бой у заснувшей реки

p

p *p* *p*

50 Adagio

ff

По-я-вись же хоть во сне, о мой друг да-ле-кий!

51 Moderato con moto

То не звездо-чка за-све-ти-ла-ся в не-про-гляд-ной тьме,
то за-теп-лил-ся о-го-нек-ви-ши в ка-мен-ной Мо-ске

52 Медленно

pp *mf* *p*

И-же хе-ру-ви-мы

И - жé хе - ру - ви - мы

53 Довольно медленно

p

Те-бе по-ем, Те-бе по-ем, Те-бе бла-го-сло-вим,

Те-бе бла-го-да-рим

Allegro

Све - те - ти - хий, све - те - ти - хий свя - ты - я сла - вы. Свete ти хий

Све - те - ти - хий свя

[Allegro moderato]

Бо - го - ро - ди - це Де - во, ра - дуй - ся, бла - го - дат - на -

я Ма - ри - е, Гос - подь с То - бо - ю: бла - го - сло -

- вен - на Ты в же - нах и бла - го - сло - вен Плод

чре - ва Тво - е - го, я - ко Спа - са ро - ди - ла е - си душ на - ших.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину. М.; Л., 1950.
2. Аккорд (приложение к журналу "Радуга"). М., 1884, № 34—37.
3. Аккорд (приложение к журналу "Радуга"). М., 1886, № 47.
4. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. М., 1988.
5. *Алексеев А. Д.* Русские пианисты. М.; Л., 1948.
6. *Альшванг А.* Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. М.; Л., 1951.
7. *Альшванг А.* П. И. Чайковский М., 1970.
8. *Амфитеатрова-Левицкая А. Н.* Воспоминания // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
9. *Анисимова И. А.* Из истории фортепианного преподавания в русских учебных заведениях // Русская музыкальная педагогика конца XIX — начала XX века и современные проблемы музыкального образования. Межвузовский сборник научных трудов. Пермь, 1984.
10. *Асафьев Б. В.* Великий музыкант // Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
11. *Асафьев Б. В.* Гоголь и музыка // Избр. труды. М., 1955. Т. 4.
12. *Асафьев Б. В.* "Евгений Онегин", лирические сцены П. И. Чайковского // Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
13. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
14. *Асафьев Б. В.* О русской природе и русской музыке // Избр. труды. М., 1955. Т. 4.
15. *Асафьев Б. В.* Памяти Петра Ильича Чайковского // Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
16. *Асафьев Б. В.* "Пиковая дама" // Симфонические этюды. Л., 1970.
17. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.
18. *Асафьев Б. В.* Русская музыка о детях и для детей // Избр. труды. М., 1955. Т. 4.
19. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. Л., 1970.
20. *Асафьев Б. В.* "Спящая красавица" // Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
21. *Асафьев Б. В.* "Чародейка". Опера П. И. Чайковского // Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
22. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Пер. с англ. М., 1965.
23. *Ауэр Л.* Среди музыкантов. М., 1927.
24. *Балабанович Е.* Чехов и Чайковский. М., 1970.
25. *Балакирев М. А.* Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967.

26. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. М., 1970. Т. 1.
27. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. В 2-х т. Л., 1962. Т. 2.
28. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. М., 1982.
29. Бахрушин Ю. Балеты и их сценическая история // Чайковский и театр. М.; Л., 1940.
30. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5.
31. Белинский В. Г. Сочинения А. С. Пушкина // Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7.
32. Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 1—3. М., 1980.
33. Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1956.
34. Биржевые ведомости, 1871, № 60.
35. Биржевые ведомости, 1872, № 76.
36. Благой Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950.
37. Блок В. Восстановление симфонии Es-dur Чайковского // С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972.
38. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
39. Богданов Н. А. Очерк деятельности Киевского отделения ИРМО и учрежденного при нем Музыкального училища со времени их основания (1863—1888). Киев, 1888.
40. Богданов-Березовский В. М. Музыкальная драматургия балетов П. И. Чайковского // П. И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Л., 1941.
41. Богданов-Березовский В. Ф. Стравинский. М.; Л., 1951.
42. Бородин А. П. Письма. (Письма А. П. Бородина. М.; Л., 1927 — 1950. Вып. 1—4). М.; Л., 1950. Вып. 4.
43. Будяковский А. П. И. Чайковский: Симфоническая музыка. Л., 1935.
44. Букиник И. Илья Ильич Слатин. Биографический очерк // Русская муз. газета, 1896, март.
45. Бялый Г. А. Драматургия И. В. Шпагинского // Ученые записки Саратовского гос. университета им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1967. Т. 6-а. Вып. филологический.
46. Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. М., 1968.
47. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Киев, 1924.
48. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Ч. 2, 3.
49. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
50. Выханская А. М. Неопубликованная редакция оперы "Псковитянка" // Русская и зарубежная музыкальная классика: Вопросы теории музыки и исполнительства. Л., 1975.
51. Вольф А. Хроника петербургских театров. СПб., 1884. Т. 3.
52. Геника Р. Н. Рубинштейн и П. Чайковский // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
53. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. М., 1965. Кн. 3.

54. Гинзбург С. Л. К. Ю. Давыдов. Л., 1936.
55. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958.
56. Глебов Игорь. Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1922.
57. Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Музыка моей Родины. Природа // Сов. музыка, 1984, № 6.
58. Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Симфонические этюды. Пг., 1922.
59. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
60. Говеннуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М., 1954.
61. Гозеннуд А. Русский оперный театр XIX века. 1857—1872. Л., 1971.
62. Гозеннуд А. Русский оперный театр XIX века. 1873—1889. Л., 1973.
63. Голос, 1873, № 23.
64. Голос, 1873, № 82.
65. Голос, 1874, № 70.
66. Голос, 1874, № 96.
67. Голос, 1878, № 322.
68. Голос, 1878, № 360.
69. Голос, 1879, № 24.
70. Голос, 1881, № 42.
71. Голос, 1882, № 215.
72. Гольдштейн Э. Ю. А. Г. Рубинштейн и его исторические концерты. СПб., 1886.
73. Гордеева Е. М. Фольклорные источники "Антара" и "Испанского каприччино" // Сов. музыка, 1958, № 6.
74. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962.
75. Демин Лев. Сквозь туманы и штормы. М., 1986.
76. Детской музыкальной школе № 1 — 100 лет. Пенза, 1982.
77. Дживелегов А. К. Данте и его "Комедия" // Данте Алигьери. Божественная комедия. Адапт. пер. М. Лозинского. М., 1940.
78. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М., 1952.
79. Евсеев С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня. М., 1970.
80. Житомирский Д. Ранняя редакция "Зимних грез" // Избр. статьи. М., 1981.
81. Житомирский Д. В. П. И. Чайковский // История русской музыки. М.; Л., 1940. Т. 2.
82. Иванов М. М. История музыкального развития России. СПб., 1912. Т. 2.
83. Из музыкального прошлого. Сборник очерков / Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1966. Вып. 1.
84. Ипполитов-Иванов М. М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
85. Искусство, 1884, № 44.
86. История русской музыки в 10-ти т. М., 1989. Т. 6.
87. Казак С., Лемберская С. Горьковскому музыкальному училищу 100 лет (1873—1973). Горький, 1972.
88. Кандинский А. И. Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. М., 1984. Т. 2. Кн. 2.

89. *Кантор Г. М.* Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием // Вопросы истории, теории музыки и музыкального образования. Казань, 1970.
90. *Карагичева Л.* Два этюда о "Пиковой даме" // Сов. музыка, 1990, № 6.
91. *Каратыгин В. Г.* Памяти П. И. Чайковского // Избр. статьи. М.; Л., 1955.
92. *Каратыгин В. Г.* Сестрорецкий курорт // Речь, 1912, № 169.
93. *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989.
94. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954.
95. *Кашкин Н. Д.* Оперные сцены в Москве // Моск. ведомости, 1901, № 172.
96. *Кашкин Н.* Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория // Муз. со-временник, 1916, № 8.
97. Киевлянин, 1875, № 147.
98. *Климовицкий А. И.* Заметки о Шестой симфонии Чайковского. К проблеме: Чайковский на пороге XX века // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.
99. *Козан Г. М.* Мой учитель В. В. Пухальский // Избр. статьи. М., 1972. Вып. 2.
100. *Компанейский Н. И.* Значение Н. А. Римского-Корсакова в русской церковной музыке // Русская муз. газета, 1908, № 39—40.
101. *Компанейский Н. И.* К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский // Русская муз. газета, 1906, № 17.
102. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М., 1963.
103. *Кремлев Ю.* Симфонии П. И. Чайковского. Л., 1955.
104. *Кругликов С. Н.* Квартетные собрания ИРМО // Современные известия, 1885, № 284.
105. *Кругликов С. Н.* Обзор десятилетней деятельности музыкально-драматического училища Московского Филармонического общества за время от 1878 по 1888 год. М., 1888.
106. *Крути И.* Русский театр в Казани. М., 1958.
107. *Курковский Г. В.* В. В. Пухальский и Г. Н. Беклемишев // Научно-методические записки Киевской гос. консерватории. Сб. 1956 года. Киев, 1957.
108. *Курочкин Ю.* Из музыкального прошлого Урала. Свердловск, 1957.
109. *Кюи Ц. А.* Избр. статьи. Л., 1952.
110. *Кюи Ц. А.* Избр. статьи об исполнителях. М., 1957.
111. *Кюи Ц. А.* "Кузнец Вакула", опера г. Чайковского // СПб. ведомости, 1876, № 331.
112. *Кюи Ц. А.* "Орлеанская дева", опера г. Чайковского // Голос, 1881, № 80.
113. *Ларош Г. А.* Два слова о "Вакуле-кузнице" // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2.
114. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. В 5-ти вып. Л., 1975. Вып. 2.
115. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3.
116. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4.
117. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Л., 1978. Вып. 5.
118. *Ларош Г. А.* Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском // См.: 114.
119. *Ларош Г. А.* Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // См.: 114.

120. *Ларош Г. А.* "Лебединое озеро" // См.: 114.
121. *Ларош Г. А.* Музыкальная хроника // Современная летопись, 1871, № 4.
122. *Ларош Г. А.* Музыкальное письмо из Петербурга. По поводу "Спящей красавицы" // См.: 114.
123. *Ларош Г. А.* Неделя в Москве. "Евгений Онегин" в консерватории // См.: 114.
124. *Ларош Г. А.* Общая характеристика творчества П. Чайковского // См.: 114.
125. *Ларош Г. А.* Пятый концерт Русского музыкального общества // См.: 114.
126. *Ларош Г. А.* П. Чайковский и обычное относительно него недоразумение // См.: 114.
127. *Левенсон О. Л.* В концертном зале. М., 1880.
128. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. М., 1979. Вып. 6 (1871—1880).
129. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. М., 1978.
130. *Мазель Л.* О мелодии М., 1952.
131. *Мазель Л. А.* О первой части Шестой симфонии Чайковского // Вопросы анализа музыки. М., 1978.
132. *Мей Л. А.* Полн. собр. соч. В 2-х т. СПб., 1914. Т. 1.
133. *Металлов В.* Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. М., 1911.
134. *Миклашевский И.* Очерк деятельности Киевского ИРМО (1863—1913). Киев, 1913.
135. *Михеева Л. В. Э. Ф.* Направник. М., 1985.
136. Московские ведомости, 1889, № 81.
137. Музыка, 1913, № 116.
138. Музыкальный листок, 1873, № 9.
139. Музыкальный листок, 1873, № 21.
140. Музыкальный листок, 1874, № 19.
141. Музыкальный свет, 1877, № 8.
142. *Мусоргский М. П.* К пятидесятилетию со дня смерти (1881—1931). Статьи и материалы. М., 1932.
143. *Мусоргский М. П.* Письма и документы / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. М., 1932.
144. *Мишвелидзе А.* Очерки по истории музыкального образования в Грузии. М., 1971.
145. *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, воспоминания. В 2-х т. М., 1959—1960. Т. 2. М., 1960.
146. *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. ст. Л. М. Кутателадзе. Л., 1959.
147. Неделя, 1884, № 45.
148. *Николаев А. А.* Фортепианное наследие Чайковского. М., 1958.
149. *Николаева Н. С.* Симфонии П. И. Чайковского. М., 1958.
150. Новое время, 1880, № 1339.
151. Новости и Биржевая газета, 1881, № 35.
152. *Носилов Н. И.* Балеты П. И. Чайковского на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. М., 1941.

153. Нувеллист, 1987, № 8.
154. Нувеллист, 1989, № 7.
155. Обзор первого десятилетия существования Русского хорового общества в Москве (1878—1888). М., 1890.
156. *Орджоникидзе Г. Ш.* Диалектика музыкальной формы у Вагнера // Р. Вагнер / Сост. Л. Полякова. М., 1987.
157. *Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества. В 4-х вып. Л., 1970. Вып. 2; Л., 1971. Вып. 3.
158. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
159. *Орлова Е. М.* Романсы Чайковского. М.; Л., 1948.
160. *Орлова Е. М.* П. И. Чайковский. М., 1980.
161. Островский и русские композиторы. М.; Л., 1937.
162. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., Т. 12.
163. Петербургская газета, 1873, № 20.
164. Письма С. И. Танеева к К. Н. Игумнову // Сов. музыка, 1946, № 1.
165. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916.
166. *Попов С. С. А. Н. Островский и П. И. Чайковский* // См.: 161.
167. Празднование 25-летия Русского хорового общества (1878—1903).
168. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Л., 1924.
169. *Прибегина Г.* О работе П. И. Чайковского над Шестой симфонией. По материалам рукописей // Из истории русской и советской музыки. М., 1975. Вып. 2.
170. *Прокудин В. П.* 65 русских народных песен / Под ред. П. И. Чайковского. М., 1872—1873.
171. *Протопопов Вл. и Туманина Н.* Оперное творчество Чайковского. М., 1957.
172. *Пузыревский А. И., Саккетти Л. А.* Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб., 1912.
173. *Раабен Л. Н.* Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и деятельности. Л., 1962.
174. *Раабен Л. Н.* Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского. М., 1958.
175. *Рахманова М.* Огромное и еще едва тронутое поле деятельности // Сов. музыка, 1990, № 6.
176. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. В 5-ти вып. М., 1933. Вып. 1; М., 1936. Вып. 3.
177. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
178. Римский-Корсаков: Музыкальное наследие. В 2-х т. М., 1954. Т. 2.
179. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1960. Т. 4.
180. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 5.
181. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1970. Т. 7.
182. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1981. Т. 8-А.
183. *Риттих М.* Чайковский и драматический театр (к истории "Снегурочки") // П. И. Чайковский. Вопросы истории и стиля. Сб. статей. М., 1989.

184. *Розанов А. С.* Музыкальный Павловск. Л., 1978.
185. *Рукавишников Н.* Как создавалась интермедия "Пиковой дамы" // Сов. музыка, 1940, № 3.
186. *Рукавишников Н.* Пушкин в библиотеке П. Чайковского // Сов. музыка, 1937, № 1.
187. Русская муз. газета, 1906, № 29—30.
188. Русская муз. газета, 1908, № 50.
189. Русская мысль, 1960, Кн. 4.
190. Русские ведомости, 1877, № 49.
191. Русские ведомости, 1882, № 237.
192. Русские ведомости, 1889, № 261.
193. Русские ведомости, 1890, № 34.
194. Русский курьер, 1881, № 70.
195. Русский курьер, 1884, № 244.
196. Русский мир, 1872, № 40.
197. *Салина Н. В.* Жизнь и сцена. М., 1941.
198. СПб. ведомости, 1870, № 126.
199. СПб. ведомости, 1870, № 320.
200. СПб. ведомости, 1871, № 44.
201. СПб. ведомости, 1871, № 68.
202. СПб. ведомости, 1872, № 40.
203. СПб. ведомости, 1872, № 68.
- 203а. СПб. ведомости, 1872, № 69.
204. СПб. ведомости, 1872, № 75.
205. СПб. ведомости, 1872, № 293.
206. СПб. ведомости, 1872, № 302.
207. СПб. ведомости, 1873, № 341.
208. СПб. ведомости, 1875, № 91.
209. СПб. ведомости, 1879, № 330.
210. СПб. ведомости, 1882, № 50.
211. СПб. ведомости, 1883, № 68.
212. Саратовский листок, 1888, № 254.
213. *Серов А. Н.* Избр. статьи. В 2-х т. М., 1957. Т. 2.
214. *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4.
215. *Скребков С. С.* Симфоническая полифония Чайковского // Избр. статьи. М., 1980.
216. *Скуратовский В.* Римский-Корсаков как редактор. М., 1988. Рукопись.
217. *Слонимский Ю. П. И.* Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
218. *Собинов Л. В.* Как я стал учеником Московского Филармонического училища // Собинов Л. В. Жизнь и творчество. М., 1937.
219. Современные известия, 1880, № 76.
220. Современные известия, 1880, № 327.
221. Современные известия, 1880, № 350.

222. Современные известия, 1882, № 244.
223. Стасов В. В. М. П. Беляев. М., 1954.
224. Стасов В. В. Избр. сочинения в 3-х т. М., 1952. Т. 1.
225. Стасов В. В. Избр. соч. М., 1952. Т. 2.
226. Стасов В. В. Избр. статьи о М. И. Глинке. М., 1955.
227. Стасов В. В. Искусство XIX века // Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове, М., 1953.
228. Стасов В. В. Письма к родным. В 3-х т. М., 1958. Т. 2.
229. Стасов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков // См.: 227.
230. Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. М., 1976. Вып. 2.
231. Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. М., 1977. Вып. 3.
232. Сто лет Ленинградской консерватории: Исторический очерк. Л., 1962.
233. Сто лет Пензенскому музыкальному училищу. Пенза, 1982.
234. Суворовский Н. П. Чайковский и музыка будущего // Весы, 1904, № 8.
235. Танеев С. И. Материалы и документы. М., 1952. Т. 1.
236. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова / Сост. Т. С. Крунтяева Л., 1983.
237. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965.
238. Трайшин В. М. П. Беляев и его кружок. Л., 1975.
239. Туманина Н. В. Чайковский: Путь к мастреству. 1840—1877. М., 1962.
240. Туманина Н. В. Чайковский: Великий мастер. 1878—1893. М., 1968.
241. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М.; Л., 1960—1968. Т. 13.
242. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма. В 13-ти т. М.; Л., 1961—1968. Т. 12, кн. 1.
243. Тюмисева Г. А. Чайковский и украинская народная песня // Из истории русско-украинских связей. М., 1956.
244. Фаминцын А. С. Музыкальные заметки // Муз. сезон, 1870, № 1.
245. Финдейзен Н. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Очерк его музыкальной деятельности. СПб., 1908.
246. Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. СПб., 1909.
247. Футер А. Профессор Московской консерватории И. В. Гржимали // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1967. Вып. 4.
248. Хайрутдинов А. Музыкальное образование в Татарии // Ученые записки Казанской консерватории. Казань, 1970. Вып. 4.
249. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
250. Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1.
251. Цуккерман В. А. "Камаринская" Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
252. Цуккерман В. А. Римский-Корсаков и народная песня // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1.
253. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х т. М.; Лейпциг, 1900. Т. 1.
254. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М.; Лейпциг, 1901. Т. 2.

255. Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923.
256. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986.
257. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. М.; Л., 1935. Т. 2.
258. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.; Л., 1936. Т. 3.
259. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1.
260. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1990. Т. 63.
261. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1953. Т. 2.
262. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1959. Т. 5.
263. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1961. Т. 6.
264. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1962. Т. 7.
265. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1963. Т. 8.
266. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1965. Т. 9.
267. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1966. Т. 10.
- 267а. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1966. Т. 10-А.
268. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1966. Т. 11.
269. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1970. Т. 12.
270. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1971. Т. 13.
271. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1974. Т. 14.
272. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1976. Т. 15-А.
273. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1977. Т. 15-Б.
274. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1978. Т. 16-А.
275. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1979. Т. 16-Б.
276. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1981. Т. 17.
277. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М., 1951.
278. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1963.
279. Чайковский и театр. Статьи и материалы. М.; Л., 1940.
280. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. М.; Л., 1940.
281. Чемоданов С. Филармония в дореволюционный период // Пятьдесят лет Театральной школы. 1878—1928. М., 1929.
282. Чехов А. П. Собр. соч. В 12-ти т. М., 1956. Т. 11.
283. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. В 2-х т. М., 1957. Т. 1.

284. *Ширяев А.* Рядом с Петипа // Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л., 1971.
285. *Шлифштейн С. И.* Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975.
286. *Эйхенбаум Б.* Пушкин и Толстой // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969.
287. *Юркевич М. В.* Д. А. Славянский в его четвертьвековой художественной и политической деятельности. М., 1889.
288. *Яголим Б. С.* Комета редкой красоты. М., 1970.
289. *Яковлев Вас.* Избр. труды о музыке. В 2-х т. М., 1964. Т. 1.
290. *Яковлев Вас.* Избр. труды о музыке. В 2-х т. М., 1971. Т. 2.
291. *Яковлев В.* А. Н. Островский в переписке с русскими композиторами // См.: 161.
292. *Яковлев В.* Чайковский в московских театрах // См.: 280.
293. *Яковлев В.* Чайковский и Пушкин // См.: 279.
294. *Ярустовский Б.* "Кузнец Вакула" — "Черевички" // Театральный альманах, 1948. Кн. 7.
295. *Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. М.; Л., 1947.
296. *Ястрѣбцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х т. Л., 1960. Т. 2.
297. *Floros K.* Gustav Mahler. // Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhundert in neuer Deutung, 1977.
298. *Galvani G.* Observation sur l'organ de la voix. М., 1882.
299. *Kohlhase Th.* Tschaikowsky als Kirchenmusiker // Festschrift Georg Dadelsein zum 60. Geburtstag. Neuhausen-Stuttgart, 1978.
300. *Kretschmar H.* Fuhrer durch den Konzertsaal. I. Sinfonie und Suite. Leipzig, 1980.
301. *Loewenberg A.* Annals of Opera 1597—1940. Cambridge, 1943.
302. *Niemann W. P.* Tschaikowskys Orkesterwerke. Berlin—Wien.
303. *Taruskin R.* The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiographica. 1870 // Russian Music Studies. Ann Arbor, 1984, № 11.
304. *Tschaikowsky.* Sinfonie № 6, h-moll, op. 74. "Pathetique". Einfuhrung und Analyse von Thomas Kohlhase. Mainz, 1983.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

В таблице приняты следующие сокращения:

благотворит. — благотворительный	ув-ра — увертюра
влч. — виолончель	уч. — участвовали
вок. — вокальный	фп. — фортепианный
драм. — драматический	хор. — хоровой
имп. — императорский	Алекс. т-р — Александринский театр
исп. — исполнялись, исполнение	Б. т-р — Большой театр
квартет. — квартетный	Благор. собр. — Благородное собрание
комич. — комический	БМШ — Бесплатная музыкальная школа
либр. — либретто	Двор. собр. — Дворянское собрание
муз. — музыка, музыкальный	Консерват. — Консерватория
оп. — опера	Купеч. собр. — Купеческое собрание
орат. — оратория	М. — Москва
орк. — оркестр	М. т-р — Малый театр
п/у — под управлением	Мар. т-р — Мариинский театр
пер. — перевод, переведен	Мих. т-р — Михайловский театр
симф. — симфонический	Придв. певч. — Придворная певческая капелла
скр. — скрипка	РМО — Русское музыкальное общество
собств. — собственный	СПб. — Санкт-Петербург
соч. — сочинение	Филарм. об-во — Филармоническое общество
т-р — театр	Ун-т — Университет
тр. — труппа	

События музыкальной жизни*

1881

- Янв. Нач. концертного турне А.Г.Рубинштейна по городам Испании и Португалии (до марта 1881).
- Февр. 20 Умер Ф.М.Толстой (Ростислав).

* Составлена Т.В.Корженьянц.

- Март 11 В Париже умер Н.Г.Рубинштейн.
- Март 16 Умер М.П.Мусоргский
- Апр. 8 Родился Н.Я.Мясковский.
- Май 30 С.И.Танеев получил звание профессора Моск. консерватории (до 1888, класс фп.)
- Сент. 15 Открытие в Одессе классов пения А.С.Раппорта.
- Окт. 6 Открытие в Иркутске общества любителей музыки и литературы.
- Окт. Получено разрешение Генеральной дирекции РМО открыть отд. РМО и муз. классы при нем в Пензе.
- [1881] Официально утвержден муз. кружок в Екатеринбурге.
 Организация в Казани кружка любителей музыки.
 Создание при муз. школе в Тифлисе кружка любителей музыки.
 Открытие муз. классов в Воронеже.
 М.А.Балакирев вновь возглавил БМШ (до 1908).
 Е.К.Альбрехт избран председателем СПб. филармонич. общества (до 1886).
 Открытие общедоступных хоровых классов при Русском хоровом обществе в Москве. Руководитель В.П.Войденов.
 Открытие в СПб. Общедоступных муз. классов Педагогического музея.
 Нач. педагогической работы С.Н.Кругликова в Музыкально-драматич. училище Моск. филармонич. общества (до 1901, с 1898 — директор).
 И.А.Всеволожский занял пост директора императ. театров (до 1899).
 Л.К.Альбрехт назначен солистом (влч.) оркестра Большого театра в Москве (до 1893).
 Нач. преподавательской работы в СПб. консерватории пианиста Н. С. Лаврова (до 1921, с 1899 — профессор, с 1915 — инспектор и зам.директора).
 Н. А. Губерт-занял пост директора Моск. консерватории (до 1883).
 К. К. Зике получил звание профессора спец. класса теории муз. Моск. консерватории (до 1882).
 1-й приезд в Россию К. Дебюсси (затем в 1882, 1913).
 1-й приезд в Россию франц. скрипача и комп. Э. Соре.
 Нач. муз.-критич. деятельности С. Н. Кругликова в моск. газетах "Современные известия", "Новости дня", "Русское слово" и др.
 Л. И. Шестакова впервые изд. полную партитуру оперы М. И. Глинки "Жизнь за царя".
 В Москве изд. полн. собр. духовных соч. Дм. Бортнянского в 10-ти т. под ред. П. И. Чайковского (М. 1881—82).
 Изд. сборник фп. пьес для начинающих А. И. Дюбюка "Детский музыкальный вечер".
 В СПб. изд. "Школа пения" Г. Ниссен-Саломан.

- Июнь 1 Пензенское отд. РМО приняло решение об открытии муз. школы.
- Июнь 5 Родился И. Ф. Стравинский.
- Июль 4 Умер К. П. Вильбоа.
- Июль 16 Родился П. А. Ламм.
- Нояб. 25 В. Н. Пасхалов открыл в Казани бесплатную муз. школу.
- [1882] В СПб. создан постоянный Придворный оркестр (до 1887 наз. Придворный музыкантский хор), сформированный из оркестров лейб-гвардии Кавалергардского и Конного полков. Дир. Г. И. Варлих (с 1917 — Гос. симфонич. оркестр).
- Основание в СПб. библиотеки Придворного оркестра.
- Открытие духовной капеллы при Русском хоровом обществе в Москве. Регенты — В. С. Орлов и Ф.А.Иванов.
- Комп. М.А.Баланчивадзе организовал в Тифлисе этнографич. хор из 12-ти человек, исполн. грузинский фольклор.
- С. В. Гилев организ. в Екатеринбурге певческую капеллу.
- Открытие отд. РМО в Тамбове.
- Открытие отд. РМО в Воронеже.
- Организация муз. кружка в Вятке.
- А. М. Абаза основал и возглавил муз. классы РМО в Курске (классы фп., пения, теории муз. — до 1915).
- Нем. дирижер М.К.Эрдмансдёрфер приглашен дир. симф. концертов РМО и профессором Моск. консерватории (классы инструментовки и ансамбля — до 1889).
- Нач. работы А.В.Вержиловича 1-м виолончелистом СПб. русской оперы (до 1885) и преподавателем СПб. консерватории (до 1911; с 1890 — профессор).
- К.К.Зике получил звание профессора спец. класса теории музыки СПб. консерватории (до 1890).
- Нач. педагогич. работы А.С.Аренского в Моск. консерватории (муз.-теоретич. предметы, с 1889 — класс свободного сочинения; с 1889 — профессор; работал до 1894).
- Ф.П.Комиссаржевский получил звание профессора Моск. консерватории.
- Отмена государств. монополии на зрелищные предприятия в столицах.
- В Ярославле построен новый городской театр.
- В Риге сгорел городской театр.
- И.К.Альтани назначен главным дирижером Большого театра в Москве (до 1906).
- У.И.Авранек назначен дирижером и главным хормейстером Большого театра в Москве (до 1937).
- А.И.Барцал назначен главным режиссером Большого театра в Москве (до 1903; с 1878 — солист).

О.О.Палечек назначен репетитором вокалистов и руководителем хора Мариинского театра в СПб.

Нач. работы В.И.Главача дирижером концертов Павловского вокзала (до 1886).

В.И.Сук назначен скрипачом оркестра Большого театра в Москве (до 1885).

Открытие в Москве филиала муз. издательства Ю.Г.Циммермана (до 1915).

1883

- Янв. 19 Умер В.Ф.Ленц.
- Янв. 21 Родился М.Ф.Гнесин.
- Зима Нач. регулярных собраний — "беляевских пятниц"; зарождение Беляевского кружка.
- Февр. М.А.Балакирев назначен управляющим Придв. певч. капеллой (до 1894).
- Февр. 3 Н.А.Римский-Корсаков назначен помощником управляющего Придв. певч. капеллой (до 1894).
- Февр. С.И.Танеев избран в состав Комитета профессоров по управлению консерваторией (до 1885).
- Февр. 11 Открытие в Тифлисе отд. РМО и муз. школы при нем. Директор М.М.Ипполитов-Иванов.
- Апр. 6 Демонстративный выход Н.А.Римского-Корсакова и Ц.А.Кюи из состава Оперного комитета, отклонившего постановку "Хованщины" Мусоргского.
- Сент. Преобразование муз. классов Харьковского отд. РМО в муз. училище. Нач. работы Н.Ф.Христиановича в Муз. училище Харьковского отд. РМО (курс истории музыки).
- Дек. 5 Умер И.К.Гунке.
- [1883] Открытие в Москве на базе Общества любителей муз. и драм. искусства Моск. филармонич. общества (до 1918). Директор и 1-й дирижер — П.А.Шостаковский (до 1898).
- Открытие в Москве на базе школы П.А.Шостаковского Муз.-драматич. училища Моск. филармонич. общества. Директор — П.А.Шостаковский (до 1898).
- Нач. педагогич. работы П.И.Бларамберга в муз.-драматич. училище Моск. филармонич. общества (муз.-теоретич. дисциплины — до 1898).
- Открытие в Москве частных женских муз. курсов пианистки Н.А.Муромцевой.
- Преобразование муз. школы Киевского отд. РМО в муз. училище (с 1913 — консерватория). Директор В.В.Пухальский.
- Открытие муз. училища при отд. РМО в Пензе.
- Нем. пианистка С.О.Ментер вошла в состав профессоров СПб. консерватории (до 1887).

В состав профессоров Московской консерватории вошли Н.С.Зверев (фп.) и Г.А.Ларош (история и теория музыки — до 1886).

Нач. педагогич. работы скрипача А.А.Колаковского в Моск. консерватории (до 1884).

Нач. реконструкции здания Мариинского театра в СПб. (архитектор В.А.Шретер).

В моск. саду "Эрмитаж" построено здание открытого Фантастического театра для труппы М.Лентовского.

Открытие нового городского театра в Ростове-на-Дону.

Л.С.Ауэр назначен дирижером симф. собраний РМО в СПб. (до 1895, с перерывами).

Н.С.Кленовский назначен дирижером Большого театра в Москве (до 1893).

А.Ф.Арендс назначен солистом оркестра Большого театра и преподавателем муз.-драм. училища Моск. филармонич. общества (до 1892).

1-й приезд в Россию нем. пианиста, дирижера и комп. К.Рейнке.

Ф.М.Бауэр нач. в Москве изд. нотного журнала "Русский цитрист" (до 1894).

В СПб. изд. "Очерк всеобщей истории музыки" Л.А.Саккетти.

В СПб. изд. "Заметки по элементарной теории музыки" Л.А.Саккетти.

Изд. "Учебник музыкальных форм" Н.Д.Кашкина и Ю.А.Пухальской.

1884

- Июль 17 Родился Б.В.Асафьев.
- Сент. Открытие в Астрахани классов скрипичной игры Ю.А.Шефферлинга.
- Нояб. 25 Избрание Н.А.Римского-Корсакова членом Общества композиторов Франции.
- б/д М.П.Беляев учредил Глинкинские премии за лучшие муз. произведения русских композиторов (до 1917).
- Нояб. Присуждение П.И.Чайковскому Глинкинской премии за увертюру-фантазию "Ромео и Джульетта".
- [1884] Открытие отд. РМО в Одессе, на основе Одесского муз. общества.
Создание в Ковно (Каунас), на базе существовавших муз.-лит. кружков, Ковенского муз. общества. Председатель — скрипач и комп. А. Савинский.
Основание Ташкентского муз. общества.
Нач. педагогич. работы А. К. Лядова в Придв. певч. капелле.
Нач. педагогич. работы Н. А. Андреева в муз.-драм. училище Моск. филармонич. общества.
Нач. педагогич. работы В.А.Чечотта в Киевском ин-те благородных девиц (фп. — до 1887).
Нач. работы А.Н.Виноградского преподавателем муз. классов, дирижером симф. концертов и директором Саратовского отд. РМО (до 1886).

А. Э. Глен назначен руководителем виолончельного и квартетного классов в муз. училище Харьковского отд. РМО (до 1890).

Нач. работы М.М.Ипполитова-Иванова в качестве дирижера симф. концертов и оперного театра в Тифлисе.

Нач. работы А.А.Орлова-Соколовского дирижером оперных спектаклей в Казани.

В СПб. изд. "Учебник гармонии", ч. 1 Н.А.Римского-Корсакова (ч. 2 — СПб., 1885).

Изд. "Учебник форм инструментальной музыки" Н. Д. Кашкина и С. И. Танеева.

Д. А. Мансфельд нач. в Москве изд. ежемес. приложение к журналу "Радуга" под назв. "Аккорд. Новости из музыкального мира" (до 1886).

В Москве изд. "Школа для цитры" Ф. М. Бауэра.

1885

- Янв. 9 Открытие Московской частной русской оперы, организ. С.И.Мамонтовым.
- Февр. 8 Умер Л. Ф. Лангер.
- Февр. 10 П. И. Чайковский избран одним из директоров Моск. отд. РМО.
- Май 9 Умер Г. Я. Ломакин.
- Май Открытие в Смоленске памятника М. И. Глинке.
- Май С. И. Танеев избран на пост директора Моск. консерватории (до 1889).
- Сент. Возобновление деятельности Тамбовского отд. РМО и муз. классов при нем.
- Окт. 1 Открытие в Одессе муз. классов с 5-летним курсом обучения.
- Окт. Нач. "Исторических концертов" А.Г.Рубинштейна в крупнейших городах Европы (до мая 1886).
- Нояб. 20 Умер Петр П.Булахов.
- Ноябр. 23 Открытие в СПб. "Русских симфонических концертов", организ. М.П.Беляевым с целью пропаганды творчества русских композиторов (до серед. 1918).
- Дек. 1 Открытие нового городского театра в Нижнем Новгороде.
[1885] В Брюсселе усилиями бельг. пианистки Л. де Мерси-Аржанто сост. "Русские концерты" п/у Н. А. Римского-Корсакова.
Присуждение А.К.Глазунову Глинкинской премии за 1-й квартет.
Нач. деятельности в Москве Общества русских драматич. писателей и оперных композиторов.
Н. А. Римский-Корсаков организ. из учащихся Придв. певч. капеллы симф. оркестр, выст. п/у виднейших дирижеров.
М. К. Эрдмансдёрфер организ. оркестр студентов Моск. университета, выст. под его управлением (до 1889).
Роспуск постоянной итал. труппы Мариинского театра в СПб.

Нач. работы В. И. Сука дирижером частных оперных трупп в русской провинции (Харьков, Вильнюс, Минск, Киев, Одесса, Казань, Саратов; до 1904).

Нач. педагогич. работы А.А.Ильинского в муз.-драм. училище Моск. филармонич. общества (классы фп., композиции, муз.-теоретич. предметы — до 1905).

Учреждение муз.-драм. общества в Астрахани.

Нач. активной концертной деятельности армянского композитора, фольклориста и хорового дирижера Х. М. Кара-Мурзы (организ. в городах Кавказа и Южной России более 90 нар. хоров).

Г. О. Дютш назначен дирижером "Русских симфонических концертов".

К. К. Альбрехт назначен и.о.директора Моск. консерватории.

В. И. Сафонов по рекомендации Чайковского приглашен профессором класса фп. Моск. консерватории (до 1905).

Нач. работы скрипача В. З. Салина преподавателем Моск. консерватории (до 1893) и альтистом струнного квартета Моск. отд. РМО.

Открытие оперного класса в СПб. консерватории.

Нотоиздат. фирма Ф. Т. Стелловского перешла к моск. издателю А. К. Гутхейлю.

Моск. муз. изд-во П. И. Юргенсона приобрело все издания фирмы Бернгард.

М. П. Беляев основал издательство "М. П. Беляев в Лейпциге", вып. произв. русских композиторов.

В. В. Бессель нач. в СПб. еженед. изд. газеты "Музыкальное обозрение", с ежемес. нотн. приложением (до 1888).

Нач. работы Ц. А. Кюи главным редактором журнала "Музыкальное обозрение" (до 1888).

В Казани изд. "Курс хорового церковного пения" (кн. 1—4) С.В.Смоленского.

В СПб. изд. "Практический учебник гармонии в 54 задачах" Л.Буслера, пер. с нем. А. Р. Бернгарда.

Изд. труд Л. Буслера "Свободный стиль", в пер. Н. Д. Кашкина.

В Москве изд. книга Э. Ганслика "О прекрасном в музыке", в пер. М. М. Иванова.

1886

- Февр. 12 Открытие в Тифлисе на базе сущ. ранее муз. школы муз. училища РМО. Директор М. М. Ипполитов-Иванов.
- Сент. 1 Р. Е. Дриго назначен капельмейстером оркестра и композитором балетной труппы Мариинского театра в СПб.
- Нояб. Присуждение П. И. Чайковскому Глинкинской премии за симф. фантазию "Франческа да Римини".
Слияние Одесского муз. общества с отд. РМО.

[1886]

Открытие в Одессе на базе муз. школы при Обществе изящных искусств и муз. классов при Одесском муз. обществе муз. классов РМО (в 1897 — преобразованы в муз. училище РМО, в 1913 — в консерваторию).

Сост. 1-я фольклорная экспедиция песенной комиссии Русского географич. общества, положившая начало систематич. собиранию русских нар. песен. Уч. Г. О. Дютш и этнограф Ф. М. Истомин.

Муз.-драм. училище Моск. филармонич. общества преобразовано в высшее учебное заведение с правами консерватории.

Отделение Моск. синодального училища церковного пения от Синодального хора.

Моск. синодальный хор возглавили дирижеры В. С. Орлов и А. Д. Кастальский.

Н. А. Соколов нач. преподавать в регентских классах Придв. певч. капеллы в СПб. (до 1921).

Открытие в Казани частной муз. школы А. А. Орлова-Соколовского.

Открытие в Перми фабрики муз. инструментов (рояли, фисгармонии).

И. Ф. Сараджев нач. препод. в муз. классах Тамбовского отд. РМО (влч., теория музыки).

Нач. деятельности в Туле оркестра хроматических гармоник (сущ. до 1914), п/у Н. И. Белобородова (до 1908).

Л. А. Саккетти получил звание профессора СПб. консерватории.

Нач. педагогич. работы Я. Витола в СПб. консерватории (до 1918; с 1901 — профессор).

Нач. педагогич. работы в Моск. консерватории Г. А. Пахульского (спец. фп., до 1921, с 1916 — профессор) и Н. М. Ладухина (муз.-теоретич. предметы; с 1904 — профессор).

Нач. систематич. муз.-критич. деятельности Н. Д. Кашкина (до 1910) в моск. периодич. изданиях ("Моск. ведомости", "Русские ведомости", "Артист", "РМГ" и др.).

В Москве изд. труд Д. В. Разумовского "Богослужебное пение православной греко-российской церкви".

В Москве изд. труд Ю. К. Арнольда "Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу".

Изд. работы А. С. Размадзе "Наша опера и ее хозяйство. (Общий взгляд на прошлое и настоящее Московской русской оперы)".

1887

Янв. 12 Возвращение А. Г. Рубинштейна на пост директора СПб. консерватории (до 1891).

Февр. 15 Умер А. П. Бородин.

Март 30 Умер П. П. Сокальский.

Сент. 23

Нач. цикла из 58 лекций-конcertов А. Г. Рубинштейна по курсу истории фп. литературы (до 2 апр. 1888).

Окт. 27

Родился Ю. А. Шапорин.

Дек. 28

Сгорел театр в Кронштадте.

[1887]

А. Г. Рубинштейн выступил с проектами об организ. в России государственных консерваторий; об осуществлении широкого общего муз. воспитания в школах; об организ. в СПб. общедоступных симфонич. концертов и оперы.

С. И. Мамонов возглавил итал. антрепризу в Москве (до 1891).

В. В. Андреев организ. "Кружок любителей игры на балалайках" (с 1896 — "Великорусский оркестр").

А. А. Эрарский организ. детский оркестр при Синодальном училище в Москве.

В Одессе построено новое здание гор. театра (архит. Ф. Фельнер и Г. Гельмер).

Восстановлено здание городского театра в Риге.

А. Вицентини приглашен дирижировать концертами Павловского вокзала.

Открытие отд. РМО в Казани. Директор и руководитель симф. концертов — А.А.Орлов-Соколовский).

Открытие отд. РМО в Самаре.

Открытие хорового класса при Пензенском отд. РМО.

Организация "Хора любителей церковного пения" в Вязьме.

Нач. систематич. камерных собраний Екатеринбургского муз. кружка, организованных В. С. Цветиковым и П. П. Басниным.

Нач. деятельности квартета Одесского отд. РМО (сущ. до 1916), кот. возглавил П. П. Пустарнаков.

Нач. работы постоянной русской оперы в Одессе.

Д. Д. Климов получил звание профессора класса фп. и занял пост директора муз. училища в Одессе.

Нач. педагогич. работы И. Ф. Сараджева в муз. училище Тифлисского отд. РМО (классы влч. и теории музыки).

Л. А. Саккетти приглашен для чтения лекций по эстетике в Академию художеств (до 1894).

А. Л. Гензельт получил звание профессора СПб. консерватории (до 1888).

Нач. педагогич. работы пианистки С. А. Малоземовой в СПб. консерватории (до 1908; с 1904 — профессор).

В Казани изд. "Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и "Азбуки певчей" Александра Мезенца" С.В.Смоленского.

В Казани изд. "Краткое описание древнего (XII—XIII вв.) знаменного Ирмолога" С. В. Смоленского.

В СПб. нач. ежемес. изд. "Баян" с ежемес. нотным приложением (до 1890).
В Одессе нач. изд. журнал "Детский музыкальный мирок".

1888

- Март 1-я заруб. конц. поездка П. И. Чайковского по городам Европы.
- Март 31 Родился Г. Г. Нейгауз.
- Сент. 16 Нач. антрепризы А. А. Орлова-Соколовского в Казани (до 1889).
- Сент. Открытие в Нижнем Новгороде бесплатного хорового класса при отд. РМО.
- Ноябрь Нач. деятельности в Москве Общества искусства и литературы, организ. по инициативе Ф. П. Комиссаржевского, К. С. Алексеева (Станиславского) и А. Ф. Федорова.
- Открытие в Москве, при Обществе искусства и литературы, муз.-драм. училища. В числе преподавателей — Ф. П. Комиссаржевский, Д. М. Леонова (пение), К. К. Григорович (скр.).
- Дек. 4 Открытие класса хорового пения при Одесском отд. РМО.
- [1888] Л. А. Саккетти получил звание почетного члена Болонской филармонич. академии.
- А. С. Аренский назначен дирижером концертов Русского хорового общества в Москве (до 1895).
- Нач. работы нем. дирижера Ю. Лаубе дирижером концертов Павловского вокзала (до 1891).
- А. Н. Виноградский назначен председателем Киевского отд. РМО (до 1912, с 1889 — дирижер его концертов).
- Нач. деятельности Муз. комиссии Рижского латышского певческого общества.
- Нач. работы Н. Н. Соколовского преподавателем муз. училища в Казани (до 1890).
- Нач. работы К. Кучера препод. пения в СПб. муз. школе.
- В состав профессоров Моск. консерватории вошли А. И. Зилоти (до 1891) и Е. А. Лавровская (до 1919).
- Изд. сборник Н. Е. Пальчикова "Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии" (СПб., 1888).
- В Москве изд. труд А. С. Размадзе "Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века, в четырех частях с двенадцатью нотными приложениями. Составлено по лекциям, читанным автором в Московской консерватории".
- В Лейпциге изд. 1-я часть "Школы для виолончели" К. Ю. Давыдова.
- В Казани изд. книга С. В. Смоленского "Азбука знаменного пения. (Известие о согласнейших пометах старца Александра Мезенца 1688-го года)".
- В Тифлисе изд. книга В. Д. Корганова "Жизнь и сочинения Людвиг ван Бетховена".

В СПб. изд. "Теория музыкального выражения" М. Люсси, в пер. В. А. Четотта.

В Харькове изд. книга П. П. Сокальского "Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки".

1889

- Янв. 2 Умер Д. В. Разумовский.
- Февр. 14 Умер К. Ю. Давыдов.
- Март 2-я заруб. конц. поездка П. И. Чайковского.
- Июнь "Русские симфонические концерты" на Всемирной выставке в Париже.
- Дек. Торжества по случаю 50-летия артистической деятельности А. Г. Рубинштейна.
- [1889] Гастроли в СПб. нем. оперной вагнеровской труппы А. Неймана, п/у К. Мука.
- В. И. Сафонов назначен директором Моск. консерватории (до 1905) и постоянным дирижером симф. собраний Моск. отд. РМО (до 1905).
- Г. О. Дютш назначен заведующим оркестровым классом СПб. консерватории.
- С. В. Смоленский возглавил Моск. Синодальное училище и нач. читать курс истории русского церковного пения в Моск. консерватории.
- И. П. Прянишников открыл в Киеве 1-е в России оперное товарищество, в котором был солистом, гл. режиссером и руководителем коллектива. Капельмейстер — И. В. Прибик (до 1893).
- Открытие первой частной муз. школы в Баку.
- Нач. работы Ц. А. Кюи в муз. отделе журнала "Артист" (до 1895).
- Нач. муз.-критич. деятельности А. М. Абазы в газете "Курские губернские ведомости" (до 1908).
- В Москве изд. "Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина. Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву". Ч. 1—2.
- В Москве К. П. Галлер изд. сборник собств. записей напевов крестьянских песен "Сборник русских народных песен С.-Петербургской губернии Лужского уезда".

Музыкальный театр*

1881

- Янв. 11 М. Б. т-р *Евгений Онегин*, лирич. сцены П.И.Чайковского. Либр. Чайковского при уч. К. С. Шиловского. Исп. п/у Э. М. Бевиньяни. Уч. А. К. Верни, А. П. Крутикова, П. А. Хохлов, Д. А. Усатов, А. М. Абрамов, А. И. Барцал и др.
- Февр. 13 СПб. Мар. т-р *Орлеанская дева*, опера П. И. Чайковского. Либр. Чайковского по одноим. траг. Ф. Шиллера. Исп. п/у Э. Ф. Направника. Уч. М. Д. Васильев 3-й, В. Я. Майборода, Ф. И. Стравинский, И. П. Прянишников, М. М. Корякин, М. Д. Каменская, В. И. Рааб и др.
- Февр. 16 СПб. *Под ясным небом Испании, или Кастильское слово*, оперетта-фарс Г.Нивлянского (Г.А.Лишина). Текст В.Манина (В.А.Артемьева).
- Нояб. 15 М. Б. т-р *"Вражья сила"*, опера А.Н.Серова. Либр. А.Н.Островского, П.И.Калашникова и Н.Ф.Жохова. Исп. п/у Н.Б.Эммануэля. Уч. Б.Б.Корсов, А.М.Абрамов, Ю.Я.Махина, А.Р.Анненская, А.П.Крутикова, А.М.Додонов и др.
- Дек. 6 М. *Майская ночь, или Утопленница*, ком. опера с пением, хорами и плясками В.Александрова (В.А.Крылова). Муз. Г.А.Лишина.
- [1881] СПб. итал. тр. *Мефистофель*, опера А.Бойто. Либр. композитора.
СПб. Мар. т-р *Ночь и день*, балет. Муз. Л.Минкуса. Пост. М.Петипа.

1882

- Янв. 17 СПб. зал Демута *Вакула-кузнец*, опера Н.Ф.Соловьева. Либр. Я.П. Полонского и Н.Ф.Соловьева. Исп. п/у В.И.Главача, силами Муз.-драматич. кружка.
- Янв. 17 М. Б. т-р *Княгиня Островская*, опера Г.Н.Вяземского. Либр. композитора по траг. Д.В.Аверкиева. Исп. п/у Э.Н.Мертена. Уч. А.И.Барцал, А.М.Ларина и др.
- Янв. 29 СПб. Мар. т-р *Снегурочка*, опера — "весенняя сказка". Муз. и либр. Н.А.Римского-Корсакова по одноим. пьесе А.Н. Островского. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Балетм. А.Н.Богданов. Уч. М.Д.Каменская, Ф.И. Стравинский, Ф.Н.Велинская, В.Ф.Соболев, М.Д.

* Составлена Т.В.Корженьянц.

		Васильев 3-й, А.А.Бичурина, М.А.Макарова, И.П. Прянишников и др.
Февр. 3	СПб. зал Демута	<i>Ундина</i> , опера М.Вохиной, оркестровка М.М.Иванова. Либр. В.С.Лихачева. Исп. п/у Г.О.Дютша, силами Муз.-драматич. кружка.
Апр. 15	СПб.	<i>Кроатка, или Соперницы</i> , драматич. опера О.И.Дютша. Либр. Н.И.Куликова. Исп. п/у Г.О.Дютша, силами Муз.-драматич. кружка.
Сент. 22	М. т-р Корша	<i>Не бывает бы счастья, да несчастье помогло</i> , оперетта М.М.Эрлангера. Текст пер. с франц. К.А.Тарновским и М.Н.Лонгиновым.
Окт. 13	СПб. Мар. т-р.	<i>Севильский цирюльник</i> , опера Дж. Россини. Либр. Ч.Стербини, пер. с итал. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. П.А.Лодий, Ф.И.Стравинский, М.М.Корякин, И.П.Прянишников, М.А.Славина и др.
Дек. 10	М. Б. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , опера М.И.Глинки Уч. С.Е.Трезвинский, Е.Н.Муравьева, С.Г.Власов, Е.А.Лавровская, В.С.Тютюнник, М.А.Эйхенвальд, А.И.Барцал и др.
[1882]	М. Б. т-р	<i>Дон-Жуан</i> , опера В.А.Моцарта. Либр. Л. да Понте, пер. с итал. К.И.Званцова.
1883		
Янв. 18	СПб. итал. тр.	<i>Джоконда</i> , опера А.Понкьелли. Либр. Т.Горро (А.Бойто).
Янв. 19	СПб. Мар. т-р	<i>Ромео и Джульетта</i> , опера Ш.Гуно. Либр. Ж.Барбье и М.Карре, пер. с франц. Уч. Е.К.Мравина, М.И.Михайлов.
Февр. 4	СПб. Мар. т-р	<i>Кавказский пленник</i> , опера Ц.А.Кюи. Либр. В.А.Крылова по одноим. поэме А.С.Пушкина. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.И.Стравинский, И.П.Прянишников, М.А.Славина, М.М.Корякин и др.
Февр. 23	М. Б. т-р	<i>Маккавей</i> , опера А.Г.Рубинштейна. Либр. (нем.) С.Г.Мозенталя. Исп. п/у А.Г.Рубинштейна. Уч. М.П.Юневич, Р.В.Василевский, А.П.Крутикова, Б.Б.Корсов, Д.А.Усатов, А.А.Соколова и др.
Апр. 22	СПб.	<i>Евгений Онегин</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. Чайковского при уч. К.С.Шиловского. Исп. п/у К.К.Зике, силами Муз.-драматич. кружка.
Сент. 28	М. т-р Корша	<i>Перед свадьбой</i> , оперетта Э.Жонаса. Текст перед. с франц. А.Ф.Федотовым.

Дек. 3	СПб. Мар. т-р	<i>Ричард III</i> , опера Ж.Б.Сальвейра. Либр. (франц.) Э.Р.Блаве по одноим. траг. В.Шекспира. Исп. п/у Э.М.Бевиньяни. Уч. М.Дюран, Н.В.Булычева, А.Сталь, Ф.Маркони, Пинто и др.
Дек. 28	М. т-р Корша	<i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка</i> , ком.-водевиль. Пер. с франц. Д.Т.Ленского. Муз. Н.И.Полякова.
1884		
Янв. 7	М. кружок Мамонтова	<i>Алая роза</i> , комич. опера Н.С.Кроткова. Либр. С.И.Мамонтова и Н.Н.Венцель. Исп. п/у Н.С.Кроткова, силами мамонтовского кружка. Художник В.Д.Поленов.
Янв. 29	СПб. Мар. т-р	<i>Нерон</i> , опера А.Г.Рубинштейна. Либр. (франц.) Ж.Барбье. Исп. п/у А.Г.Рубинштейна, силами итал. тр.
Февр. 3	М. Б. т-р	<i>Мазена</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. В.П.Буренина по поэме "Полтава" А.С.Пушкина. Исп. п/у И.К.Альтани. Уч. Б.Б.Корсов, П.Б.Борисов, Д.А.Усатов и др.
Февр. 6	СПб. Мар. т-р	<i>Мазена</i> , опера П.И.Чайковского. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. И.П.Прянишников, Ф.И.Стравинский, И.А.Мельников, М.Д.Каменская и др.
Февр. 10	СПб. Мар. т-р	<i>Похищенная жена</i> , комич. опера Р.Е.Дриго. Либр. (итал.) Э.Голискиани. Исп. п/у Р.Е.Дриго, силами итал. тр. Л.А.Вицентини.
Февр. 16	М. т-р Корша	<i>Званный вечер с итальянцами</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст пер. с франц. Н.Е.Вильде.
Апр. 24	СПб.	<i>Ферморс (Лалла Рук)</i> , опера А.Г.Рубинштейна. Либр. (нем.) Ю.Роденберга по вост. поэме-сказке Т.Мура. Исп. силами. Муз.-драматич. кружка.
Окт. 19	СПб. Б. т-р	<i>Евгений Онегин</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. Чайковского при уч. К.С.Шиловского. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Э.К.Павловская, М.А.Славина, И.П.Прянишников, М.И.Михайлов, М.М.Корякин и др.
[1884]	СПб. итал. тр.	<i>Лакме</i> , опера Л.Делиба. Либр. Э.Гондине и Ф.Жилле.
1885		
Янв. 9	М. Частн. рус. опера Мамонтова	<i>Русалка</i> , опера А.С.Даргомыжского. Исп. силами

		Частной русской оперы С.И.Мамонтова п/у И.А.Труффи. Художники И.И.Левитан, В.М.Васнецов, А.С.Янов и В.В.Васильев.
Янв. 20	М. Б. т-р	<i>Прелести гашиша, или Остров роз</i> , балет. Муз. Н.С.Кленовского. Пост. А.Н.Богданова.
Апр. 1	М. Частн. рус. опера Мамонтова	<i>Аида</i> , опера Дж. Верди. Либр. А.Гисланцони и К. дю Локля. Исп. силами Частной русской оперы С.И.Мамонтова.
Апр. 15	М. Б. т-р	<i>Уриель Акоста</i> , опера В.С.Серовой. Либр. В.С.Серовой и П.И.Бларамберга по одноим. драме К.Гуцкова. Исп. п/у И.К.Альтани. Уч. Р.В.Василевский, А.П.Крутикова, Б.Б.Корсов, Д.А.Усатов и др.
Сент. 30	СПб. Мар. т-р	<i>Кармен</i> , опера Ж.Бизе. Либр. А.Мельяка и Л.Галеви. Пер. с франц. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. М.А.Славина, И.А.Мельников, Ф.И.Стравинский и др.
Окт. 8	М. Частн. рус. опера Мамонтова	<i>Снегурочка</i> , опера Н.А.Римского-Корсакова. Исп. п/у Э.М.Бевиньяни. Художники В.М.Васнецов, И.И.Левитан, К.А.Коровин.
Окт. 19	СПб. Мар. т-р	<i>Манон</i> , опера Ж.Массне. Либр. А.Мельяка и Ф.Жилле.
Нояб. 12	СПб. Мар. т-р	<i>Месть (Корделия)</i> , опера Н.Ф.Соловьева. Либр. П.К.Бронникова по драме "Ненависть" В.Сарду. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.И.Стравинский, И.П.Прянишников, Э.К.Павловская, А.А.Бичурина и др.
1886		
Янв. 19	М. М. т-р	<i>Воевода (Сон на Волге)</i> , "сцены из народной жизни XVII века" А.Н.Островского. Муз. В.Н.Кашперова и П.И.Чайковского.
Янв. 26	М. М. т-р	<i>Антоний и Клеопатра</i> , траг. В.Шекспира, перед. с англ. С.А.Юрьева. Муз. Н.С.Кленовского.
Февр. 9	СПб. зал Кононова	<i>Хованщина</i> , "народная музыкальная драма" М.П.Мусоргского (муз. и либр.). Исп. п/у Э.Ю.Гольдштейна, силами Муз.-драматич. кружка.
Февр. 9	СПб. Мар. т-р	<i>Волшебные пилюли</i> , балет-феерия. Муз. Л.Минкуса. Пост. М.Петипа.
Февр. 16	М. Б. т-р	<i>Светлана, славянская княжна</i> , балет. Муз. Н.С.Кленовского. Пост. А.Н.Богданова.
Март 20	М. Частная рус. опера Мамонтова	<i>Алая роза</i> , фантастич. опера Н.С.Кроткова. 2-я ред. Либр. С.И.Мамонтова и Н.Н.Венцель. Исп.

Апр. 22	СПб. Мар. т-р	п/у Э.М.Бевиньяни. Художники К.А.Коровин, И.И.Левитан и В.Д.Поленов. Уч. Н.В.Салина, Ф.д'Анраде, Э.Руссель, Т.С.Любатович и др. <i>Тамара</i> , опера Б.А.Фитингоф-Шеля. Либр. по поэме М.Ю.Лермонтова "Демон". Исп. п/у К.А.Кучеры. Уч. Э.К.Павловская, М.В.Пильц, И.П.Прянишников и др.
Сент. 22	М. Б. т-р	<i>Демон</i> , фантастич. опера А.Г.Рубинштейна. Либр. А.Н.Майкова и П.А.Висковатова по поэме М.Ю.Лермонтова. Исп. п/у А.Г.Рубинштейна.
Нояб. 11	СПб. Мар. т-р	<i>Гарольд</i> , драматич. опера Э.Ф.Направника. Либр. П.И.Вейнберга. Исп. п/у Направника. Уч. И.А.Мельников, М.А.Славина, М.Д.Васильев 3-й, Ф.И.Стравинский, Э.К.Павловская, С.Е.Павловский и др.
Нояб. 13	М. Б. т-р	<i>Мечь ("Корделия")</i> , опера Н.Ф.Соловьева. Либр. П.К.Бронникова. Исп. п/у И.К.Альтани. Уч. П.Б.Борисов, М.А.Макарова, А.П.Крутикова, Б.Б.Корсов и др.
Дек. 5	СПб. Мар. т-р	<i>Мефистофель</i> , опера А.Бойто, либр. А.Бойто. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.И.Стравинский.
1887		
Янв. 19	М. Б. т-р	<i>Черевички</i> , комико-фантастич. опера П.И.Чайковского. Либр. Я.П.Полонского по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у Чайковского. Уч. Д.А.Усатов, И.В.Матчинский, В.С.Стрелецкий, Б.Б.Корсов, А.В.Святловская, М.Н.Климентова, А.М.Додонов.
Февр. 6	М. Б. т-р	<i>Тамара</i> , опера Б.А.Фитингоф-Шеля. Исп. п/у У.И.Аврамека. Уч. А.П.Ухтомская, А.П.Белоха, Д.А.Усатов, П.Б.Борисов, А.П.Антоновский и др.
Февр. 10	СПб.	<i>Эгмонт</i> , траг. И.-В.Гёте, пер. с нем. В.А.Крылова и П.И.Вейнберга. Муз. Л. ван Бетховена.
Февр. 13	М. Б. т-р	<i>Дон-Кихот</i> , балет. Муз. Л.Минкуса. Пост. М.Петипа.
Март 24	СПб. Мар. т-р	<i>Очарованный лес</i> , балет. Муз. Р.Е.Дриго. Пост. Л.И.Иванова.
Апр. 20	М. Б. т-р	<i>Тарас Бульба</i> , опера В.Н.Кашперова. Либр. И.В.Шпагинского по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у И.К.Альтани.
Май 14	СПб.	<i>Дон-Кихот</i> , оперетта И.Ф.Деккер-Шенка. Балетм. Э.Чекетти.

Сент. 20	М. Опереточный театр	<i>Утопленница (Майская ночь)</i> , лирико-фантастич. опера Н.В.Лысенко. Либр. (укр.) М.П.Старицкого по повести Н.В.Гоголя. Исп. силами украинск. труппы под рук. М.П.Старицкого.
Окт. 4	СПб.	<i>Гарлемский тюльпан</i> , фантастич. балет. Муз. Б.А.Фитингоф-Шеля. Пост. Л.И.Иванова и М.Петипа.
Окт. 19	М. т-р Корша	<i>Федичка и Лизочка</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст П.Дюбуа, пер. с франц. Н.Е.Вильде.
Окт. 20	СПб. Мар. т-р	<i>Чародейка</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. И.В.Шпажинского по его одноим. трагедии. Исп. п/у Чайковского. Уч. И.А.Мельников, М.А.Славина, М.Д.Васильев, Ф.И.Стравинский, Э.К.Павловская и др.
Нояб. 17	М. Опереточный театр	<i>Рождественская ночь</i> , комико-лирич. опера Н.В.Лысенко. Либр. (укр.) М.П.Старицкого по повести Н.В.Гоголя.
Нояб. 26	СПб. Мар. т-р	<i>Отелло</i> , опера Дж.Верди. Либр. А.Бойто. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
Дек. 17	М. Частн. рус. опера Мамонтова	<i>Каменный гость</i> , опера А.С.Даргомыжского. Уч. П.А.Лодий, С.Г.Власов, Н.В.Салина, Т.С.Любатович и др.
[1887]	СПб. СПб. Мар. т-р	<i>Хаджи-Мурат</i> , оперетта И.Ф.Деккер-Шенка. <i>Очарованный лес</i> , балет. Муз. Р.Е.Дриго.
1888		
Янв. 21	СПб. Мар. т-р	<i>Джоконда</i> , опера А.Понкьелли. Либр. Т.Горрио (А.Бойто), пер. с итал. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
Янв. 26	СПб. М. т-р	<i>Утопленница (Майская ночь)</i> , лирико-фантастич. опера Н.В.Лысенко. Либр. М.П.Старицкого. Исп. украинская труппа М.П.Старицкого п/у М.И.Черняховского.
Янв. 27	СПб.	<i>Псковитянка</i> , драма Л.А.Мея. Муз. К.П.Вильбоа (?)
Февр. 7	М.	<i>Эгмонт</i> , траг. И.-В.Гёте, пер. с нем. В.А.Крылова и П.И.Вейнберга. Муз. Л. ван Бетховена.
Февр. 17	СПб. Мар. т-р	<i>Весталка</i> , трагич. балет. Муз. М.М.Иванова. Пост. М.Петипа.
Апр. 3	М. М. т-р	<i>Девушка-русалка</i> , фантастич. опера П.И.Бларамберга. Текст заимств. из стихотв. Л.А.Мея с добавл. В.В.Крестовского. Исп. силами уч-ков Муз.-драматич. училища Моск. филармонич. общества.

Окт. 11	М. Б. т-р	<i>Мария Бургундская</i> , опера П.И.Бларамберга. Либр. Бларамберга по драме "Мария Тюдор" В.Гюго. Исп. п/у У.И.Аврамкеа. Уч. А.П.Крутикова, Б.Б.Корсов и др.
Окт. 21	СПб. Мар. т-р	<i>Жуан</i> , опера Б.А.Фитингоф-Шеля. Либр. по драме <i>Дон-Жуан</i> А.К.Толстого. Исп. п/у К.А.Кучеры. Балетм. Л.И.Иванов. Уч. Ф.И.Стравинский, К.Т.Серебряков, Е.К.Мравина, Л.Г.Яковлев, М.А.Славина и др.
Нояб. 15	М. Б. т-р	<i>Гарольд</i> , драматич. опера Э.Ф.Направника. Либр. П.И.Вейнберга. Исп. п/у Направника.
Дек. 16	М. Б. т-р	<i>Борис Годунов</i> , опера М.П.Мусоргского. Исп. п/у И.К.Альтани. Уч. Б.Б.Корсов, Н.В.Салина, А.И.Барцал, Л.Д.Донской, М.Н.Климентова, В.С.Стрелецкий и др.
1889		
Февр. 3	М. Б. т-р	<i>Волшебная флейта</i> , опера В.А.Моцарта, либр. Э.Шиканедера, пер. с итал.
Окт. 27	М. М. т-р	<i>Сон в летнюю ночь</i> , комед. В.Шекспира, пер. с англ. С.А.Юрьева. Муз. Ф.Мендельсона.
Нояб. 21	СПб. Мар. т-р	<i>Горюша</i> , опера А.Г.Рубинштейна. Либр. Д.В.Аверкиева по его повести. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Л.Г.Яковлев, Е.К.Мравина, М.А.Славина, Н.Н.Фигнер, Ф.И.Стравинский и др.
[1889]	СПб.	<i>Искатели жемчуга</i> , опера Ж.Бизе. Либр. П.Э.Кормона и М.Карре. Исп. частн. оп. труппа. Уч. А.Круглов.
	М. Б. т-р	<i>Лоэнгрин</i> , романтич. опера Р.Вагнера. Уч. Н.Преображенский.
	СПб. и М.	<i>Кольцо нибелунга</i> , оп. тетралогия Р.Вагнера. Исп. нем. труппа А.Нейкома.
	СПб. Мар. т-р	<i>Капризы бабочки</i> , балет. Муз. Н.С.Кроткова. Пост. М.Петипа.
	СПб. Мар. т-р	<i>Талисман</i> , балет. Муз. Р.Е.Дриго. Пост. М.Петипа.

Концертная жизнь*

1881

Янв. 3 СПб. Двор. собр. 7-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. "Итальянского каприччио" Чайковского.

* Составлена А. М. Соколовой.

Янв. 10	СПб. Двор. собр	8-е симф. собрание РМО. 1-е исп. "Сказки" Римского-Корсакова (п/у автора).
Янв. 31	М. Благор. собр.	9-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна (посл. выступ. дирижера). Исп. Кантага Баха, 8-я симфония Бетховена, "Романтический концерт" для скр. с орк. Годара, "Фолья" Корелли (солист — Поль Виардо), романсы А.Г.Рубинштейна и Полины Виардо (солистка — М.П.Юневич).
Февр. 3	СПб. Зал Кононова	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. хора "Слава Кириллу и Мефодию" Листа, романса "Спящий рыцарь" Шумана (в орк. А.Бернгарда), баллады "Паладин" Даргомыжского (в орк. Лядова) и баллады "Забытый" Мусоргского (солист Ф.И.Стравинский).
Февр. 7	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся консерват.). Уч. студенты Моск. консерват.: А.И.Зилоти, И.Ф.Сараджев и др.
Февр. 14	М. Благор. собр.	10-е симф. собрание РМО п/у К.Клиндворта. Уч. влч. Ю. де Сверт. Исп. симфония с хором "Ромео и Юлия", влч. концерт де Сверта.
Март 1, 5, 8	М. Благор. собр	Концерты скр. В.В.Безекирского. Уч. пианист П.А.Пабст.
Апр. 26	М. Благор. собр.	Концерт памяти Н.Г.Рубинштейна. Уч. певцы П.А.Хохлов, М.М.Корякин, орк. п/у А.А.Щуровского. Исп. музыка Глинки к драме Кукольника "Князь Холмский" и 3-я симфония Бетховена.
Май—сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у Э.Пуфгольда.
Июнь 25	Павловский вокзал	Концерт п/у К.К.Зике. Исп. "Реквием" Верди.
Сент. 29 —	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1881/82).
январь 26 (1882)		
Окт. 3 —	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1881/82) п/у Э.Ф.Направника.
январь 23 (1882)		
Окт. 10	СПб. Двор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника, посв. 70-летию Листа. Исп. симф. поэма "Венгрия", отр. из орат. "Легенда о св. Елизавете", 1-й фп. концерт и фп. пьесы (исп. Д.Д.Климон), романсы (исп. М.Д.Каменская).
Окт. 31 —	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1881/82).
февр. 26 (1882)		
Окт. (?)—		
март (?) (1882)		
Окт. 31,	М. Благор. собр.	Квартет. собрания РМО (сезона 1881/82).
нояб. 7, 14		1-е, 2-е и 3-е симф. собрания РМО п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. "Реквием" Шумана, ув-ры к оп. "Рус-

лан и Людмила" Глинки и "Римский карнавал" Берлиоза, 4-й концерт для фп. с орк. Бетховена (солист — С.И.Танеев).

Нояб. 8	СПб. Гост. "Демут".	Концерт кружка любителей музыки (посв. памяти Мусоргского) п/у А.К.Лядова. Уч. певцы Д.М.Леонова и В.Н.Ильинский. Исп. хоры из оп. "Эдип" и "Хованщина", Гопак из "Сорочинской ярмарки" (в орк. Лядова), "Песнь о блохе", "Гопак", "Светик Савишна", "Семинарист", баллада "Забытый" Мусоргского.
Нояб. 21, 28 — дек. 12	М. Благор. собр.	4-е, 5-е и 6-е симф. собрания РМО п/у К.К.Зике.
Дек. 3	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры Глинки, Серова, Танеева, Шумана, Мендельсона, нар. песни.
Дек. 5	СПб. Двор. собр.	8-е симф. собрание РМО. 1-е исп. Увертюры на русские темы Римского-Корсакова (п/у автора).
Дек. 13	СПб.	Благотворит. концерт. Уч. А.Г.Рубинштейн, Л.С.Ауэр, певица М.Зембрих.
Дек.	М. Манеж	Концерты капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Дек.	СПб.	Концерт в пользу оркестра Русской оперы п/у Э.Ф.Направника. Исп. симф. поэма "Восток" Направника, песня Леля из оп. "Снегурочка" Римского-Корсакова и др.
Дек.	СПб. Двор. собр.	Концерты оркестра Итал. оперы п/у А.Вицентини и Э.Бевиньяни. Исп. симф. карт. "Садко" Римского-Корсакова, "Торжественная увертюра" А.Г.Рубинштейна, музыка франц. композиторов: Гуно, Делиба, Массне, Сен-Санса.
1882		
Янв. 9, 23, 30, февр. 19	М. Благор. собр.	7, 8, 9 и 10-е симф. собрания РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. Уч. Й.Иоахим. Исп. "Песнь о судьбе" для хора и орк., концерт для скр. с орк. Брамса и др.
Янв. 16	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. Уч. Й.Иоахим. 1-е исп. Серенады для струнного орк. Чайковского.
Янв. 22	СПб. Кредит. общ-во.	Концерт Д.М.Леоновой. Уч. орк. п/у А.К.Лядова.
Янв. 25	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры Афанасьева, Даргомыжского, Римского-Корсакова, А.Г.Рубинштейна, Танеева.
Янв. 26	СПб. Консерват.	4-е квартет. собрание РМО. 1-е исп. 2-го квартета Бородина.

Янв.	СПб.	Концерты Й.Иоахима.
Февр. 14	СПб. Двор. собр.	Концерт П.А.Шостаковского. Уч. орк. п/у Римского-Корсакова. Исп. ув-ра к "Князю Холмскому" Глинки, "Сербская фантазия" Римского-Корсакова, арии из оп. Верди и Моцарта, фп. пьесы Листа, Шопена, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Кюи и др.
Февр. 15	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева (1-е выст. после 12-летнего перерыва). Уч. Н.С.Лавров, певец Л.Д.Донской. Исп. 5-я симфония Бетховена, 1-й концерт для фп. с орк. Листа, "Te Deum" Берлиоза.
Февр.	СПб. Кредит. общ-во	Концерты С.Ментер. Исп. фп. соч. Листа, Мендельсона, Скарлатти, Шуберта, Шопена, Бетховена, Вебера, А.Г.Рубинштейна.
Март 7, апр. 3	СПб. Двор. собр.	Концерты А.Г.Рубинштейна. Исп. сонаты ор. 90 и 101 Бетховена, "Серьезные вариации" Мендельсона, "Карнавал" Шумана, экспромты и музыкальные моменты Шуберта, 2-я баллада, полонез, вальс, мазурка, ноктюрн и "Колыбельная" Шопена, 11-я рапсодия Листа, пьесы А.Г.Рубинштейна.
Март 11	М. Консерват.	Концерт памяти А.Г.Рубинштейна. Уч. С.И.Танеев, И.В.Гржимали, В.Ф.Фитценхаген. 1-е исп. фп. трио ("Памяти великого артиста") Чайковского.
Март 12	М.	Концерт А.Г.Рубинштейна. Исп. соната ор. 57 ("Аппассионата") Бетховена, "Карнавал", "Отчего?" и "Вещая птица" Шумана, прелюдии, мазурка, ноктюрн, экспромт и этюд Шопена. фп. транскрипции Листа, пьесы А.Г.Рубинштейна.
Март 13(?)	СПб.	Духовный концерт любителей сценич. искусства п/у П.Д.Боборыкина. Исп. "Литургия св. Иоанна Златоуста" Чайковского.
Март 17	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. 1-е исп. 1-й симфонии Глазунова.
Март 30	СПб.	Концерт СПб. Филарм. общества. Уч. А.Н.Есипова, А.Г.Рубинштейн, Е.А.Лавровская.
Март	СПб. Б. т-р	Концерт А.Н.Есиповой. Исп. фп. соч. Баха, Шуберта, Шопена, Бетховена, Мендельсона, Сен-Санса, А.Г.Рубинштейна.
Апр. 24	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры О.Лассо, Мендельсона, Шумана, Танеева и др.
Май 18,30	М. Худ.-пром. выставка	Симф. собрания РМО п/у А.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 2-го концерта для фп. с орк. Чайковского (солист — С.И.Танеев). Исп. также: Серенада для

		струнного орк. Чайковского, Скерцо из 1-й симфонии Аренского и др.
Июнь — сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у В.И.Главача.
Июнь 5	Павловский вокзал	Бенефисный концерт В.И.Главача. Исп. "Венгерская фантазия" Листа, Гавот Баха, Анданте Бетховена, этюд, прелюдии и мазурки Шопена (в перелож. для органа В.Главача).
Июнь 27	М. Худ.-пром. выставка	Концерт Чудовского хора п/у П.И.Сахарова. 1-е исп. "Всенощного бдения" Чайковского.
Июль 31	Павловский вокзал	Симф. концерт п/у В.И.Главача. 1-е исп. ув-ры "1812 год" Чайковского.
Авг. 8	М. Худ.-пром. выставка	Концерт п/у И.К.Альтани. 1-е исп. ув-ры "1812 год" и концерта для скр. с орк. Чайковского (солист — А.Д.Бродский).
Авг. 15, 22	М. Худ.-пром. выставка	Концерты п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. муз. картина "В Средней Азии" Бородина, 1-я симфония Глазунова, песня Леля из "Снегурочки" и др.
Авг. 31	Павловский вокзал.	Концерт бельгийского скрипача Э.Изан.
Сент. 18 — апр. 5 (1883)	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1882/83).
Окт. 18 — март (?) (1883)	М.	Квартет. собрания РМО (сезона 1882/83). Три собрания, посв. русской камерной музыке.
Окт. 18	М.	1-е квартет. собрание РМО. Исп. трио ("Памяти великого артиста") Чайковского. Исп. С.И.Танеев, И.В.Гржимали, В.Ф.Фитценхаген.
Окт. 30 — февр. 19 (1883)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1882/83) п/у М.Эрдмансдёрфера.
Окт.	СПб.	"Бетховенские вечера" Л.С.Ауэра и Л.Брассена.
Окт.	СПб. Кредит. об-во	Концерт Д.Д.Климова. Исп. Фуга ля минор Баха — Листа, соната ор. 111 Бетховена, "Симфонические этюды" Шумана, пьесы Шопена, Вебера, Лядова, Аренского.
Нояб. 6 — апр. 6 (1883)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1882/83) п/у А.Г.Рубинштейна.
Нояб. 13, 27	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО. 1-е исп. квартета ре мажор Глазунова и фп. трио Чайковского.
Дек. 17	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры Танеева, А.Г.Рубинштейна, Направника и др.
1883		
Янв. 22	СПб. Двор. собр.	6-е симф. собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна и

Янв. 23	СПб.	М.М.Ипполитова-Иванова (дебют дирижера в СПб.). 1-е исп. ув-ры "Яр-хмель" Ипполитова-Иванова (п/у автора). Концерт Патриотического общества п/у А.Г.Рубинштейна.
Янв. 30	СПб. Двор. собр.	Концерт в пользу слушательниц врачебных и педагогич. курсов п/у А.Г.Рубинштейна.
Февр. 5	СПб. Двор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна. 1-е исп. ув-ры и антрактов из "Псковитянки" (2-я ред.) Римского-Корсакова (п/у автора).
Март 7	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. 1-е исп. симф. поэмы "Тамара" Балакирева, 2-й ув-ры на греческие темы Глазунова, заключит. хора из "Псковитянки" Римского-Корсакова.
Март 11	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (памяти Н.Г.Рубинштейна) п/у М.Эрдмансдёрфера. Уч. А.И.Зилоти. Исп. Траурный марш из оп. "Гибель богов" Вагнера, 3-я симфония Бетховена, "Пляска смерти" для фп. с орк. Листа.
Март 27, апр. 1	М. Благор. собр.	Духовные концерты Русского хорового общества п/у регента В.С.Орлова. Исп. духовные соч. Палестрины, Львова, Войденова, Турчанинова, Тансера, С.Давыдова, Бортнянского, Чайковского.
Апр. 3, 7	СПб.	Концерты А.Г.Рубинштейна. Исп. сонаты ор. 109 и ор. 27 № 2 Бетховена, соната фа-диез минор и "Крейслериана" Шумана, Рондо Моцарта, Ария с вариациями Генделя, соната си-бемоль минор, баллада, мазурки, этюды, ноктюрн, полонез Шопена, пьесы из ор. 21 Чайковского, "Баркарола" и "Лесной царь" Шуберта — Листа, пьесы Вебера, Мендельсона, А.Г.Рубинштейна и др.
Апр. 6	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. орат. "Израиль в Египте" Генделя.
Май 15	М. Грановитая палата	1-е исп. кантаты "Москва" Чайковского п/у Э.Ф.Направника (на коронационных торжествах).
Май — сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у В.И.Главача.
Сент. 24 — февр. 11 (1884)	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1883/84).
Окт. 9	Кронштадт	Концерт оркестра духовой музыки п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Окт. 22 — февр. 11 (1884)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1883/84) п/у М.Эрдмансдёрфера.

Окт. 29 — март 3 (1884)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1883/84) п/у Л.С.Ауэра.
Нояб. 19	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. Исп. 1-я симфония Чайковского (после 16-летнего перерыва).
Дек. 3	М. Благор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. Исп. Интермеццо для орк. Мусоргского и симф. картина "В Средней Азии" Бородина.
Дек. 28	СПб. Консерват.	Экстренное квартет. собрание РМО (в пользу уча консерватории). Уч. А.Г.Рубинштейн, В.И.Рааб. Исп. цикл "Любовь поэта" Шумана, Фантазия Шопена и др.

1884

Янв. 4	СПб.	Концерт СПб. Филарм. общества п/у Э.Ф.Направника. Уч. А.Г.Рубинштейн. Исп. "Итальянское каприччио" Чайковского, симф. поэма "Битва гуннов" Листа, 4-й концерт для фп. с орк. А.Г.Рубинштейна, фп. пьесы Шуберта и Шопена.
Янв. 28	М. Кредит. общ-во	Концерт Русского хорового общества п/у В.П.Войденова. Исп. хоры Бендля, Мендельсона, Танеева, нар. песни в перелож. Римского-Корсакова и др.
Февр. 4	М. Благор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. 2-й сюиты для орк. ор. 53 Чайковского.
Февр. 27	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. Уч. Н.С.Лавров, П.А.Лодий. 1-е исп. симф. поэмы "От колыбели до могилы" Листа, концерта для фп. с орк. Римского-Корсакова, вступл., хора "Братия, внимайте", интерлюдии и закл. сцены из "Хованщины" Мусоргского (в орк. Римского-Корсакова).
Март 11	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (памяти А.Г.Рубинштейна). 1-е исп. кантаты "Иоанн Дамаскин" Танеева п/у автора.
Март 18	М. Благор. собр.	Концерт РМО в пользу фонда для сооружения памятника Глинке в Смоленске п/у М.А.Балакирева (1-е выст. в Москве). Уч. Н.С.Лавров, П.А.Хохлов. Исп. ув-ра к оп. "Жизнь за царя", восточные танцы из "Руслана и Людмилы" и "Камаринская" Глинки; симф. поэма "1000 лет" Балакирева, фп. концерт Римского-Корсакова, 2-я ув-ра на грече-

Март 25	М. Манеж	ские темы Глазунова, романсы Балакирева, Даргомыжского, Мусоргского.
Март 27	СПб. Петропавловское уч-ще	Концерт П.А.Шостаковского.
Март	СПб.	Репетиция соч. Глазунова (устроенная М.П.Белявым) п/у Н.А.Римского-Корсакова и Г.О.Дютша. Исп. 1-я симфония и две части из 2-й сюиты.
Апр. 14	СПб.	Концерт Петропавловского хорового общества п/у Л.Гомиллиуса. Исп. орат. "Потерянный рай" А.Г.Рубинштейна.
Апр. 29	СПб.	Концерт СПб. общества камерной музыки. Уч. В.И.Сафонов, В.И.Рааб. Исп. фп. квинтет Давыдова, септет К.Шуберта (на темы из "Гугенотов"), романсы Брамса, Дворжака и Шумана.
Май—сент.	Павловск	Юбилейный концерт Думского кружка.
Окт. 6 —	СПб. Двор. собр.	Летние симф. концерты п/у В.И.Главача.
март 30 (1885)		Симф. собрания РМО (сезона 1884/85) п/у А.Г.Рубинштейна, Н.А.Римского-Корсакова, К.К.Зике, Г. фон Бюлова, Ю.Свендсена, К.Ю.Давыдова.
Окт. 13 —	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1884/85).
января 27 (1885)		
Окт. 20 —	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1884/85) п/у М.Эрдмансдёрфера.
февр. 22 (1885)		Концерты Моск. Филарм. общества п/у П.А.Шостаковского. Исп. симф. соч. Листа, Вагнера, Сен-Санса, Бетховена, Сука, Бларамберга.
Нояб. 1,	М.	2-е симф. собрание РМО п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. Симфония для минор Римского-Корсакова и Сюиты ре минор Глазунова.
8, 15, 22, 29		Муз.-драматич. вечер. Исп. арии, романсы, нар. песни.
Нояб. 17	СПб. Двор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у Г. фон Бюлова. 1-е исп. 3-й симфонии Брамса.
Дек. 16	СПб. Курсы Д.М.Леоновой	Концерты Г. фон Бюлова. Исп. 3-я соната для фп. Брамса, сонаты ор. 109 и 110, Вариации на русскую тему, "Rondo a capriccio" ор. 129, "Бурра" из ор. 126 Бетховена, Вариации фа мажор Чайковского, экспромт и полонез ор. 44 Шопена, 8-я Венгерская рапсодия Листа, экспромт и вальс Шуберта.
Дек. 29	СПб. Двор. собр.	Квартет. собрания РМО (сезона 1884/85). 1-е исп. сонаты си минор Листа (А.Фридрихсгейм) и сонаты для влч. и фп. Грига (Ф.Грюнмахер и П.А.Пабст).
Дек. —	М., СПб.	
января 3 (1885)		
[1884/85]	М. Благор. собр.	

Янв. 2 (12?)	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Г. фон Бюлова. 1-е исп. 3-й сюиты для орк. ор. 55 Чайковского. Исп. также 2-й концерт для фп. с орк. Брамса (солист — Г. фон Бюлов).
Янв. 7	СПб. Двор. собр.	6-е симф. собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна. 1-е исп. симф. поэмы "Сафо" Ипполитова-Иванова (п/у автора).
Янв. 11	М. Благор. собр.	Концерт А.Г.Рубинштейна. Исп. соната си-бемоль минор, ноктюрн и полонез Шопена, сонаты ор. 27 и ор. 111 Бетховена, фп. пьесы Вебера, Гензельта, Листа, А.Г.Рубинштейна.
Янв. 19	М. Благор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. 3-й сюиты для орк. ор. 55 Чайковского.
Янв. 26	М. Благор. собр.	9-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. 3-й симфонии Танеева (п/у автора).
Февр. 15	М.Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся Моск. консерватории). Уч. студенты И.Ф.Сараджев, Д.С.Крейн, Г.А.Пахульский и др.
Февр. 16	СПб. Двор. собр.	8-е симф. собрание РМО п/у Ю.Свендсена. Исп. его соч.: 1-я симфония, "Парижский карнавал", "Мелодии Оле Булля", "Норвежские народные песни".
Февр. 22	М. Благор. собр.	10-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. Концертной фантазии ор. 56 для фп. с орк. Чайковского (солист — С.И.Танеев).
Март 7, 12	СПб. Петропавловское уч-ще	Концерты Е.А.Лавровской. Исп. арии и романсы Брамса, Гуно, Лассена, Даргомыжского, А.Г.Рубинштейна.
Март 10 (или 11?)	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (памяти Н.Г.Рубинштейна) п/у М.Эрдмансдёрфера. Исп. симфония "Данте" Листа, орат. "Бегство в Египет" Берлиоза, "Похоронный марш" Моцарта.
Март 11	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. Уч. П.А.Лодий. 1-е исп. Элегии "Памяти героя" Глазунова, "Концертной увертюры" Ляпунова и симф. поэмы "Что слышно на горе" Листа.
Апр. 20	М. Т-р Мошнина	Концерт учеников классов Русского хорового общества п/у В.С.Орлова. Исп. хоры Даргомыжского, Мусоргского, А.Г.Рубинштейна, К.Лядова и др.
Апр. 30	М. Славянский базар	Концерт Моск. муз. кружка п/у В.Фитценхагена.

Май — сент.	Павловский вокзал.	Исп. сюита И.С.Баха, ув-ра Обера, септет Сен-Санса, "Грезы" Шумана, арии и романсы.
Май 19	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у В.И.Главача.
Июль 14	Петергоф. Англ. дворец	Концерт из произведений Глинки.
		Концерт А.Г.Рубинштейна (в пользу гродненских погорельцев). Исп. соната ор. 53 ("Аврора") Бетховена, "Симфонические этюды" Шумана, "Тарантелла" и "Баркарола" Глинки, фп. пьесы Куперена, Рамо, Кюи, Чайковского.
Авг. 13	Павловский вокзал	Концерт московских цыган.
Сент. 21 —	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1885/86).
январь 21 (1886)		
Окт. 19 —	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1885/86) п/у М.Эрдмансдёрфера.
февр. 8		
Окт. 19	М. Благор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера.
		1-е исп. "Коронационного марша" Чайковского.
Нояб. 9	М. Б. т-р	Концерт с уч. А.Патти.
Нояб. 12	М. Благор.собр	Концерт А.И.Зилоти.
Нояб. 23	СПб. Двор. собр.	Открытие Русских симф. концертов М.П.Беляева п/у Г.О.Дютша. 1-е исп. симф. поэмы "Стенька Разин" Глазунова.
Нояб. 30 —	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1885/86) п/у Г. фон Бюлова.
апр. 4 (1886)		
Дек. 4	СПб.	Концерт оркестра СПб. ун-та п/у Г.О.Дютша.
		Исп. 1-я симфония Римского-Корсакова.
[1885-1886]	М.	Квартет. собрания РМО (сезона 1885/86).
1886		
Январь 4, 11,	СПб. Двор. собр.	"Историч. концерты" А.Г.Рубинштейна. Исп. фортепианная музыка XVI — XIX веков.
18,25, февр. 1,8,15		
Январь 7,	М. Благор. собр.	"Историч. концерты" А.Г.Рубинштейна.
14, 21, 28,		
февр. 4,		
11, 18,		
Январь.	СПб.	Концерты капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Февр. 9	М. Гор. Дума	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры Шумана, Мендельсона, Маршнера, Римского-Корсакова, А.Г.Рубинштейна.
Февр. 10	М. Б. т-р	Чествование А.Г.Рубинштейна (по случаю проведенных "Историч. концертов"). Уч. орк. п/у М.Эрдмансдёрфера и У.И.Аврамкеа. Исп. соч. А.Г.Рубинштейна.
Февр. 13	СПб.	Концерт инстр. класса и малолетних певчих При-

дворной певческой капеллы п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. хоры Даргомыжского, Мендельсона, Шумана, "Камаринская" Глинки, части из симфоний Моцарта и Мендельсона.

Февр. 17	М. Консерват.	Духовно-муз. вечер. Уч. капелла Русского хорового общества п/у В.С.Орлова. 1-е исп. духовных хоров Чайковского ("Херувимская песнь" № 1, "Тебе поем", "Блажени, яже избрал" и "Да исправится" — из "Девяти духовно-муз. сочинений").
Март 4	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у С.И.Танеева. Исп. кантата "С нами будь" И.С.Баха, Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена и др.
Март 8	СПб. Двор. собр.	6-е симф. собрание РМО п/у Г. фон Бюлова. 1-е исп. Вальса из оп. "Жизнь за царя" Глинки.
Март 11	М. Благор. собр.	11-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. симфонии "Манфред" Чайковского.
Март 30	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных членов хора) п/у К.К.Зике. Исп. "Реквием" Верди.
Апр. 4	СПб. Двор. собр.	10-е симф. собрание РМО п/у Г. фон Бюлова. 1-е исп. в СПб. "Концертной фантазии" для фп. с орк. ор. 56 Чайковского (солист — С.И.Танеев).
Апр. 6	М. Гор. Дума	Ученич. концерт Русского хорового общества п/у Н.Лакиера. Исп. хоры Главача, Бларамберга, рус. нар. песни в переложении Лядова и др.
Май — сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у В.И.Главача. 1-е исп. симфонии "Манфред" Чайковского.
Май 3	Павловский вокзал	Концерт п/у Иоганна Штрауса (последнее выступление в России). Исп. его соч.
Июнь—июль	Павловский вокзал	Концерты капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 15	СПб. Зал Кононова	1-й Русский симф. концерт (сезона 1886/87) п/у Н.А.Римского-Корсакова. Уч. Л.Ауэр. 1-е исп. муз. карт. "Религиозная идиллия" Глазунова и фантаз. "Ночь на Лысой горе" Мусоргского (ред. Римского-Корсакова).
Окт. 18 — март 20 (1887)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1886/87) п/у М.Эрдмансдёрфера.
Окт. 18 — март 25 (1887)	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1886/87).
Окт. 22	СПб. Зал Кононова	2-й Русский симф. концерт п/у Г.О.Дютша и Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. в СПб. 1-й симфонии ("Зимние грезы") Чайковского. Увертюры

Окт. 29	СПб. Зал Кононова	на тему испанского марша Балакирева и пьес Н.Соколова и Ф.М.Блуменфельда. 3-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. 3-й симфонии Римского-Корсакова (во 2-й ред.) и двух идиллий Щербачева.
Окт.	М.	Концерты Моск. Филарм. общества п/у П.А.Шостаковского.
Нояб. 5	СПб. Зал Кононова	4-й Русский симф. концерт п/у Г.О.Дютша. 1-е исп. 2-й симфонии Глазунова, Скерцо ре мажор для орк. Лядова, концерта для фп. с орк. А.Заржицкого (солист Н.С.Лавров).
Нояб. 21	М.	Концерт оркестра студентов Моск. ун-та п/у М.Эрдмансдёрфера.
Нояб. 22	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ (памяти Ф.Листа) п/у М.А.Балакирева. Исп. симф. поэма "Смерть героя", "Пляска смерти" для фп. с орк. (солист — Н.С.Лавров), два хора из "Прометея", симфония "Данте" и др.
Нояб. 29 — январь 31 (1887)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1886/87) п/у А.Г.Рубинштейна ("Историч. симф. концерты").
Нояб. 29	СПб. Двор. собр.	1-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна из соч. Бетховена: 9-я симфония, ув-ра ор. 124, 5-й фп. концерт (солист — Э.Ю.Гольдштейн), 6 духовных песен.
Дек. 6	СПб. Двор. собр.	2-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. Шуберта: хоры "Бог в природе", "Ночная песнь в лесу", "Чествование дня", симфонии до мажор и си минор, два антракта из муз. к драме "Розамунда", песни.
Дек. 6	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу вдов и сирот артистов) п/у М.Эрдмансдёрфера. Исп. соч. Бетховена: увертюра "Король Стефан", 9-я симфония, соната ор. 109 (А.И.Зилоти).
Дек. 13	СПб. Двор. собр.	3-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. Шумана: ув-ра "Манфред", 3-я симфония, орат. "Рай и Пери", фп. пьесы, песни.
Дек. 20	СПб. Двор. собр.	4-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. Мендельсона.
Дек. 27	СПб. Двор. собр.	5-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. рус. композиторов: симфония "Манфред" Чайковского, "Камаринская" Глинки, отр. из орат. "Иоанн Дамаскин" Фитингофа-Шеля и др.
Дек.	СПб.	Духовные концерты Придворной певческой капеллы.

Дек. [1886—1887]	СПб. М.	Концерт А.Н.Есиповой. Квартет. собрания РМО (сезона 1886/87). 1-е исп. 4-го квартета (ре минор) Танеева и фп. квартета (до минор) Брамса (партия фп. — В.И.Сафонов).
1887		
Янв. 3	СПб. Двор. собр.	6-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. Гайдна и Моцарта.
Янв. 10	СПб. Двор. собр.	7-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. соч. Брамса, Вагнера и Листа. 1-е исп. 4-й симфонии Брамса.
Янв. 17	СПб. Двор. собр.	8-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Музыка франц. композиторов (Меюля, Сен-Санса, Бизе, Берлиоза, Гуно, Массне, Делиба, Годара, Геварта).
Янв. 24	СПб. Двор. собр.	9-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. 3-я симфония Бетховена и музыка итал. композиторов (Россини, Мартуччи, Беллини, Верди, Доницетти).
Янв. 31	СПб. Двор. собр.	10-й "Историч. симф. концерт" п/у А.Г.Рубинштейна. Исп. рус. музыка.
Февр. 22	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у С.И.Танеева. Исп. отр. из Мессы Моцарта и отр. из оп. "Чародейка" Чайковского.
Март 5	СПб. Двор. собр.	Концерт СПб. Филарм. общества п/у П.И.Чайковского. Исп. 2-я сюита для орк. (1-е исп. в СПб.), 2 части из Серенады для струнного орк., симф. фантазия "Франческа да Римини", ув-ра "1812 год", отр. из оп. "Чародейка" Чайковского.
Март 12	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ (посв. 25-летию школы) п/у М.А.Балакирева. Исп. Увертюра на тему испанского марша и симф. поэма "Тамара" Балакирева, Скерцо Мусоргского, ув-ра к оп. "Кавказский пленник" Кюи, хоры из "Псковитянки" Римского-Корсакова, Половецкие пляски и хоры из оп. "Князь Игорь" Бородина, хоры Г.Я.Ломакина, 2-й фп. концерт Листа (солистка — С.Ментер).
Апр. 19	Гатчина	Концерт оркестра уч-ся инструм. классов Придворной певческой капеллы п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Апр. 28	М. Благор. собр.	Собрание Моск. кружка муз. п/у В.Ф.Фитценхагена. Уч. мужской хор Русского хорового общества. Исп. хоры Бларамберга, Гаде и др.

Май — сент. Павловский вокзал		Летние симф. концерты п/у А.Вицентини.
Окт. 10 —	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1887/88).
февр. 13 (1887)		
Окт. 24	СПб. М. т-р	1-й Русский симф. концерт (сезона 1887/88), посв. памяти Бородина. Исп. соч. Бородина (п/у Н.А.Римского-Корсакова); 2-я симфония (в новой ред.), две части из неоконч. 3-й симфонии, ув-ра к оп. "Князь Игорь" (записанная Глазуновым), Половецкий марш, муз. карт. "В Средней Азии", романсы.
Окт. 31	СПб. М. т-р	2-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. "Испанского каприччио" Римско-Корсакова.
Окт. 31 —	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1887/88) п/у М.Эрдмансдёрфера.
март 19 (1887)		
Нояб. 7	СПб. М. т-р	3-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. ув-ра "Яр-хмель" Ипполитова-Иванова, Скерцо Кюи, "Характеристическая сюита" Глазунова, муз. карт. "Садко" и концерт для фп. с орк. Римского-Корсакова (солист — Н.С.Лавров), фп. пьесы Лядова, Щербачева, Антипова.
Нояб. 14 —	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1887/88) п/у Л.С.Ауэра.
март 26 (1888)		
Нояб. 14, 15	М. Благор. собр.	2-е симф. собрание РМО и 1-й Общедоступный концерт из соч. Чайковского п/у автора. 1-е исп. сюиты "Моцартиана".
Нояб. 21	СПб. М. т-р	4-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. 1-я ув-ра на греческие темы и пьеса для орк. "Грезы Востока" Глазунова, Симфониетта на русские темы Римского-Корсакова, Пляска половецких девушек из "Князя Игоря" Бородина (в орк. Римского-Корсакова), фп. пьесы Балакирева и Лядова (исп. Ф.М.Блуменфельд).
Дек. 5	СПб. М. т-р	5-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. симф. фант. "Лес" Глазунова, симфонии ми минор Витола, "Mazurka rustique" Лядова, Фантазии для скр. с орк. Римского-Корсакова (солист — П.А.Краснокутский).
Дек. 19	СПб. Двор. собр.	Концерт уч-ся СПб. консерват. 1-е исп. кантаты "Иоанн Дамаскин" Танеева (п/у автора).
Дек. 19, 20	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО и 2-й Общедоступный концерт п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-й исп. отр. из

оп. "Русь" Ипполитова-Иванова и "Гуситской увертюры" Дворжака.

Квартет. собрания РМО (сезона 1887/88).

[1887—1888] М.

1888

Февр. 7	М. Кредит. общ-во	Концерт Русского хорового общества. Исп. хоры Танеева, А.Г.Рубинштейна, Римского-Корсакова, Моцарта, Мендельсона и др.
Февр. 20	СПб. Двор. собр.	8-с симф. собрание РМО п/у Л.С.Ауэра. 1-е исп. "Гуситской увертюры" Дворжака.
Февр. 24	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся консерват.) п/у С.И.Танеева. Исп. отр. из оп. "Воевода" ("Сон на Волге") Аренского, хоры из орат. "Торжество звуков" Генделя.
Февр.	СПб.	Концерты хора А.А.Архангельского.
Февр.	СПб. Мар. т-р	Концерт СПб. Филарм. общества п/у Э.Ф.Направника. Уч. М.В.Терминская, М.И.Мей, Н.Н.Фигнер.
Февр.	СПб.	Концерт уч-ся СПб. консерват. п/у А.Г.Рубинштейна.
Март 19	М. Благор. собр.	12-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. Исп. Элегия "Памяти героя" для орк. Глазунова, вступление к "Лоэнгрину" Вагнера, 5-я симфония Бетховена, 1-й концерт для фп. с орк. Брамса (солист — С.И.Танеев).
Март 21	СПб.	Юбилейный концерт А.Л.Гензельта (к 50-летию деятельности в СПб).
Апр. 3	СПб.	Концерт уч-ся Придворной певческой капеллы п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Апр. 10 (11?)	СПб. Двор. собр.	50-й концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. 1-е исп. симфонии си минор Ляпунова. Исп. также отр. из орат. "Легенда о св. Елизавете" Листа, 3-й фп. концерт Сен-Санса (солист — Н.С.Лавров), две Идиллии Щербачева (в орк. Балакирева), романсы Балакирева, Бородина, Мусоргского (исп. Л.А.Глинская-Фалькман).
Апр.	СПб. Двор. собр.	Концерт С.Ментер. Уч. орк. п/у А.И.Зилоти. Исп. 5-й концерт для фп. с орк. Бетховена, 2-й фп. концерт Листа, фп. пьесы Балакирева и Шопена, а также ув-ра к оп. "Мейстерзингеры" Вагнера, ув-ра-фант. "Ромео и Джульетта" Чайковского, симф. поэма "Мазепа" Листа.

Апр. 28 — сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у Ю.Лаубе.
Июль 8	Павловский вокзал	Концерт п/у Ю.Лаубе с уч. скр. В.Бурместера (присутствовал Чайковский).
Июль 15	Павловский вокзал	Концерт из соч. рус. композиторов п/у Ю.Лаубе.
Окт. 15 — март 19 (1889)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1888/89) п/у Л.С.Ауэра.
Окт. 15	СПб. Двор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у Л.С.Ауэра. 1-е исп. сюиты "Пер Гюнт" Грига.
Окт. 22	СПб. Двор. собр.	1-й Русский симф. концерт (сезона 1888/89) п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. симф. сюиты "Шехеразада" Римского-Корсакова.
Окт. 22 — март 23 (1889)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезон 1888/89) п/у М.Эрдмансдёрфера.
Окт. 22 — март 7 (1889)	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1888/89).
Нояб. 12	СПб. Двор. собр.	3-е симф. собрание РМО/у Л.С.Ауэра. 1-е исп. увы-фант. "Гамлет" Чайковского (п/у автора).
Нояб. 19	СПб. Двор. собр.	2-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. Мазурки для орк. и романса "Что смолкнул веселия глас" (для голоса с сопр. орк.) Глазунова.
Нояб. 21	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся консерват.) п/у С.И.Танеева. Уч. А.Н.Скрябин, И.А.Левин.
Нояб. 23	СПб. Двор. собр.	Концерт К.Ю.Давыдова (посл. выступл.) Уч. орк. п/у А.И.Зилоти. Исп. влч. концерты и пьесы К.Ю.Давыдова, Б.Ромберга, Аренского и др.
Нояб. 26	М. Благор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у М.Эрдмансдёрфера. 1-е исп. в Москве "Испанского каприччио" Римского-Корсакова.
Дек. 3	СПб. Двор. собр.	3-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. "Воскресной увертюры" ("Светлый праздник") Римского-Корсакова, Элегии "Памяти героя" Глазунова (п/у автора).
Дек. 6	СПб.	Камерный концерт из соч. рус. композиторов с уч. Е.А.Лавровской и Н.С.Лаврова. Исп. романсы Глинки, Даргомыжского, Балакирева. Римского-Корсакова, Чайковского, Кюи, А.Г.Рубинштейна.
Дек. 10	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у П.И.Чайковского. 1-е исп. 5-й симфонии Чайковского.
Дек. 17	СПб. Двор. собр.	4-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова, П.И.Чайковского и А.К.Глазунова. Исп.

		"Торжественный марш" Кюи, фант. "Буря" Чайковского, симф. эскиз "Славянский праздник", "Мелодия" и "Испанская серенада" для влч. с орк. Глазунова (солист — А.В.Вержбилович), Увертюра на тему испанского марша Балакирева. Квартет. собрания РМО (сезона 1888/89).
[1888—1889]	М.	
1889		
Янв. 21	СПб. Двор. собр.	5-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. 2 части из неоконч. 3-й симфонии Бородина, части из "Концертной сюиты" для скр. с орк. Кюи и "Меланхолическая серенада" Чайковского (солист — Н.В.Дегтярев), симф. поэма "Стенька Разин" Глазунова (п/у автора), Интродукция и Польский из оп. "Борис Годунов" Мусоргского (в орк. Римского-Корсакова) и др.
Февр. 4	СПб.	3-е квартет. собрание РМО. 1-е исп. квартета ре минор Танеева.
Февр. 4	СПб. Двор. собр.	6-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. Половецкий марш из "Князя Игоря" Бородина, 2-я симфония Глазунова (п/у автора) и др.
Февр. 11	СПб. Двор. собр.	8-е симф. собрание РМО п/у Л.С.Ауэра. 1-е исп. "Трагической увертюры" ор. 81 Брамса.
Февр.	СПб.	"Историч. концерты" хора А.А.Архангельского.
Март 2	М. Благор. собр.	Концерт хора и орк. Моск. ун-та п/у М.Эрдмансдёрфера. Уч. П.А.Пабст.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт из произведений А.С.Аренского п/у автора. Уч. хор. Русского хорового общества, А.И.Зилоти, С.И.Танеев, Е.А.Лавровская. Исп. отр. из оп. "Сон на Волге", баллада "Лесной царь" для соло, хора и орк., Анданте из струнного квартета, Сюита для 2-х фп., фп. пьесы и романсы.
Март 5, 13, 20	М. Благор. собр.	Концерты Моск. Филарм. общества п/у П.А.Шостаковического. Исп. Сюита для орк. Сен-Санса, Скерцо П.И.Бларамберга, фп. пьесы Шопена, Листа, Лядова и др.
Март 7	СПб.	4-е квартет. собрание РМО. 1-е исп. сонаты до минор для скр. и фп. Грига.
Март 8	М. Благор. собр.	Духовный концерт хора певчих С.В.Васильева п/у Л.Д.Малашкина. Исп. древние напевы Киево-Печерской лавры, Софроньевской пустыни, духовные соч. и перелож. для хора Л.Д.Малашкина.

Март 10	СПб.	Концерт инстр. класса Придворной певческой капеллы (по случаю открытия нового зала).
Март 12	М. Благор. собр.	Духовный концерт хора Русской оперы п/у У.И.Аврамца.
Март 12	М.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся консерват.) п/у С.И.Танеева.
Март 15	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт (в пользу Общ-ва попечения о бедных детях в Москве и ее окрестностях). Уч. Е.А.Лавровская, П.А.Пабст, И.В.Гржимали, В.Ф.Фитценхаген.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт скрипача Ф.Ондржичека.
Март 19	М. Благор. собр.	Духовный концерт. Уч. капелла Ф.А.Иванова. Исп. духовные соч. Бортиянского, Львова, Галуппи, Турчанинова, Ф.Багрецова, Ф.И.Иванова, архимандрита Феофана.
Май — сент.	Павловский вокзал	Летние симф. концерты п/у Ю.Лаубе.
Окт. 7 —	СПб. Консерват.	Квартет. собрания РМО (сезона 1889/90).
январь 27 (1890)		
Окт. 21 —	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1889/90) п/у Л.С.Ауэра.
март 21 (1890)		
Окт. 21 —	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1889/90) п/у Н.А.Римского-Корсакова, П.И.Чайковского, А.И. Зилоти, В.И.Сафонова, А.С.Аренского, А.Г.Рубинштейна, К.К.Клиндворта, И.И.Слатина, А.Дворжака, И.К.Альтани, М.М.Ипполитова-Иванова, Э.Ф. Направника, Э.Колонна.
март 23 (1890)		
Окт. 21	М. Благор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. в Москве Половецкого марша из оп. "Князь Игорь" Бородина (в орк. Римского-Корсакова), "Лирической поэмы" Глазунова. Исп. также "Испанское каприччио" и фп. концерт Римского-Корсакова (солист — Ф.М.Блуменфельд) и др.
Окт. 28	СПб. Двор. собр.	1-й Русский симф. концерт (сезона 1889/90) п/у Н.А.Римского-Корсакова и А.К.Глазунова. 1-е исп. "Маленькой сюиты" Бородина (в орк. Глазунова) и ариозо Ярославны из оп. "Князь Игорь" (исп. Н.М.Муранская).
Окт. 28	М. Благор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у П.И.Чайковского. 1-е исп. ув-ры к оп. "Орестей" Танеева. Исп. также соч. Моцарта, Глинки, скр. концерт Чайковского (солист — А.Д.Бродский).
Окт. 29 —	СПб. Цирк Чинизелли	Общедоступные концерты РМО (сезона 1889/90)
апр. 15 (1890)		п/у А.Г.Рубинштейна, К.К.Зике, Г.О.Дютша,

		И.А.Давидова, Г.А.Казаченко, А.И.Зилоти, А.К.Лядова и др.
Нояб. 11	СПб. Двор. собр.	2-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. "Свадебного шествия" Глазунова и симф. картины "Праздник Лиго" Витола.
Нояб. 11	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у А.И.Зилоти. Исп. отр. из оп. "Тристан и Изольда" Вагнера, "Фауст-симфония" Листа, 1-й концерт для фп. с орк. Чайковского (п/у автора, солист — А.И.Зилоти).
Нояб. 16	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (по случаю 50-летия артист. деятельности А.Г.Рубинштейна) п/у В.И.Сафонова. Уч. хор, оркестр, И.А.Левин, С.В.Рахманинов и др. уч-ся Моск. консерват. Исп. 3-я симфония, отр. из оп. "Фераморс" и "Вавилонское столпотворение", инструм. пьесы А.Г.Рубинштейна.
Нояб. 17, 18, 19, 20	СПб. Двор. собр.	Юбилейные концерты (по случаю 50-летия артистич. деятельности А.Г.Рубинштейна). Уч. П.И.Чайковский, Е.А.Лавровская. Исп. соч. А.Г.Рубинштейна, кантата Букреева, марши Аренского, хор Чайковского.
Нояб. 25	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у П.И.Чайковского (благотворит. концерт в пользу вдов и сирот артистов). 1-е исп. "Pezzo capriccioso" для влч. с орк. (солист — А.А.Брандуков).
Нояб. 25	СПб. Двор. собр.	3-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. сцены из неоконч. оп. "Млада" с муз. Бородина.
Дек. 2	СПб. Двор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Л.С.Ауэра. 1-е исп. в СПб. ув-ры к оп. "Орестея" Танеева (п/у автора)
Дек. 9	М. Благор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у А.С.Аренского. Исп. 2-я симфония и концерт для фп. с орк. Аренского (солист — П.А.Пабст), отр. из оп. "Снегурочка" Римского-Корсакова, ариозо из кантаты "Москва" Чайковского (исп. Е.А.Лавровская) и др. соч.
Дек. 10	СПб. Двор. собр.	4-й Русский симф. концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова и П.И.Чайковского. Исп. ув-ра-фант. "Гамлет" и Концертная фантазия для фп. с орк. Чайковского (солистка — П.Б.Бертенсон-Воронец), две серенады Глазунова, муз. карт. "Садко" Римского-Корсакова, симфония до минор А.А.Копылова (1-е исп.).
Дек. 16	СПб. Двор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у Л.С.Ауэра. 1-е исп.

		отр. из оп. "Князь Серебряный" Г.А.Казаченко (п/у автора).
Дек. 30	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у К.Клиндворта. Исп. соч. Вагнера.
[1889—1890]	М.	Квартет. собрания РМО (сезона 1889/90).

ПРОВИНЦИЯ*

Музыкальный театр

1881

Май 24 — июнь 7	Саратов	Оперные спект. с уч. артистов московской оперы Ю.Я.Махина, А.М.Додонова, О.Г.Фюрера и др.
Авг. 5 — февр. 7	Одесса Рус. т-р.	Сезон рус. оперы п/у капельм. И.А.Труффи. Уч. певцы Э.К.Павловская, С.Е.Павловский, И.В.Михин, П.А.Лодий и др.
Сент. (?)	Харьков	Открытие сезона рус. оперы, драмы и оперетты п/у П.М.Медведева.

1882

Янв., февр.	Киев	Спект. рус. оперы п/у И.Я.Сетова.
Февр. 17 — апр. 27	Одесса Рус. т-р.	Спект. итал. оперы п/у Чампи.
Апр. 19	Киев	Возобновление спект. рус. оперы п/у И.Я.Сетова.
Авг. 17	Киев	Открытие сезона рус. оперы и оперетты п/у И.Я.Сетова. Уч. певцы В.М.Зарудная, Э.Герстер и др.
Сент.	Харьков	Открытие сезона рус. оперы п/у П.М.Медведева. Уч. певцы Н.П.Зыкова, Е.А.Силина, М.Е.Медведев и др.

1883

Февр. 12	Харьков Оперный т-р.	Спект. варшавского балета п/у А.О.Луковича <i>Стах и Зоська</i> .
Март	Смоленск. Двор. собр.	Спект. амер. балета п/у В.Вест.
Апр. 7	Новочеркасск	Открытие цикла концертных исполнений рус.

* Составлена С.Г.Зверевой.

		опер артистами харьковской оперы А.Н.Левицкой, Н.П.Зыковой, О.В.Байцем и И.В.Матчинским.
Май 3, 5	Николаев. Т-р Монте	Спект. варшавского балета п/у А.Луковича.
Май 8, 13	Саратов. Гор. т-р	Концертное исп. сцен из опер <i>Русалка</i> , <i>Аида</i> и <i>Фауст</i> певцами А.Г.Меньшиковой, М.И.Михайловым и др.
Май 26, 27	Н.Новгород	Концертное исп. опер <i>Русалка</i> и <i>Фауст</i> певцами харьковской оперы Н.П.Зыковой и др.
Июнь 2	Ярославль	Концертное исп. оперы <i>Фауст</i> певцами харьковской оперы.
Июнь 21	Николаев	Спект. амер. балета п/у В.Вест.
Сент. 9 —	Харьков	Сезон рус. оперы п/у М.Е.Медведева. Уч. певцы
февр. 16 (1884)		Н.П.Зыкова, Т.С.Любатович, А.А.Ляров и др.
Окт. 2	Астрахань. Б. т-р Н.И.Плотникова	Открытие сезона оперы, драмы и оперетты п/у П.М.Медведева; капельм. Н.И.Лишин.
1884		
Март 25	Одесса	Открытие спект. итал. оперы п/у Фиорини.
Май 7	Н.Новгород. Гор. т-р	Концертное исп. певцами Д.В.Лазаревой, О.Р.Фюрером и др. сцен из рус. опер.
Авг. 19	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у Н.Н.Савина; капельм. И.В.Прибик, реж. М.Ф.Каратыгин, худ. А.Н.Реджио. Уч. певцы А.Фострем, В.М.Зарудная, А.А.Бичурина. И.В.Тартаков и др.
Авг. 30 — февр. 2 (1885)	Казань	Сезон рус. оперы и драмы п/у П.М.Медведева; капельм. А.А.Орлов-Соколовский; хорм. Н.В.Унковский, А.В.Захарьина-Унковская, худ. О.Н.Федотов, балетм. С.С.Ленчевский.
Сент. 2 — нояб. 28(?)	Одесса	Спект. рус. оперы п/у М.Е.Медведева; капельм. Н.Б.Эммануэль. Уч. певцы Н.П.Зыкова, Т.С.Любатович, А.С.Раппорт и др.
Дек. 2 — январ. 24 (1885)	Харьков	Спект. рус. оперы п/у М.Е.Медведева.
1885		
Март 31 апр. 23	Киев	Весенний сезон рус. оперы п/у Н.Н.Савина.
Апр. 14(?) — май 17	Одесса	Весенний сезон рус. оперы п/у М.Е.Медведева.
Май 5 — июнь 2	Астрахань. Летн. т-р	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. А.А.Орлов-Соколовский.

Июнь 11—23	Саратов. Гор. т-р	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева.
Июль 16—	Н.Новгород.	Спект. рус. оперы и оперетты п/у П.М.Медведева.
сент. 8	Ярмар. т-р	
Авг. —	Киев	Сезон рус. оперы, драмы и оперетты п/у Н.Н.Савина; режис. Давид, капельм. И.В.Прибик.
февр. 19 (1886)		Спект. итал. оперы п/у М.А.Максимова и Каваларо.
Сент. 3—	Одесса	Сезон рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. А.А.Орлов-Соколовский.
нояб. 23		Спект. рус. оперы п/у М.Е.Медведева.
Сент. 12—	Казань	
февр. 23		Концертное исп. певцами Н.П.Зыковой, О.Г.Фюрером и др. актов из опер <i>Жизнь за царя</i> , <i>Русалка</i> и <i>Фауст</i> .
Сент. 29—	Харьков	Открытие спект. итал. оперы.
нояб. 13		
Окт. 23—25	Харьков	
Дек. 11	Харьков	
1886		
Март 22—	Николаев	Спект. итал. оперы п/у Лабруна; капельм. Г.Грациа.
апр. 2		Весенний сезон оперной антрепризы Тифлисского артистич. общества; реж. И.П.Прянишников; капельм. И.В.Прибик. Уч. певцы Д.И.Ряднова, М.Д.Каменская, И.П.Прянишников и др.
Апр. 20—	Тифлис	Открытие сезона рус. оперы п/у Н.Н.Савина.
июнь 22		Открытие сезона оперной антрепризы Тифлисского артистич. общества.
Авг. 30	Киев	Сезон рус. оперы п/у П.М.Медведева.
Сент.	Тифлис	
Сент. 9—	Казань	
январ. (1887)		
1887		
Январ. 6,8	Саратов. Новый т-р	Концертное исп. опер <i>Фауст</i> и <i>Трубадур</i> певцами Н.П.Зыковой, Ф.П.Андреевским и др.
Февр. 24 —	Одесса	Спект. итал. оперы п/у Зегириада; капельм. Рибольди.
март 30(?)		Спект. рус. оперы п/у В.Н.Любимова; капельм. Н.Б.Эммануэль.
Апр.	Н.Новгород	Спект. рус. оперы п/у Н.Н.Савина. Уч. певцы А.А.Бичурина, Э.К.Павловская, И.В.Тартаков и др.
Май 1 —	Харьков	Спект. рус. оперы п/у В.Н.Любимова.
июнь 14		
Май 24—	Саратов	
июнь 3		
Май 30—	Харьков. Т-р	Спект. итал. оперы п/у Н.С.Кроткова; капельм. И.А.Труффи.
июнь 16	Коммерч. клуба	

Июль 15	Н.Новгород. Ярмар. т-р	Открытие спект. рус. оперы, драмы и оперетты п/у Д.А.Бельского; реж. М.П.Старицкий; капельм. И.П.Фишкин.
Авг. 30— март 7 (1888)	Тифлис	Сезон оперной антрепризы Тифлисского артистич. общества. Уч. певцы О.Н.Юзифович, И.П.Прянишников, П.А.Лодий и др.
Сент. 15(?)	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у Н.Н.Савина.
Сент. 17	Ярославль	Концертное исп. оперы <i>Фауст</i> певцами Н.П.Зыковой и др.
1888		
Апр. 28(?)	Харьков	Начало спект. рус. оперы п/у М.Е.Медведева.
Авг. 30— февр. 18 (1889)	Тифлис	Сезон оперной антрепризы Тифлисского артистич. общества; реж. И.П.Прянишников, капельм. М.М.Ипполитов-Иванов, И.В.Прибик; худ. А.Н.Реджио.
Сент. 8(?)	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у Н.Н.Савина.
Окт. 1	Одесса	Открытие сезона итал. оперы п/у И.И.Черепенникова.
Окт. 16— февр. 19 (1889)	Казань	Сезон рус. оперы п/у А.А.Орлова-Соколовского; капельм. А.А.Орлов-Соколовский, Н.Н.Соколовский, Р.А.Гуммерт.
1889		
Февр.	Баку	Спект. амер. балета п/у В.Вест.
Март	Киев	Спект. итал. оперы п/у И.И.Черепенникова; капельм. Р.Боничиоли.
Апр. 30	Ярославль	Открытие спект. рус. оперы п/у А.О.Луковича. Уч. певцы А.Г.Меньшикова и др.
Май 11— июнь 14	Одесса	Спект. рус. оперы п/у И.П.Черепенникова.
Май 18	Н.Новгород	Открытие спект. рус. оперы п/у А.О.Луковича.
Июнь 23	Астрахань	Открытие спект. рус. оперы п/у А.О.Луковича.
Июль 26	Саратов	Открытие спект. рус. оперы п/у А.О.Луковича.
Авг. 30— февр. 11 (1890)	Киев	Сезон Киевского оперного товарищества п/у И.П.Прянишникова.
Авг. 30— дек. 4(?)	Тифлис	Сезон рус. оперы; капельм. М.М.Ипполитов-Иванов и С.П.Барбини.
Окт. 1	Одесса	Открытие сезона итал. оперы п/у И.Я.Сетова.
Нояб.	Ярославль	Спект. товарищества оперных артистов. Уч. певцы Н.П.Зыкова и др.

Концертная жизнь

1881

Янв. 25	Ярославль	Концерт пианиста П.А.Шостаковского с уч. певицы Е.Э.Паприц (Линевой).
Янв. 26	Каменец-Подольск Зал муж. гимназии	Концерт скрипача М.Вольфсталя и певца К.Бродского.
Янв. 29, февр. 5	Киев. Бирж. зал	Концерты А.Н.Есиповой.
Февр. 14	Киев. Бирж. зал	Концерт пианистки М.Р.Венцковской.
Февр. 16	Н.Новгород. Двор. собр.	Концерт певицы А.Фострем и пианистки А.Гиппиус.
Март 1	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерт певцов Д.А.Усатова и др.
Сент. 10	Пенза	Открытие цикла из 5-ти (?) муз. собраний РМО. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Серова, Моцарта, Бетховена, Мендельсона и др.
Окт. 11	Нерчинск. Зал муз. классов	Концерт РМО с уч. солиста на валторне Л.К.Шлипкака.
Окт. 12	Пенза. Соед. собр.	Концерт пианиста П.И.Дьяконова.
Окт. 28	Астрахань. Благор. собр.	Муз. вечер с уч. орк. п/у Эндржеевского.
Окт. 28	Киев	Открытие цикла из 3-х (?) симф. собраний РМО. Исп. соч. Глинки, Серова, Бетховена, Мендельсона, Шопена и др.
Окт. 3	Киев	Открытие цикла квартет. собраний РМО.

1882

Янв. 17	Смоленск	Концерт певцов Л.Вержбицкого и А.Маковской.
Янв. 19, 20	Киев. Бирж. зал	Концерт скрипача Й.Иоахима.
Янв. 25	Одесса. Бирж. зал	Концерт скрипача Й.Иоахима.
Янв. 27— июль 20	Тобольск	Открытие цикла из 5-ти (?) симф. собраний РМО. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Гурилева, Баха, Моцарта, Мендельсона и др.
Янв. 30, февр. 1, 2	Киев	Концерт П.Сарасате.
Февр. 14	Тамбов	Открытие концертного сезона РМО.
Февр. 19	Харьков	Концерт певцов Э.Р.Кочетовой и П.А.Хохлова.
Февр. 21, март 5	Киев. Бирж. зал	Концерт певцов А.А.Бичуриной и М.Д.Васильева.
Февр. 26, 28 март 9	Киев. Бирж. зал	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.

Февр. 26	Казань. Двор. собр.	Концерт певцов Д.А.Усатова и М.П.Терентьевой.
Февр. 28	Смоленск	Концерт пианистки М.К.Бенуа.
Март 2, апр. 20	Одесса	Концерты муз. общества.
Март 2	Пенза	Концерт певцов А.Маковской и Л.Вержицкого.
Март 5	Смоленск. Двор. собр.	Концерт певицы А.П.Крутиковой и пианиста А.А.Оппеля.
Март 7, 10	Саратов. Двор. собр.	Концерт скрипача Г.Венявского.
Март 11	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерт пианиста П.А.Шостаковского и певицы Ю.И.Каверы.
Март 12	Киев. Гор. т-р	Концерт певицы М.Д.Каменской с уч. пианиста В.В.Пухальского.
Март 14	Пенза	Духовный концерт п/у М.И.Костромитинова.
Март 16	Воронеж	Благотворит. концерт певцов П.А.Хохлова и О.В.Соколовой.
Март 18	Одесса	Благотворит. концерт А.Г.Рубинштейна.
Март 19	Киев. Гор. т-р	Концерт с уч. Н.В.Лысенко.
Март 19	Одесса. Бирж. зал	Концерт певца П.А.Лодия.
Март 22	Кременчуг. Обществ. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Апр.	Казань. Конц. зал "Триволи"	"Народные концерты" хора п/у Конышева.
Апр. 6	Воронеж	Концерт пианистки Н.Н.Калиновской с уч. певицы Л.Е.Толстой.
Май 1	Казань. Конц. зал	Концерт итал. орк. п/у М.Ф.Монстриако.
Май 7	Смоленск. Двор. собр.	Благотворит. концерт в пользу фонда сооружения памятника Глинки с уч. певцов П.А.Хохлова, П.А.Щуровского, пианистки П.Б.Бертенсон-Воронцовой и хора РМО.
Июль	Астрахань	Еженедельные субботние концерты орк. п/у Ендрижевского.
Окт.	Пенза	Открытие цикла из 5-ти (?) симф. собраний РМО.
Окт. 27	Киев. Бирж. зал.	Концерт РМО с уч. О.А.Пусковой.
Нояб. 6— март 14(?) (1888)	Харьков	Цикл из 8-ми симф. собраний РМО п/у И.И.Слатина. Исп. соч. Глинки, Бородина, Балакирева, Чайковского, Генделя, Бетховена, Шопена и др.
Нояб. 7	Тамбов	Открытие цикла муз. вечеров РМО п/у Р.А.Гельма.
Нояб. 8	Нерчинск. Зал муз. классов	Концерт любителей.
Нояб. 10	Томск	1-й концерт РМО.
Нояб. 20	Харьков	Открытие цикла квартет. вечеров РМО.
Нояб. 27	Пенза	2-е квартет. собрание РМО.

Дек. 1	Воронеж. Двор. собр.	Духовный концерт архиерейского хора п/у Слуцкого.
Дек. 2	Вятка	1-й концерт муз. кружка.
Дек. 4	Киев	Концерт А.Н.Есиповой.
Дек. 6	Одесса	Концерт А.Н.Есиповой.
Дек. 9	Казань. Рус. соедин. собрание	Концерт хора Богоявленского собора п/у Рубцова-Андреева.
Дек. 27	Екатеринбург	Концерт муз. кружка.
Дек. 28, 29	Н.Новгород	Концерты П.Сарасате.

1883

Янв. 3	Пенза	Концерт цитриста Ф.М.Бауэра.
Янв. 24	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерт с уч. хора п/у П.П.Попова, театрального орк. и солистов.
Янв. 30	Николаев. Гор. собрание	Благотворит. концерт хора п/у Поляничевского.
Февр. 8	Киев	1-й квартет. вечер РМО.
Февр. 23	Екатеринбург. Зал жен. гимназии	Концерт муз. кружка п/у С.В.Глиева.
Март 6	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Духовный концерт п/у П.П.Попова.
Март 8, 17	Киев. Бирж. зал	Концерты скрипача Г.Брассена.
Март 13	Одесса	Концерт муз. общества п/у Россета.
Март 13	Н.Новгород	Концерт певцов Д.А.Усатова, И.Е.Белявского и М.П.Терентьевой.
Март 15, 20, 23	Воронеж. Двор. собр.	Концерт арфиста А.Г.Цабеля.
Март 16	Саратов. Гор. т-р	Концерт арфиста А.А.Цабеля.
Март 25	Одесса	Духовный концерт хора воспитанниц Ришельевской гимназии.
Март 25	Киев. Гор. Дума	Духовный концерт с уч. сводного хора и орк. рус. оперы п/у Золотаренко.
Март 29	Киев. Гор. т-р	Авторский концерт Н.В.Лысенко.
Апр. 2	Одесса	Концерт муз. общества п/у Россета.
Апр. 3	Казань	Благотворит. духовный концерт хора п/у Рубцова-Андреева.
Апр. 3	Ярославль. Зал сиротского дома	Благотворит. симф. концерт п/у А.Д.Щелкова.
Апр. 3	Николаев. Морское собр.	Благотворит. концерт хора приюта и орк. портовых музыкантов п/у А.О.Ветрика.
Апр. 3	Самара	Концерт кружка любителей хорового пения с уч. певца П.Фабри и орк. п/у Н.Л.Линева.

Апр. 7	Харьков. Двор. собр.	Концерт певцов А.А.Бичуриной и М.Д. (?) Васильева.
Апр. 8, 23	Харьков	Концерты скрипача Э.Изаи.
Апр. 10	Киев	Концерт скрипача Э.Изаи.
Апр. 21—24, май 6	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Апр. 28	Харьков. Двор. собр.	Благотворит. концерт в фонд памятника Глинки в Смоленске п/у И.И.Слатина.
Апр. 28	Одесса	Концерт муз. общества.
Апр. 30	Астрахань	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Май 2, 9	Одесса	Концерты скрипача Э.Изаи.
Май 3	Иркутск	Концерт артистов итал. оперы.
Июль 17	Ораниенбаум	Концерт Д.М.Леоновой.
Авг. 21—26	Н.Новгород	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Авг. 25, сент. 1, 15, 26	Иркутск	Концерты скрипача Г.Брассена.
Авг. 30, сент. 1, 2	Казань	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Сент. 16	Смоленск. Двор. собр.	Благотворит. концерт в фонд памятника Глинке с уч. певцов М.Н.Климентовой, А.В.Святловской и др.
Окт. 9	Кронштадт. Манеж	Благотворит. концерт сводного хора и орк. п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Окт. 12	Киев	Открытие цикла симф. собраний РМО.
Окт. 13, 15	Казань. Гор. т-р	Концерты Н.Г.Рубинштейна с уч. театрального орк.
Окт. 16, 25	Одесса. Бирж. зал	Концерт А.Н.Есиповой.
Окт. 27	Харьков. Двор. собр	Концерт А.Н.Есиповой.
Окт. 27, 30	Саратов. Коммерч. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 29	Одесса. Лютер. церковь	Концерт местного Баховского общества п/у Г.Гартана, посвящ. 400-летию Мартина Лютера.
Нояб. (?)	Тифлис	Открытие цикла из 5-ти симф. вечеров РМО п/у М.М.Ипполитова-Иванова.
Нояб. 12	Харьков	2-е симф. собрание РМО.
Нояб. 13	Саратов	Концерт А.Н.Есиповой.
Нояб. 13	Самара	Благотворит. концерт хора Субботина и орк. Либавского полка.
Нояб. 20	Пенза. Двор. собр.	Концерт А.Н.Есиповой.
Нояб. 22	Самара. Коммерч. собр.	Концерт А.Н.Есиповой.
Нояб. 30	Тобольск	Открытие цикла муз. собраний РМО.
Дек.	Николаев	Квартет. вечер кружка любителей музыки.

Дек. 11	Пенза	Благотворит. духовный концерт п/у Федотова.
Дек. 12, 14	Харьков. Двор. собр.	Концерты П.Сарасате.
Дек. 28, 29	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты П.Сарасате.
1884		
Янв. 3	Курск. Двор. собр.	Концерт П.Сарасате.
Янв. 9, 11	Киев	Концерты П.Сарасате.
Янв. 14	Вятка. Обществ.собр.	Концерт муз. кружка п/у Н.Д.Дмитриева.
Янв. 16— март 9	Пенза	Цикл из 5-ти симф. собраний РМО. Исп. соч. Глинки, Чайковского, Бетховена и др.
Янв. 19	Харьков. Драм. т-р	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Февр. 26	Н.Новгород. Двор. собр.	Концерт из соч. Глинки в фонд его памятника в Смоленске.
Февр. 26, 28, 29	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты пианистки С.Ментер.
Февр. 28, март 1, 20	Одесса	Духовные концерты п/у Д.М.Урбанека с уч. хора, орк. и солистов. Исп. "Реквием" Верди.
Февр. 28, 29	Воронеж. Двор. собр.	Концерт пианиста А.Гринфельда и виолончелиста Г.Гринфельда.
Март 4	Владивосток	Благотворит. концерт муз. кружка с уч. орк. п/у Каниса.
Март 6	Киев. Купеч. собр.	Концерт певцов М.А.Сионицкой и И.П.Прянишникова.
Март 6	Курск	Концерт певцов А.А.Бичуриной и М.Д.Васильева.
Март 8	Одесса. Бирж. зал	Концерт арфиста А.Г.Цабеля.
Март 11, 18	Астрахань	Концерты виртуоза на рус. гармонике П.Е.Невского.
Март 11, 15	Воронеж. Двор. собр.	Концерт певцов А.А.Бичуриной и М.Д.Васильева.
Март 11	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерт певцов Д.А.Усатова, И.Е.Белявского и М.П.Терентьевой.
Март 11	Одесса	Концерт певцов М.А.Сионицкой и И.П.Прянишникова.
Март 22	Казань. Рус. соед. собр.	Концерт певцов Д.А.Усатова, М.П.Терентьевой, И.Е.Белявского с уч. орк. п/у Ф.Ф.Вальнера.
Март 23	Курск. Двор. собр.	Концерт певцов М.А.Сионицкой и И.П.Прянишникова.
Март 25	Астрахань	Благотворит. духовный концерт архиерейского хора п/у Г.М.Таптыкова.
Март 25	Оренбург	Концерт муз.-драм. общества.
Март 25	Пенза	Духовный концерт п/у М.И.Костромитинова.
Март 28	Казань. Рус. соед. собр.	Концерт бельг. скрипача Г.Брассена.

Апр. 14	Харьков. Двор. собр.	Концерт пианиста А.И.Зилоти.
Апр. 16	Пенза. Двор. собр.	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Апр. 17	Воронж. Двор. собр.	Концерт певцов Д.Арто и М.Падиллы.
Апр. 19	Тамбов. Двор. собр.	Концерт певцов Д.Арто и М.Падиллы.
Апр. 24	Пенза. Двор. собр.	Концерт певцов Д.Арто и М.Падиллы.
Май 5, 7	Саратов. Коммерч. собр.	Концерт певцов Д.Арто и М.Падиллы.
Май 10, 13	Саратов. Коммерч. собр.	Концерт бельг. скрипача Г.Брассена.
Май 13, 15, 31	Астрахань. Обществ. собр.	Концерт певцов Д.Арто и М.Падиллы.
Июль	Казань. Рус. соед. собр.	Концерт хора п/у С.В.Гилева.
Июль 4-11	Астрахань	Концерты-спект. любителей с уч. певиц Д.М.Леоновой и М.П.Абрамовой.
Авг. 15, 16	Киев. Купеч. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Сент.	Владивосток	Концерты итал. певицы Маркетти.
Сент. 29	Казань. Двор. собр.	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Окт. 5	Саратов	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Окт. 10	Киев	1-е квартет. собрание РМО.
Окт. 22	Саратов	Концерт РМО с уч. муж. хора п/у Д.П.Фомичева.
Окт. 27	Тифлис	Цикл из 5-ти муз. собраний РМО. Исп. соч. Чайковского, Серова, Кюи, Гайдна, Бетховена, Шуберта и др.
Нояб. 11, 18	Н.Новгород	Концерты с уч. певцов А.Г.Меньшиковой и С.М.Лаврова.
Нояб. 17	Харьков. Двор. собр.	3-е камерное собрание РМО.
Нояб. 19	Пенза	Концерт певицы А.Фострем.
Нояб. 23	Пенза	1-е камерное собрание РМО.
Дек. 11,13	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты пианиста В.Пахмана.
Дек. 20	Киев	1-е симф. собрание РМО. Исп. соч. А.Г.Рубинштейна, Мусоргского, Ипполитова-Иванова и др.
1885		
Янв.	Тамбов. Двор. собр.	Концерт певицы А.Фострем.
Янв. 15, 21, 24	Одесса. Бирж. зал	Концерты П.Сарасате.
Янв. 16	Киев. Купеч. собр.	Концерт виолончелиста Д.Поппера.
Янв. 21	Саратов	2-й из трех симф. концертов РМО. В цикле исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рубинштейна, Бородина, Бетховена, Шуберта и др.

Янв. 22, 24	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты певицы А.Фострем и пианистки А.Гиппиус.
Янв.	Воронеж. Двор. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Янв. 31	Пенза. Двор. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Февр. 17	Одесса. Бирж. зал	Концерт певцов Б.Б.Корсова и М.А.Макаровой.
Февр. 18, 20	Киев	Концерты певицы А.Фострем.
Февр. 19, 24	Одесса	Концерты пианиста В.Пахмана.
Февр. 25	Пенза. Двор. собр.	3-е муз. собрание РМО.
Февр. 26	Одесса. Бирж. зал	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Февр. 28	Киев. Зал муз. училища	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Март	Одесса. Бирж. зал	Концерт скрипача Э.Изаи.
Март 2	Киев	2-е симф. собрание РМО.
Март 3	Пенза	Духовный концерт хора п/у М.И.Костромитинова.
Март 10	Харьков. Двор. собр.	Духовный благотворит. концерт хора п/у А.Е.Литинского.
Март 11, 13	Киев. Гор. т-р	Концерт скрипача Э.Изаи.
Март 14, 15	Саратов	Концерты скрипачки Т.Туа.
Апр. 7	Тамбов. Двор. собр.	Концерт С.И.Танеева с уч. певца М.Д.Страхова.
Апр. 7	Ярославль. Гор. Дума	Духовный концерт, посвящ. 1000-летию со дня смерти "Словенского учителя" Мефодия с уч. сводного хора.
Апр. 9	Воронеж. Двор. собр.	Концерт скрипачки Т.Туа.
Май	Смоленск	Концерт из соч. Глинки по случаю открытия памятника композитору.
Окт. 6	Саратов. Коммерч. собр.	1-й камерный концерт РМО.
Окт. 26— апр. 18 (1886)	Саратов	Цикл симф. концертов РМО п/у А.Н.Виноградского. Исп. соч. Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, А.Г.Рубинштейна, Кюи, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Листа.
Нояб. 16	Харьков	Открытие концертного сезона РМО.
Нояб. 10	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерт певцов А.А.Якубовской, О.Г.Фюрера, П.А.Хохлова.
Дек.	Одесса. Бирж. зал	Концерт певицы П.Луки.
Дек. 4, 7	Купеч. собр.	Концерт певицы П.Луки.
Дек. 8	Казань. Лютер. церковь	Концерт органиста Г.Ю.Цезаря с уч. певицы А.В.Захарьиной-Унковской.
Дек. 12	Киев	1-е квартет. собрание РМО.
Дек. 16	Киев	1-е муз. собрание РМО п/у И.В.Прибика.

Янв. 19	Смоленск. Двор. собр.	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой, А.С. Раппорта, С.М.Лаврова.
Янв. 25	Николаев	1-й из 4-х концертов муз. кружка, состоявшихся 13 февр., 28 марта и др.
Март 2	Киев. Драм. т-р	Концерт певиц А.А.Бичуриной и Е.А.Силиной.
Март 9	Казань. Двор. собр.	1-й квартет. вечер муз. школы.
Март 16	Киев. Купеч. собр.	Концерт "Славянского хора" п/у А.П.Карагеоргиевича.
Март 16	Харьков	Концерт певцов М.Е.Медведева, М.А.Вафей и Н.С.Климова.
Март 20	Одесса	Симф. концерт муз. общества п/у Россета.
Март 25	Саратов. Лютер. церковь	Духовный концерт.
Март 27	Киев. Купеч. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у Е.А.Рыба.
Апр. 14	Киев	Духовный концерт сводного хора п/у Я.С.Калишевского.
Апр. 19	Тифлис	Концерт РМО из соч. Чайковского по случаю приезда композитора.
Май 22	Н.Новгород	Концерт певиц О.А.Пусковой и В.В.Домелли.
Сент.	Тамбов	Открытие концертного сезона РМО.
Окт. 6	Саратов. Коммерч. собр.	Открытие цикла камерных собраний РМО.
Окт. 11	Саратов. Гор. т-р	1-й симф. концерт - РМО п/у А.Н.Виноградского. Исп. соч. композиторов XVII—XVIII вв.
Окт. 15	Тобольск	Муз. вечер с уч. орк. п/у Н.С.Декова.
Окт. 17	Казань	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 24	Харьков. Двор. собр.	Открытие цикла муз. собраний РМО, состоявшихся 30 нояб., 12 дек. и др. Исп. соч. Чайковского, Балакирева, Гайдна, Мендельсона, Шумана, Шуберта и др.
Нояб. 1	Саратов. Гор. т-р	2-й симф. концерт РМО п/у А.Н.Виноградского.
Нояб. 1	Пенза	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Нояб. 2— март 19 (1887)	Харьков	Цикл камерных собраний РМО. Исп. соч. Даргомыжского, Бородина, Баха, Моцарта и др.
Нояб. 8— февр. 17 (1887)	Одесса	Цикл из симф. собраний РМО п/у В.В.Каульбарса. Исп. соч. Глинки, Мусоргского, Моцарта, Бетховена, Листа и др.
Нояб. 10	Гомск. Обществ. собр.	Открытие концертного сезона РМО.

Нояб. 11—14	Саратов. Коммерч. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Нояб. 14	Киев	Открытие цикла из 3-х квартет. собраний РМО.
Нояб. 15	Тифлис	1-й концерт хора Л.Агниашвили п/у И.Ратили. Исп. груз. нар. песни.
Нояб. 20	Киев	1-е симф. собр. РМО п/у Е.А.Рыба. Исп. соч. Листа.
Нояб. 27	Тамбов, Саратов, Иркутск, Астрахань	Концерты из соч. Глинки по случаю 50-летнего юбилея 1-й постановки оперы "Жизнь за царя".
Нояб. 27	Николаев	Концерт хора п/у П.Н.Гордовского.
Дек. 7	Харьков. Коммерч. клуб	Концерт А.Н.Есиповой.
Дек. 10	Харьков. Двор. собр.	Концерт пианиста А.И.Зилоти.
Дек. 8	Ярославль. Гор. Дума	Концерт певицы Ю.Э.Рафаэль-Махвиц и др.
Дек. 13, 20	Киев. Купеч. собр.	Концерты А.Н.Есиповой.
Дек. 18	Казань	Квартет. вечер муз. школы.
1887		
Янв. 4	Баку. Обществ. собр.	Концерт пианиста В.А.Войцеховского и скрипача Н.В.Борисова.
Янв. 7, 9	Киев. Купеч. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Янв. 29	Казань. Рус. объедин. собр.	"Пушкинский вечер" п/у А.А.Орлова-Соколовского. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Кюи и др.
Февр. 2, 4	Н.Новгород	Концерты пианистки С.Ментер.
Февр. 8	Пенза	Концерт цитриста Ф.М.Бауэра.
Февр. 22	Киев. Купеч. собр.	Концерт певцов Е.А.Силиной и А.А.Бичуриной с уч. Н.В.Лысенко.
Февр. 22	Смоленск	Концерт певицы М.Н.Климентовой-Муромцевой.
Февр. 24	Тифлис	Концерт А.Н.Есиповой.
Февр. 26	Смоленск. Лютер. церковь	Концерт органистки Шилинской.
Февр. 28	Киев. Купеч. собр.	Хоровой концерт п/у Н.В.Лысенко.
Март 1, 3, 8, 12, 19	Тифлис	Концерты А.Н.Есиповой.
Март 2, 8	Киев	Концерты пианиста Евгения Д'Альбера.
Март 2	Казань. Гор. т-р	Концерт РМО п/у А.А.Орлова-Соколовского с уч. театрального и военного орк. Исп. соч. рус. композиторов.
Март 4	Харьков. Коммерч. клуб	Концерт архиерейского хора п/у Ведринского.
Март 5	Томск. Обществ. собр.	Духовный концерт с уч. архиерейского хора.

Март 5	Харьков. Коммерч. собр.	Концерт пианиста Е.Д'Альбера.
Март 6, 13	Ярославль. Гор. т-р	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Март 7, 23	Киев	2-е и 3-е симф. собрания РМО п/у Е.А.Рыба. Исп. соч. Балакирева, Ипполитова-Иванова.
Март 12	Одесса. Бирж. зал	Концерт пианиста Д'Альбера.
Март 18	Ярославль. Гор. управа	Духовный концерт хора п/у П.И.Сахарова.
Март 25	Тифлис	Концерт певца П.А.Лодия.
Март 29	Казань	Концерт РМО п/у А.А.Орлова-Соколовского. Исп. орат. Гайдна "Семь слов Спасителя на кресте".
Апр. 24	Баку. Т-р Тагиева	Концерт скрипача Н.В.Борисова и пианиста А.Н.Ермолаева.
Май 12	Ярославль. Гор. Дума	Концерт Д.М.Леоновой и ее учениц.
Май 17, 19	Н.Новгород Гор. т-р.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Июнь	Пенза	Концерты хора п/у П.Н.Гордовского.
Сент. 21	Казань. Двор. собр.	Концерт виолончелиста К.Ю.Давыдова и пианиста В.И.Сафонова.
Сент. 26	Одесса	Экстренное собр. РМО с уч. пианистки М.В.Терминской.
Сент. 27	Харьков	Открытие цикла камерных собраний РМО.
Сент. 27	Тамбов	Открытие концертного сезона РМО.
Окт. 11—	Тифлис	Цикл из 5-ти муз. собраний РМО. Исп. соч. Чайковского, Моцарта, Мендельсона, Сен-Санса и др.
март 19 (1888)		Открытие цикла симф. собраний РМО.
Окт. 17	Одесса	Концерт "Славянского хора" п/у А.П.Карагеоргиевича.
Окт. 24	Пенза	Концерт виолончелиста К.Ю.Давыдова и пианиста В.И.Сафонова.
Окт. 24	Харьков. Двор. собр.	Открытие цикла квартет. собраний РМО.
Окт. 31	Одесса	Концерт К.Ю.Давыдова и В.И.Сафонова.
Нояб. 4	Киев. Купеч. собр.	Концерт флейтиста А.Тершака и пианистки Л.Шуллер.
Нояб. 5, 7	Баку	Концерт кружка любителей музыки с уч. С.В.Смоленского, К.И.Гриняски, хора п/у С.В.Гилева и др.
Нояб. 13	Казань	Открытие концертного сезона РМО.
Нояб. 14	Томск. Зал Нар. библиотеки	
Нояб. 21	Саратов	1-й концерт цикла квартет. собраний РМО.
Нояб. 27	Тобольск	Открытие концертного сезона РМО.
Нояб. 28—	Киев	Цикл из 3-х симф. собраний РМО п/у Е.А.Рыба. Исп. соч. Чайковского, Ипполитова-Иванова,
апр. 11 (1888)		

		Римского-Корсакова, Бетховена, Листа, Сен-Санса и др.
Нояб. 28— март 20 (1888)	Казань	Цикл из 5-ти симф. собраний п/у А.А.Орлова-Сokolовского.
1888		
Янв. 17, 20	Тифлис	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Янв. 17	Воронеж. Двор. собр.	"Малороссийский концерт" певч. капеллы п/у П.Н.Гордовского.
Февр. 12	Киев. Купеч. собр.	Концерт скрипача Г.Фримана.
Февр. 14	Ярославль	Концерты хора п/у Д.А.Нешумова.
Февр. 21, 29	Харьков. Двор. собр.	Концерты скрипача Г.Фримана.
Февр. 22	Харьков. Коммерч. клуб	Концерт пианиста А.Рейзенауэра.
Февр. 26	Николаев. Гор.собр.	1-й концерт муз. кружка.
Февр. 27	Харьков. Коммерч. собр.	Концерт пианистки С.Ментер.
Февр. 27	Киев. Купеч. собр.	Концерт пианиста А.Рейзенауэра.
Март 13, 18, 20, 30	Ярославль	"Малороссийский концерт" хора п/у П.Н.Гордовского.
Март 15	Тифлис	Концерт скрипача Г.Фримана с уч. пианистки М.Шавловской.
Март 20	Воронеж. Зимн. т-р	Концерт певцов И.П.Прянишникова и О.Н.Юзефович.
Март 20	Киев. Купеч. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агресва-Славянского.
Март 22	Харьков. Двор. собр.	Концерт певцов М.А.Дейши-Сионицкой, М.Д.Васильева, Э.А.Муратова.
Март 25	Курск. Двор. собр.	Концерт виолончелиста Л.К.Альбрехта.
Март 25	Харьков	2-е симф. собрание РМО.
Март 25	Саратов	Концерт певцов И.П.Прянишникова, О.Н.Юзефович, пианиста И.В.Прибика.
Март 27	Киев. Гор. Дума	Духовный концерт хора п/у Я.С.Калишевского.
Март 29	Николаев	Концерт пианиста Д.Д.Климова.
Апр. 2, 26	Орел. Двор. собр.	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Апр. 2	Киев. Гор. т-р	Концерт п/у Н.В.Лысенко с уч. певиц Д.И.Рядновой, Е.А.Силиной, хора и орк.
Апр. 3	Харьков	3-е симф. собрание РМО.
Апр. 4	Харьков. Двор. собр.	Концерт певцов М.А.Дейши-Сионицкой, М.Д.Васильева, Э.А.Муратова с уч. хора п/у А.Е.Литинского.
Апр. 4	Киев. Купеч. собр.	Концерт пианиста А.Рейзенауэра.
Апр. 6	Николаев.	Концерт пианиста Д.Д.Климова.

Апр. 7	Курск. Двор. собр.	Концерт певцов Н.Н.Фигнера и М.Мей.
Апр. 10	Воронеж. Двор. собр.	Концерт певцов М.А.Дейши-Сионицкой, М.Д.Васильева и Э.А.Муратова.
Апр. 10, 12	Киев	Концерты певцов Н.Н.Фигнера и М.Мей.
Апр. 11	Курск	Концерт певца М.Е.Медведева.
Апр. 15	Тифлис. Зал РМО	Концерт виолончелиста И.Ф.Сараджева.
Апр. 29	Н.Новгород	Концерт флейтиста А.Тершака.
Апр. 29	Харьков. Коммерч. клуб	Концерт певца И.П.Прянишникова.
Май 2, 4	Харьков. Коммерч. собр.	Концерт певцов Н.Н.Фигнера и М.Мей.
Май 6	Николаев	Концерт певцов О.Н.Юзэфович, И.П.Прянишникова и пианиста И.В.Прибика.
Май 13	Саратов. Гор. т-р	Концерт певцов Н.Н.Фигнера и М.Мей.
Май 26	Пенза. Двор. собр.	Концерт скрипача К.К.Горского и виолончелиста И.Ф.Сараджева.
Июнь 6	Саратов. Коммерч. собр.	Концерт пианиста А.Рейзенауэра.
Окт. 1—11	Ярославль. Гор. т-р	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 12, 13, 17	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Окт. 17	Тифлис	Концерт флейтиста А.Тершака и пианистки Л.Шуллер.
Окт. 19—23	Н.Новгород. Гор. т-р	Спект.-концерты с уч. хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 20	Н.Новгород. Коммерч. клуб	Концерты певицы Н.В.Булычевой.
Окт. 29	Харьков	Открытие цикла из 5-ти (?) камерных собраний РМО.
Окт. 30	Орел. Двор. собр.	Концерт певч. канеллы п/у П.Н.Гордовского.
Нояб. 12	Саратов	Открытие цикла из 5-ти квартет. собраний РМО.
Нояб. 15, 20	Пенза. Двор. собр.	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Нояб. 18	Одесса	Симф. собрание РМО п/у В.В.Каульбарса.
Нояб. 18	Томск	Открытие концертного сезона РМО.
Нояб. 18	Казань	Открытие цикла симф. собраний РМО п/у А.А.Орлова-Соколовского.
Нояб. 19— март 25 (1889)	Тамбов	Концерты цикла муз. собраний РМО.
Нояб. 24, 26, 29	Саратов	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Нояб. 25	Одесса	2-й из 5-ти концертов цикла квартет. собраний РМО.

Нояб. 26—	Киев	Цикл из 4-х симф. собраний РМО п/у Е.А.Рыба.
март 6		Исп. соч. Глинки, Балакирева, Мусоргского, Бет-
(1889)		ховена, Вагнера, Бизе и др.
Дек. 10	Тифлис	Открытие концертного сезона РМО.
1889		
Янв. 3, 4	Смоленск. Двор. собр.	Концерт скрипачки Т.Туа.
Янв. 10	Н.Новгород	Концерт певца В.Мержвинского.
Янв. 14,	Киев	1 — 3 квартет. собрания РМО.
21, 28		
Янв. 24, 27	Воронеж	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Февр. 10	Пенза. Двор. собр.	Концерт пианиста А.Рейзенауэра.
Февр. 26, 28,	Н.Новгород. Коммерч.	Концерты скрипачки Т.Туа с уч. пианистки
март 2	клуб	М.Вонсовской.
Февр. 26	Киев	Духовный концерт хора п/у Я.С.Калишевского.
Февр. 28	Баку. Т-р Тагиева	Концерт певцов А.А.Бичуриной и И.В.Тартакова.
Март 2	Николаев	Концерт в честь открытия муз. школы.
Март 2, 9, 16	Харьков	1 — 3 симф. собрания РМО. Исп. соч. Глинки, Чай-
		ковского, Мусоргского, Бетховена, Бизе и др.
Март 12	Н.Новгород. Коммерч.	Концерт общества любителей хорового пения с
	клуб	уч. орк. п/у П.П.Попова.
Март 13	Харьков. Двор. собр.	Концерт певцов И.П.Прянишникава, О.Н.Юзефов-
		вич и пианиста И.В.Прибика.
Март 14	Киев. Купеч. собр.	Концерт певицы Э.Герстер.
Март 19	Одесса	Концерт певицы Э.Герстер.
Март 22	Минск	Концерт певицы М.Д.Каменской с уч.
		арфиста Е.Кюне.
Март 25	Одесса	Экстренное муз. собрание РМО памяти виолончел-
		листа К.Ю.Давыдова.
Март 25	Воронеж	Благотворит. духовный концерт хора и орк. п/у
		А.А.Рехак.
Март 26	Киев. Купеч. собр.	Духовный концерт сводного хора п/у Ф.А.Греко-
		ва.
Март 28,	Харьков. Коммерч.	Концерт певицы Э.Герстер.
апр. 2	собр.	
Март 30	Киев	Концерт певч. общества "Kiewer Gesangverein" п/у
		В.Гартевальда.
Апр. 20	Житомир. Гор. т-р	Концерт скрипача В.Д.Товбича.
Апр. 23, 26	Саратов. Гор. т-р	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Май	Иркутск	Концерты пианиста А.Рейзенауэра.
Май 5	Минск. Обществ. собр.	Концерт певицы Э.Герстер.
Июнь 4	Н.Новгород	Концерт хора п/у П.Н.Гордовского.

Июль 5, 6	Астрахань	Концерты хора п/у Д.А.Агреева-Славянского.
Сент. 15, 17	Казань	Концерты амер. скрипача И.Бриндиса.
Окт. 15	Н.Новгород	Открытие цикла квартет. собраний РМО.
Окт. 17	Баку	Благотворит. концерт хора Кирилло-Мефодиевского братства.
Окт. 17	Н.Новгород	Концерт певицы А.Фострем с уч. пианиста С.П.Бартенева.
Окт. 21	Киев	Открытие цикла симф. собраний РМО п/у А.Н.Виноградского.
Окт. 28	Харьков	Открытие цикла симф. собраний РМО.
Окт. 29	Тамбов	Открытие концертного сезона РМО.
Нояб. 5	Харьков	Открытие цикла камерных собраний РМО.
Нояб. 16	Саратов	Концерт певицы А.Фострем.
Нояб. 18	Саратов, Одесса, Киев	Симф. концерты, посвящ. 50-летию артистич. деятельности А.Г.Рубинштейна.
Нояб. 19	Тамбов	Концерт РМО по случаю 50-летия артистич. деятельности А.Г.Рубинштейна.
Нояб. 21, 24	Харьков. Коммерч. клуб	Концерты певицы П.Лукки.
Нояб. 22, 24	Киев. Купеч. собр.	Концерт певицы А.Фострем.
Нояб. 27	Киев	Концерт певицы П.Лукки.

- Абарина А. И. — 269
 Авранек У. И. — 285, 298, 307, 326, 329
 Агрениев-Славянский Д. А. — 374, 393, 394
 Адамовский О. В. — 426
 Адлерберг Ф. А. — 253, 279
 Азанчевский М. П. — 352, 410
 Азеев Е. С. — 88
 Аксаков И. С. — 93, 97
 Аксаков К. С. — 235
 Алалеев К. А. — 325
 Александр II, импер. — 97, 283
 Александр III, импер. — 97, 236, 279
 Александров А. Н. — 421
 Александров В. — см. Крылов В. А.
 Александрова-Кочетова А. Д. — 248, 293,
 295, 297, 299, 300, 304, 336, 375—377, 418
 Алексеев К. С. — см. Станиславский К. С.
 Аллегри Г. — 11
 Алоиз-Музыкант В. Ф. — 436
 Альбрехт Е. К. — 337, 353, 399
 Альбрехт К. К. — 303, 304, 395, 396, 415, 418
 Альбрехт Л. К. — 399, 435, 436
 Альтани И. К. — 21, 285, 298, 299, 302, 307,
 308, 329, 330, 386, 399
 Альшванг А. А. — 112, 161, 166, 206, 437
 Алябьев А. А. — 222, 238, 332
 Амфитеатрова-Левецкая А. Н. — 377
 Андреев И. П. — 286, 288
 Андреев Н. А. — 330
 Антокольский М. М. — 265, 311
 Антоновский А. П. — 428
 Апухтин А. Н. — 226, 227, 229—232
 Аренский А. С. — 68, 345, 352, 371, 387, 388,
 391, 392, 396, 409, 415, 420—422, 424, 430
 Арзаманов Ф. Г. — 421
 Аристов Г. Г. — 440
 Арк Жанна д' — 165
 Арнольд Ю. К. — 300
 Арто Д. — 281, 400, 404
 Асафьев Б. В. — 10, 27, 29, 33, 34, 38, 39, 45,
 49, 62, 70, 71, 101, 105, 110—112, 114, 118,
 124, 128, 130, 132, 136, 140, 142, 143, 155,
 159, 160, 163, 170, 173, 175, 183, 186, 192,
 194, 196, 197, 199, 201, 204, 219, 221—223,
 234, 235, 244
 Ауэр Л. С. — 336, 345, 347, 348, 352—354,
 362, 367—369, 377, 390, 403, 409, 427, 437
 Афанасьев А. Н. — 45, 46
 Афанасьев Н. Я. — 257, 391
 Ахматова А. А. — 183
 Бабушка К. К. — 389
 Багрецов Ф. А. — 392
 Байрон Дж. — 131
 Бакланов Г. А. — 303
 Балакирев М. А. — 9—18, 20, 24, 25, 39, 51,
 53—59, 61, 68, 76, 81, 84, 85, 88, 89,
 113—116, 131, 225, 255, 257, 258, 336, 338,
 339, 342, 345, 351, 354, 355, 357, 358, 360,
 363, 365, 366, 371, 381, 383, 386, 392—394,
 406, 414, 417, 431
 Барбьери Ф. — 333
 Барцал А. И. — 255, 285, 299, 307, 330, 433,
 435, 436
 Барцевич С. — 371, 426
 Бах И. С. — 11, 42, 79, 83, 191, 339, 341, 349,
 350, 355, 364, 365, 368, 370, 376, 383, 388,
 406, 424, 425

- Бах Ф. Э. — 365
Бевиньяни Э. М. — 289, 305
Бегичев В. П. — 318
Безекирский В. В. — 433
Бекефи А. Ф. — 315, 318
Белинский В. Г. — 94, 149, 153, 157, 158, 161, 167
Беллини В. — 275, 326, 328, 346
Беляев М. П. — 17—19, 44, 207, 337, 359, 360
Бенуа А. Н. — 182, 195
Бенуа М. К. — 366
Бенш А. Ф. — 386
Берг — 251
Бергер Ф. — 330
Березовский М. С. — 237, 392
Берлиоз Г. — 12, 13, 53, 60, 92, 104, 105, 131, 346, 351, 354, 357, 363, 364, 375, 379, 380, 387
Бернгард А. Р. — 357
Бетховен Л. ван — 56, 78, 90, 103, 104, 118, 122, 123, 126, 144, 146, 204, 210, 244, 339, 343, 346—349, 352, 353, 355, 357, 363—365, 367, 368, 370, 374, 376, 379, 383, 387, 389—391, 399, 401, 402, 404, 406, 418, 425, 437, 438
Бизе Ж. — 172, 340, 346, 363, 379
Биллинг Е. Г. — 439
Бирюков В. А. — 400
Бичурин А. А. — 255, 271—273, 275, 282, 283
Бларамберг П. И. — 274, 433
Блок А. А. — 183
Блуменфельд Ф. М. — 353, 361, 362, 372, 423
Бобров Ф. — 428
Бобровский В. П. — 123
Богатырев С. С. — 139
Богданов А. Н. — 318, 319, 434
Богданов-Березовский В. М. — 186
Бозио А. — 277, 293
Бойто А. (Горрио Т.) — 281
Боккерини Л. — 370
Больтерман В. А. — 405
Борисова Т. Б. — 324
Боровка И. А. — 340, 353, 364
Бородай М. М. — 335
Бородин А. П. — 9, 10, 13, 14, 17—20, 24, 25, 28, 38, 39, 43, 44, 51, 52, 55, 56, 61, 63—65, 68, 78, 89, 246, 247, 255, 286, 342, 351, 352, 355, 356, 360, 361, 364, 369, 371—373, 381, 385, 386, 391, 395, 399, 413
Бородина Е. С. — 413
Бороздин Н. А. — 442
Бортнянский Д. С. — 86, 237, 240, 392, 406
Борх А. М. — 253
Бочаров М. И. — 250, 258, 263, 265, 267, 282, 284, 288, 320
Брагин К. А. — 438
Брамс И. — 125, 204, 340, 346, 348, 350, 352, 376, 379, 384, 387, 390, 391
Брандуков А. А. — 426
Брассен Л. — 348, 353, 371, 390, 423, 425
Брианца К. — 319, 320
Бродский А. Д. — 390, 400
Бронсарт Г. — 362
Брюллова А. — 347
Бузони Ф. — 353
Булахов П. П. — 254
Булль У. — 349
Буренин В. П. — 167, 170
Бурместер В. — 364
Буцкой А. К. — 436
Бюлов Г. фон — 345, 350, 353, 381, 391, 400
Вагнер Р. — 13, 19, 20, 29, 42—49, 52, 92, 98, 146, 147, 246, 254, 256, 276, 277, 291, 300, 302, 340, 343, 346, 350, 351, 362, 364, 379, 382, 384, 387, 402
Вазем Е. О. — 315
Валлон А.-А. — 165
Вальц К. Ф. — 187, 274, 299, 307, 309
Варламов А. Е. — 222
Варламов К. А. — 323
Василевский Р. В. — 433
Васильев В. В. — 286
Васильев В. И. (1-й) — 254, 377

- Васильев В. М. (2-й) — 269
 Васильев М. Д. (3-й) — 280, 282, 289
 Васильев С. В. — 391
 Васина-Гроссман В. А. — 75, 76, 223
 Васнецов А. М. — 311
 Васнецов В. М. — 37, 311, 312
 Вебер К. М. фон — 302, 347, 365, 401, 406
 Вейкман И. А. — 352
 Велинская Ф. Н. — 282
 Венявский Г. — 298, 399, 403, 427, 443
 Верди Дж. — 102, 172, 246, 254, 256, 277, 281,
 291, 295, 302, 321, 328, 331, 332, 346, 399,
 404, 433
 Вержбилович А. В. — 336, 362, 367,
 370—371, 425
 Верни Е. К. — 299, 305, 326
 Верстовский А. Н. — 238, 332, 334
 Виардо-Гарсиа Полина — 292, 305, 372
 Вик Ф. — 350
 Виллуан В. Ю. — 403, 439
 Вильбоа К. П. — 200, 201, 400
 Вильм — 353
 Виноградский А. Н. — 404, 405
 Виньи А. де — 145
 Висковатов П. А. — 274
 Витол Я. И. — 361, 420
 Вицентини Л. А. — 364
 Власов С. Г. — 312
 Водольский А. И. — 434
 Войденов В. П. — 431, 433
 Вольф А. И. — 254
 Воронцов-Дашков И. И. — 279
 Врубель М. А. — 37, 40, 303
 Всеволожский И. А. — 177, 191, 196, 279,
 282, 284, 286, 287, 308, 320

 Габель С. И. — 428
 Гаде Н. — 379, 387
 Гайдн Й. — 11, 56, 210, 339, 340, 346, 352,
 355, 365, 389, 391, 401, 404
 Галеви Ж. Ф. — 295
 Галкин М. Н. — 404
 Галкин Н. В. — 336, 352, 367, 369, 386

 Галлер К. П. — 357
 Гальвани Дж. — 247, 409, 415, 427, 428
 Гартвигсон Ф. — 353
 Гартман В. А. — 250, 258
 Гауптман М. — 410, 411
 Геварт Ф. — 346
 Гедеонов А. М. — 253
 Гедеонов С. А. — 43, 44, 253
 Гедике А. Ф. — 424
 Гейм Р. — 441
 Гейне Г. — 76, 226, 228
 Гейнс А. К. — 439
 Гельцер В. Ф. — 318
 Гендель Г. Ф. — 11, 341, 349, 355, 372, 383,
 388, 404, 424
 Гензелът А. Л. — 365, 417, 441
 Геника Р. В. — 221, 380
 Гербер Ю. Г. — 251, 318, 389, 390
 Гердт П. А. — 315, 320
 Герке А. А. — 423
 Герман — 363
 Герц (Хертц) Г. — 183
 Гёте И. В. — 42, 95, 172, 226, 304, 324, 326
 Гильф А. А. — 377, 389
 Гинзбург С. Л. — 411
 Гитри Л. — 203
 Главач В. И. — 363, 364
 Глазер — 402
 Глазунов А. К. — 5, 14, 15, 17—20, 31, 43, 46,
 50, 63, 65, 68, 71, 277, 288, 321, 352, 358,
 360—362, 368, 371, 386, 387, 421, 427
 Глазунова Е. П. — 359
 Глинка М. И. — 5, 9, 10, 13, 14, 19, 22, 33, 53,
 57, 58, 68, 79, 82, 84, 90, 100, 110, 129, 146,
 147, 178, 186, 192, 195, 220, 223, 238,
 246—248, 250, 255—257, 259—261, 273, 290,
 293, 295, 297, 298, 300, 302, 321, 329, 332,
 333, 341, 343, 346, 351, 354, 360, 362, 363,
 365, 366, 370—375, 377, 380, 382, 384, 387,
 390, 401, 404, 405, 407, 417, 429, 438, 441,
 443
 Глизэр Р. М. — 421, 436
 Глюк К. В. — 90, 295, 339, 367, 372, 418

- Гнесин М. Ф. — 69, 70, 421
Гнесина Евг. Ф. — 425
Гоголь Н. В. — 35, 152, 155, 246, 247, 267, 270
Годар Б. — 346
Гозенпуд А. А. — 27, 35, 172, 280, 283, 333
Голенищев-Кутузов А. А. — 72
Гольденвейзер А. Б. — 424
Гольдмарк К. — 391, 417
Гольдштейн Э. Ю. — 366
Гольгерман — 370
Гомилиус Л. — 353
Горин-Горяинов А. М. — 327
Горностаев И. И. — 250, 258
Горрио Т. — см. Бойто А.
Горский А. А. — 314
Горский К. К. — 443
Горшенкова М. Н. — 315
Гофман Э. Т. А. — 149, 196
Грабарь И. Э. — 38
Гретри А. Э. М. — 180
Гречанинов А. Т. — 88
Гржимали И. В. — 375—377, 389—390, 396, 409, 415, 426, 427
Григ Э. — 340, 363, 370, 379, 387, 390, 391, 438
Григорьев Ап. А. — 26
Грингмут В. В. — 433
Грызунов И. В. — 303
Грюцмахер Ф. — 391
Губерт Н. А. — 304, 385, 386, 415, 417, 418, 430
Гуммель И. — 365
Гуно Ш. — 276, 279, 292, 302, 326, 332, 346, 372, 379, 428, 438
Гурилев А. Л. — 222
Гурьянов — 307
Гюго В. — 275
- Давыдов В. Л. — 139
Давыдов В. Н. — 323, 325
Давыдов К. Ю. — 167, 336, 341, 344, 346, 348, 349, 352—354, 367—370, 377, 386, 399, 403, 404, 409—414, 420, 423, 425—427, 436
- Давыдов С. И. — 332
Давыдова А. И. — 145
Данильченко П. А. — 386, 426
Данте А. — 114, 118—119
Даргомыжский А. С. — 5, 13, 20—22, 24, 29, 51, 61, 67, 127, 146, 147, 222, 223, 248, 259—263, 290, 295, 302, 311, 312, 321, 329, 357, 372, 374, 380, 401, 404, 417, 429, 438, 441, 443
Дворжак А. — 379, 388, 391, 427
Дегтярев Н. В. — 362
Дегтярев С. А. — 392, 406
Дейша-Сионицкая М. А. — 280, 283, 285, 288, 428
Делиб Л. — 186, 346, 363
Демидов С. В. — 293, 297
Дживелегов А. К. — 118
Дмитриев А. Н. — 421
Добровейн И. А. — 439
Добровольский Н. Ф. — 430
Додонов А. М. — 200, 297, 376, 404, 433
Долина М. И. — 280, 286
Доницетти Г. — 275, 302, 326
Донской Л. Д. — 299
Донт Я. — 427
Достоевский Ф. М. — 26, 37, 93, 177, 243
Дрейшок А. — 431
Дремцов С. П. — 441
Дриго Р. Е. — 320
Друскин М. С. — 24, 29
Дюваль — 292
Дюма-отец А. — 196
Дютш Г. О. — 348, 420
Дягилев С. П. — 195
- Евсеев С. В. — 80—82, 421
Егоров — 353, 390
Едличка Э. — 391
Екатерина II, импер. — 286
Екмялян М. К. — 420
Елена Павловна, вел. княг. — 410

- Енгальчева Н. А. (Эльвира Анжели) — 294, 296
 Енгальчевы, князья — 294
 Ермолов И. А. — 318
 Ершов И. В. — 277
 Есипова А. Н. — 336, 348, 353, 362, 366—367, 377, 400, 404

 Жуковский В. А. — 149, 164, 165
 Жюдик А. — 251, 322

 Закржевский Ю. Ф. — 326, 327
 Заремба Н. И. — 399, 409, 410, 427
 Зарудная В. М. — 333, 386, 428, 443
 Звягина Л. Г. — 333
 Зике К. К. — 348, 386
 Зилоти А. И. — 206, 207, 348, 385, 386, 396, 415, 423, 425
 Зича М. — 302
 Знаменский — 391
 Зограф-Плаксина В. Ю. — 425
 Золотарев В. А. — 421

 Иван IV Васильевич (Грозный) — 29, 150
 Иванов Л. И. — 289, 314, 321
 Иванов К. М. — 286
 Иванов М. М. — 89, 260, 273
 Иванова Е. А. — 328
 Игумнов К. Н. — 424
 Ильина М. И. — 324, 330, 340
 Ильинский А. А. — 433
 Иоанн, евангелист — 73
 Иоахим Й. — 348, 353, 368, 427
 Иордани Ф. К. — 404
 Ипполитов-Иванов М. М. — 88, 333, 334, 345, 388, 420, 428, 442
 Ирцкая Н. А. — 247
 Исакович-Скрябина В. И. — 439

 Кадмина Е. П. — 200, 248, 294—297, 322, 324, 326, 332, 336, 376, 414
 Казаченко Г. А. — 348
 Казбирюк А. В. — 436
 Калининников В. С. — 307
 Калиновская Н. Н. — 386, 403
 Каменская М. Д. — 247, 248, 255, 275, 282, 336, 362, 371
 Кандинский А. И. — 6, 27, 28, 32—34, 59, 60, 68, 69, 75
 Кант Э. — 95
 Карагичев Л. В. — 180
 Каратыгин В. Г. — 243
 Кароссели — 327
 Карпакова П. М. — 317—318
 Карсавин П. К. — 315
 Кастальский А. Д. — 88, 392, 396, 430
 Катков М. Н. — 394
 Каульбарс В. В. — 402
 Каульфус В. Э. — 434
 Кашин Д. Н. — 392
 Кашкин Н. Д. — 100, 160, 185, 200, 214, 291, 299, 306, 309, 381—383, 415, 417, 418, 423, 429
 Кашперов В. Н. — 148, 175, 202, 310
 Кашперова Л. А. — 424
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. — 332
 Керубин Л. — 339
 Кипп К. А. — 424
 Киселев В. А. — 307
 Кистер К. К. — 253, 254, 279, 283
 Кленовский Н. С. — 304
 Климентова-Муромцева М. Н. — 299, 302, 304, 308, 428
 Климов Д. Д. — 336, 353, 366, 437
 Климовицкий А. И. — 140
 Клиндворт К. — 386, 424
 Клодт М. П. — 282
 Коган Г. М. — 437
 Кожина Э. В. — 304
 Колаковский А. А. — 427, 435
 Кологривов В. А. — 398
 Колонн Э. — 388
 Колчин Е. А. — 443
 Кольцов А. В. — 83
 Кольцова О. В. — 324

- Комиссаржевский Ф. П. — 247, 254,
 261—263, 267, 269, 271—273, 322, 332, 371,
 415, 428
 Компанейский Н. И. — 87, 268
 Кондратьев Г. П. — 25, 265, 267
 Константин Николаевич, вел. кн. — 410
 Конюс Г. Э. — 422
 Конюс Л. Э. — 424
 Конюс Ю. Э. — 426
 Корабельникова Л. З. — 421
 Корбиель Е. А. — 324
 Корещенко А. Н. — 422, 424
 Коровин К. А. — 66, 311
 Коровина М. П. — 299
 Корсов Б. Б. — 171, 254, 274, 285, 300, 302,
 307—309, 330, 332, 362, 371
 Корш А. Ф. — 311
 Корякин М. М. — 160, 248, 280, 376
 Косман Б. — 426
 Костомаров Н. И. — 258
 Костромитинов М. И. — 440
 Котек И. И. — 435
 Котляревский И. П. — 332
 Котонья А. — 292
 Кофман Р. — 402
 Кочетова З. Р. — 299
 Кравцов П. И. — 441
 Крамской И. Н. — 35
 Крапоткин (Кропоткин) Д. И. — 401
 Краснокутский П. А. — 336, 362, 369, 427
 Красовская В. М. — 316
 Крейн Д. С. — 389, 426
 Кремлев Ю. А. — 124
 Кречмар Г. — 125
 Кросс Г. Г. — 343, 353, 366, 423
 Кругликов С. Н. — 18, 20, 46, 86, 299, 309,
 346, 385, 386, 425, 433
 Кругикова А. П. — 254, 260, 270, 300, 322,
 330, 332
 Крушевский Э. А. — 420
 Крылов В. А. (Александров В.) — 44
 Кузмин М. А. — 183
 Кузнецов А. В. — 353, 390
 Кузнецов Д. И. — 318
 Куинджи А. И. — 35
 Кукольник Н. В. — 341
 Куллак Т. — 431, 441
 Куперен Ф. — 365
 Куприянов — 404
 Кучера К. А. — 288
 Кшесинский Ф. И. — 315
 Кюи Ц. А. — 9, 11, 13, 17, 18, 22, 24, 28, 30,
 40, 43, 44, 51, 52, 54—56, 61, 63, 64, 71, 79,
 166, 249, 257, 260—263, 266, 269, 271, 275,
 276, 281, 284, 291, 296, 331, 337—341, 344,
 350, 351, 355, 357—363, 367, 369, 371—373,
 381, 386, 404, 423
 Кюнер В. В. — 257, 281, 441

 Лавров Н. С. — 336, 362
 Лавровская Е. А. — 156, 247, 254, 257, 258,
 260, 322, 330, 332, 336, 372, 377, 401, 403,
 404, 415
 Лаглер К. — 441
 Ладухин Н. М. — 415, 422
 Лажечников И. И. — 150, 271
 Лало Э. — 369, 379
 Ламм П. А. — 15, 149
 Ламотт Фуке де — 149
 Ларош Г. А. — 11, 20, 30, 79, 82, 84, 92, 100,
 102, 104, 110, 113, 114, 144, 150, 154, 155,
 163, 172, 182, 185, 186, 190, 192, 195, 211,
 216, 220, 249, 257, 260, 261, 263, 269, 275,
 276, 287, 291, 296, 297, 304, 337, 339—343,
 349, 351—353, 356, 367, 370, 372, 377, 384,
 388, 393, 415, 419, 423, 426
 Латернер А. Б. — 285
 Лауб Ф. — 212, 375—377, 389, 390, 401, 403,
 426, 439
 Лаубе Ю. — 364
 Лахнер Ф. — 125
 Лебедев — 391
 Левенсон О. Л. — 349, 386
 Левин И. А. — 425
 Левитан И. И. — 311
 Левицкая А. Н. — 304

- Левицкая П. С. — 371
 Левот Г. — 286
 Легат Г. И. — 318
 Легран И. П. — 404
 Лекок Ш. — 322, 323
 Леньяни П. — 319
 Леонов А. Ф. — 353, 390
 Леонова Д. М. — 254, 259, 265, 267, 269, 322, 328, 371, 372, 428
 Леонтьев А. — 372
 Лермонтов М. Ю. — 76, 83, 90, 246, 270, 274, 301, 302
 Лешетицкий Ф. О. (Теодор) — 336, 340, 348, 353, 366, 367, 399, 409, 423, 437, 442, 443
 Лианозов — 312
 Липаев И. В. — 432
 Лист Ф. — 12, 22, 24, 53, 60, 92, 104, 105, 118, 119, 204, 340, 346, 350, 354, 356—358, 363, 365, 372, 375, 380, 383, 387, 391, 399, 402, 410, 423, 425, 431, 438, 440
 Литвин Ф. В. — 277
 Литольф А. — 417
 Логановский Н. Н. — 362
 Лодий А. П. — 273
 Лодий П. А. — 248, 255, 273, 333, 336, 371, 386, 428, 443
 Лодыженские — 41
 Лодыженский Н. Н. — 17
 Ломакин Г. Я. — 406
 Лукашевич Н. А. — 265
 Лысенко Н. В. — 400, 420, 436
 Львов А. Ф. — 149, 240, 406
 Любатович Т. С. — 312
 Люлли Ж.-Б. — 191
 Люценко Л. Н. — 330
 Лядов А. К. — 5, 13, 14, 17, 19, 20, 39, 43, 67, 88, 348, 357, 360, 365, 392, 396, 413, 420
 Лядов К. Н. — 254, 276
 Лядова В. А. — 252
 Лялина Л. С. — 326
 Ляпунов С. М. — 68, 422, 424, 439
 Мазель Л. А. — 142
 Мазурина Н. М. — 424
 Майков А. Н. — 225, 236
 Макаров П. С. — 354
 Малашкин Л. Д. — 330
 Малько Н. А. — 420, 421
 Мальков А. А. — 404
 Мамонтов С. И. — 37, 278, 282, 298, 311, 312, 328, 335
 Марини Дж. — 331
 Марио Дж. — 293
 Марк, евангелист — 72
 Маркс А. Б. — 422
 Масканыи П. — 332, 433
 Массини К. — 326
 Массне Ж. — 279, 346, 350, 363
 Маурелли-Прохорова К. А. — 400
 Махалов В. В. — 304, 386
 Мацулевич А. — 418
 Мегюль Э. — 346
 Медведев М. Е. — 304, 386, 428
 Медведев П. М. — 305, 323—329, 334, 335
 Мей Л. А. — 23, 24, 26—28, 75, 225—228, 264, 265
 Мей Медея — см. Фигнер М.
 Мейербер Дж. — 13, 276, 281, 302, 326, 329, 332, 417
 Мекк Н. Ф. фон — 95, 96, 101, 105, 114, 122, 125, 137, 158, 165, 213, 236, 282, 304, 307, 368
 Мельников И. А. — 247, 250, 254, 257, 265, 268, 270, 271, 274—276, 283, 285, 286, 288, 302, 340, 377
 Мендельсон Ф. — 13, 104, 117, 346, 347, 352, 364, 365, 368, 370, 376, 379, 389, 396, 402, 417, 424, 438
 Менгер С. О. — 370, 403, 404, 423
 Меньшикова А. Г. — 254, 294, 330
 Мерелли Э. — 290, 294, 382
 Мерген Э. Н. — 290
 Металлов В. М. — 429
 Мизандари А. О. — 442, 443
 Миланова Н. — 428

- Мильднер М. — 426
 Минкус Л. Ф. — 52, 185, 191, 251, 315, 316
 Михайлов М. И. — 280, 283, 299, 304, 309
 Михайлов М. К. — 421
 Михайлов М. Л. — 76
 Михайлов М. Л. — 76
 Михайловский Н. К. — 324
 Мицкевич А. — 138, 228
 Млынарский Э. — 352
 Монюшко С. — 294
 Москалева Е. — 402
 Моцарт В. А. — 34, 56, 90, 133, 146, 147, 210,
 262, 291, 339, 341, 346, 352, 365, 372, 374,
 389, 396, 401, 404, 406, 417, 418, 438, 443
 Мошелес И. — 442
 Мошковский М. — 406, 417
 Мравина (Мравинская) Е. К. — 280—282
 Музеус К. А. — 188
 Мук К. — 43, 277
 Муромцева Н. А. — 432
 Мусина-Пушкина (Холмская) О. И. —
 325
 Мусоргский М. П. — 6, 7, 9, 10, 12—14, 18,
 20, 22, 28, 33, 35—39, 43, 44, 51—53, 55—57,
 59—61, 64, 69, 75, 76, 79, 89, 99, 166, 182,
 225, 234, 235, 246—250, 255, 256, 261, 262,
 264, 266—269, 279, 291, 298, 301, 336, 341,
 342, 346, 355—358, 361, 364, 371—373, 381,
 395, 402, 404, 406, 407, 418
 Мусорин М. П. — 406
 Мясковский Н. Я. — 244
 Мясоедова Е. М. — 400
 Направник Э. Ф. — 37, 40, 170, 249,
 253—257, 260, 265, 267, 270—273, 275—277,
 279, 281—283, 286, 288, 290, 310, 338—346,
 352, 386, 390, 391, 410, 414
 Нейман А. — 43, 277
 Некрасов Н. А. — 225, 313
 Немирович-Данченко В. И. — 433
 Нестеров М. В. — 37
 Никитина В. А. — 315
 Николаева Н. С. — 111, 124, 143
 Никольский В. В. — 25, 27—28
 Никольский Ф. К. — 254, 257, 276
 Нильсон К. — 292
 Ниссен-Саломан Г. — 247, 294, 336, 371,
 372, 428
 Новицкий Л. К. — 405, 440
 Ноден Э. — 292, 331
 Носилов Н. И. — 191
 Обер Ф. — 276, 326
 Одоевский В. Ф. — 82, 86, 338
 Ольгина О. Н. — 288
 Оноре И. — 293
 Орлов В. С. — 396, 430
 Орлов Д. А. — 255, 265, 270, 275, 276, 294,
 330, 332
 Орлов-Соколовский А. А. — 326, 406, 407,
 440
 Орлова Е. М. — 231, 421
 Орсини — 290
 Островский А. Н. — 26, 28, 37, 39, 45, 100,
 108, 113, 148, 150, 200—202, 246, 264, 270,
 282, 295, 296, 313, 374, 378, 414
 Оффенбах Ж. — 251, 322, 323
 Пабст П. А. — 390, 391, 396, 423—425
 Павловская Э. К. — 172, 248, 280, 283—285,
 307, 322, 329, 428
 Паганини Н. — 364, 369, 376, 438
 Падеревский И. — 366
 Палестрина Дж. П. — 11, 355, 396
 Палечек О. О. — 254, 267, 269, 275, 286, 288,
 332, 340, 362, 371, 417
 Палицын А. — 13
 Пальчикова М. В. — 325
 Панаев Л. И. — 405
 Панов Д. А. — 353, 390
 Пасхалов В. Н. — 405, 439
 Патти А. — 292
 Пахульский Г. А. — 415, 424
 Пашкевич В. А. — 334
 Перро Ж. Ж. — 315
 Перро Ш. — 190, 195

- Пестель А. Ф. — 402
 Петипа М. — 190—192, 196, 199, 276, 279,
 314—316, 318—321
 Петр I, импер. — 112, 168, 236
 Петров О. А. — 250, 254, 257, 258, 261—263,
 265—267, 269, 271, 272, 428
 Печников А. А. — 426
 Пиккель И. Х. — 352
 Питоев И. Е. — 286, 334, 335
 Планкетт Р. — 322
 Платонова Ю. Ф. — 247, 254, 257, 260, 261,
 263, 265, 267, 269, 276, 340, 371
 Плещеев А. Н. — 106, 225, 232, 235
 Победоносцев К. П. — 430
 Погожев В. П. — 192
 Познанская О. К. — 424
 Поленов В. Д. — 311, 312
 Полонский Я. П. — 26, 153, 155, 183, 225,
 231, 233, 236, 271
 Полякин М. Б. — 369, 427, 436
 Поляничевский М. Г. — 434
 Помазанский А. И. — 372
 Понкьелли А. — 281
 Попов И. П. — 395
 Поппер Д. — 426
 Потулов Н. М. — 86, 240
 Правдин О. А. — 433
 Преображенский А. В. — 88
 Преображенский Н. А. — 299
 Пресс М. И. — 426
 Прибик И. В. — 437
 Прокофьев С. С. — 5, 48, 103
 Прокунин В. П. — 200—201
 Протопопов В. В. — 161
 Прянишников И. П. — 255, 276, 280—283,
 285, 286, 322, 331, 333, 335, 403, 404
 Пузыревский А. И. — 420
 Пуньи Ц. — 185, 191, 251, 316
 Пургольд А. Н. — 261, 341
 Пургольд Н. Н. — см. Римская-Корсако-
 ва Н. Н.
 Пургольд Ф. В. — 359
 Пускова О. А. — 330, 376
 Пустарнаков П. П. — 402
 Пухальский В. В. — 353, 399, 435—437
 Пушкин А. С. — 26, 28, 66, 76, 83, 93, 99, 106,
 138, 156—158, 161, 167, 177, 225—226, 243,
 246, 264, 267, 270, 286—287, 297, 301, 305,
 396, 406
 Пушкин Л. С. — 331
 Пфениг Р. А. — 434, 435
 Пятова А. Е. — 439
 Рааб В. И. — 247, 255, 270—272, 274, 276,
 282, 332, 371
 Раабен Л. — 427
 Радонежский П. А. — 293
 Размадзе А. С. — 385, 423
 Разумовский Д. В. — 86, 409, 416, 430—431
 Рамо Ж.-Ф. — 191, 349, 365—367
 Ратгауз Д. М. — 233
 Рафф И. И. — 125, 352, 368, 417, 426
 Рахманинов С. В. — 5, 68, 298, 372, 422, 425,
 431
 Ревуцкий Л. Н. — 436
 Рейзингер В. — 317, 318
 Рейнер М. В. — 304
 Рейнсгаузен Ф. А. — 318
 Ремизов А. М. — 40
 Репетто П. — 248
 Репин И. Е. — 10, 311
 Рерих Н. К. — 40
 Рессель Д. фон — 402
 Римская-Корсакова Н. Н. — 7, 77, 261
 Римская-Корсакова С. В. — 7
 Римский-Корсаков А. Н. — 5, 12
 Римский-Корсаков А. П. — 7
 Римский-Корсаков В. А. — 7—9
 Римский-Корсаков Н. А. — 5—28, 30—46,
 48—92, 150, 154, 155, 175, 184, 246, 249, 250,
 255, 261, 264—266, 268—270, 272, 273, 277,
 279, 282, 288, 291, 298, 310—312, 324, 331,
 336, 342, 345, 351, 352, 355—365, 369, 371,
 381, 386, 388, 391—394, 396, 407, 409, 413,
 417, 419—422, 427, 431, 436, 437
 Рихтер Э. Ф. — 410

- Риччи Л. — 331
 Риччи Ф. — 248
 Роллер А. — 250
 Романов К. К., вел. кн. — 233
 Ромберг Б. — 426
 Ронкони Дж. — 248, 331
 Ронкони Ф. — 248, 300
 Россини Дж. — 34, 275, 330, 331, 346, 404, 417
 Рубинштейн А. Г. — 56, 59, 79, 89, 100, 113, 117, 237, 249, 274, 275, 282, 298, 302, 303, 324, 333, 338, 341, 342, 344—353, 359, 363—367, 369, 370, 373, 377, 378, 381, 384, 386, 388, 390, 391, 399, 400, 404, 406, 409—415, 419, 420, 422—427, 429, 437, 438, 441
 Рубинштейн Н. Г. — 100, 204, 213, 214, 276, 283, 303, 305, 375—385, 387—390, 395, 397, 401, 403, 404, 409, 414, 417, 418, 423—426, 428, 429, 431, 432, 439
 Рубинштейны — 336, 337, 362, 368, 400, 409, 427
 Рубцов-Андреев — 406
 Рукавишников В. М. — 403
 Рунич-Давыдова Э. А. — 325
 Рыб Е. А. — 420, 436, 437
- Сабанесв Л. Л. — 421
 Саванели Х. И. — 442
 Савин Н. Н. — 331
 Савина М. Г. — 323, 325
 Саккетти Л. А. — 413, 420, 423
 Саккини А. — 346
 Салин В. З. — 389, 400, 404, 442
 Салина Н. В. — 312
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 225, 251, 252, 324
 Сальвадор-Даниэль Ф. — 61
 Самарин И. В. — 296, 304, 417, 418
 Самусь В. М. — 428
 Сантагано-Горчакова А. А. — 275, 276, 330
 Сантис М. Л. — 249
- Сараджев (Сараджишвили) И. Ф. — 396, 426, 443
 Сарасате П. — 348, 349, 364, 371, 390, 403
 Сарриотти М. И. — 254, 259, 269
 Сартти Дж. — 392
 Сафонов В. И. — 348, 353, 388, 397, 404, 415, 416, 425, 426, 430
 Сахаров И. П. — 45
 Сахаров П. И. — 392
 Свендсен Ю. — 340, 379, 387, 390
 Сенковский О. И. — 61, 62
 Сен-Леон А. — 314, 315
 Сен-Санс К. — 346, 349, 350, 352, 353, 371, 379, 387, 390, 402, 424
 Серве А. Ф. — 370, 426
 Серов А. Н. — 28, 60, 153, 175, 259, 260, 274, 290, 295, 321, 333, 338—340, 374, 377, 407, 417
 Серов В. А. — 311
 Сетов (Сетгофер) И. Я. — 271, 324, 331, 332, 334, 335, 435
 Сионицкая — см. Дейша-Сионицкая
 Скарлатти Д. — 349, 365—367
 Скворцов П. А. — 392
 Скомпская А. Ю. — 299, 309, 418, 428
 Скребков С. С. — 126
 Скрыбин А. Н. — 5, 422, 425
 Славина М. А. — 248, 273, 278, 283, 286, 288, 428
 Славянский — см. Агренов-Славянский
 Слатин И. И. — 400, 441
 Слонимский Ю. О. — 188
 Смирнов Д. А. — 297
 Смирнов Н. А. — 396
 Смоленский С. В. — 405, 416, 430, 431
 Собецанская А. И. — 318
 Собинов Л. В. — 277, 284, 297, 433
 Сокальский П. П. — 402
 Соколов Н. А. — 16, 21, 361, 403
 Соколов П. А. — 328
 Соколов С. П. — 318
 Соколова Е. О. — 315
 Соколовский М. М. — 334

- Соллогуб В. А. — 149, 274
 Солнцев Ф. Г. — 258
 Соловьев Н. Ф. — 249, 257, 266, 281, 310,
 341, 344—346, 357, 359, 413
 Соловьев С. М. — 300
 Спасская — 431
 Спиноза Б. — 95
 Станиславский К. С. — 313
 Стасов В. В. — 10, 13, 19, 25, 30, 39, 44, 56,
 59, 69, 71, 77, 79, 89, 113, 116, 145, 248,
 256—258, 265, 269, 291, 337, 351, 354, 357,
 359, 360, 362, 418, 442
 Стеценко К. Г. — 436
 Стравинский И. Ф. — 5, 15, 48, 103, 196,
 260, 386
 Стравинский Ф. И. — 247, 250, 255,
 271—273, 280, 282, 285—286, 288, 322,
 329—330, 357, 371, 373, 428
 Страхов Н. Н. — 266
 Стрепетова П. А. — 325
 Суворин А. С. — 296, 324
 Сук В. И. — 329, 331
 Сумбатов-Южин А. И. — 433
 Суриков В. И. — 37, 170
 Суриков И. Э. — 230, 231, 235

 Тальберг Э. — 365
 Тамберлик Э. — 293
 Танеев С. И. — 5, 82, 84, 121, 127, 147, 155,
 156, 185, 205, 207, 221, 234, 235, 271, 283,
 303—305, 336, 345, 352, 368, 371, 377, 379,
 384, 386, 388—392, 394—397, 409, 414—427,
 429, 430, 443
 Тартаков И. В. — 286, 329, 428
 Тартини Дж. — 376
 Тарускин Р. — 24, 27
 Тархов В. В. — 304
 Таузинг К. — 423, 440
 Теляковский В. А. — 200
 Терещенко А. В. — 45
 Терминская М. В. — 336, 353, 366, 377, 390
 Тиманова В. В. — 336, 379, 400, 404, 406,
 440

 Титов А. Н. — 334
 Товбович В. Д. — 402
 Тови Д. — 144
 Толстой А. К. — 75, 225—231, 264
 Толстой Л. Н. — 93, 95, 97, 99, 106, 177, 225,
 243, 305
 Трезвинский С. Е. — 418, 428
 Третьяковы — 374
 Тулубина А. И. — 324
 Туманина Н. В. — 119, 189, 227
 Тургенев И. С. — 93, 99, 157, 158, 296, 305
 Тургенева В. М. — 328
 Турчанинов П. И. — 406
 Тюлин Ю. Н. — 421
 Тютчев Ф. И. — 225
 Тютюнник В. С. — 418, 428

 Унковский Н. В. — 326
 Унтилова М. И. — 443
 Усатов Д. А. — 284, 299, 305, 325, 326, 403,
 404, 428, 443
 Ухтомская-Баронелли А. П. — 326

 Фаминцын А. С. — 249, 266, 341, 352—353,
 355, 359
 Фейербах Л. — 45
 Фет А. А. — 93, 225, 226, 228, 232
 Фигнер, супруги — 280, 281, 286
 Фигнер М. И. — 281, 287
 Фигнер Н. Н. — 247, 280, 281, 283, 284, 286,
 287, 404
 Филарет, митрополит — 392
 Филиппов — 200
 Филиппов Т. И. — 80, 359
 Филд (Фильд) Дж. — 365, 383
 Финдейзен Н. Ф. — 33, 34, 38, 40, 258
 Фитингоф-Шель Б. А. — 274, 330, 341, 346
 Фитценхаген В. Ф. — 209, 375, 389, 390, 409,
 425, 426, 443
 Флеров С. Ф. — 307
 Флотов Ф. — 418
 Фокин М. М. — 289
 Фолькман Ф. — 125

- Фридгейм А. — 391
 Фриде Н. А. — 280
 Фридман И. — 402
- Хансен И. — 318
 Хвостова-Полякова А. А. — 371
 Хейфец Я. — 369, 427
 Хиллер Ф. фон — 417
 Химиченко А. В. — 436
 Ходоровский Г. Х. — 399, 435
 Хомяков А. С. — 225
 Хохлов П. А. — 248, 250, 275, 286, 300—303,
 305, 306, 308, 309, 400, 403, 404
 Христианович Н. Ф. — 61
- Цейтлин Л. М. — 369
 Цимбалист Е. — 427
 Цуккерман В. А. — 80—82, 111, 120, 135,
 140, 141, 161
 Цукки В. — 319
- Чайковский М. И. — 84, 99, 149, 156, 157,
 170, 172, 177, 179, 182, 205, 240, 272, 307,
 418
 Чайковский П. И. — 5, 10, 19—21, 35, 43,
 53—55, 57, 58, 63, 64, 71, 73, 75, 76, 79, 82,
 85, 89—122, 124—132, 133—140, 142—151,
 153—161, 163—165, 167—178, 180, 182—192,
 195, 196, 199—213, 215—228, 230—250,
 255—257, 270—272, 274, 276, 279—288,
 290—298, 302—310, 314, 315, 317—321, 324,
 329, 331—337, 342, 343, 346, 347, 352, 358,
 360—366, 368—378, 380—384, 386—397, 399,
 400, 404, 406, 407, 409—410, 414, 415,
 417—427, 429—431, 438, 441—443
 Чеккетти Э. — 319
 Черепнин Н. Н. — 88
 Черни Ф. Ф. — 344
 Чернов А. Я. — 288
 Чернов К. Н. — 359
 Чернышевский Н. Г. — 327
 Чесноков А. С. — 88
 Чехов А. П. — 93, 99, 296
- Чинизелли Г. — 348
 Чумаевский И. С. — 405
- Шадек И. В. — 434
 Шаляпин Ф. И. — 255, 260, 269, 303,
 326—328, 428, 443
 Шарвенка К. — 391
 Шебалин В. Я. — 149
 Шевченко Т. Г. — 228
 Шевчик О. О. — 399, 436
 Шейн П. В. — 44
 Шекспир У. — 114, 116, 143, 295, 417
 Шиллер Ф. — 100, 164, 165
 Шиловский К. С. — 157
 Ширяев А. В. — 315
 Шишков М. А. — 44, 250, 258, 263, 267, 271,
 282, 320
 Шлезингер С. Ф. — 433, 434
 Шлецер Б. Ф. — 406
 Шлифштейн С. И. — 35
 Шнабель А. — 366
 Шнейдер О. — 251, 322
 Шопен Ф. — 349, 350, 363—366, 369, 370,
 383, 401, 404, 438
 Шопенгауэр А. — 45, 95
 Шор Д. С. — 425, 440
 Шостакович Д. Д. — 15, 103, 140
 Шостаковский П. А. — 337, 375, 388,
 431—433
 Шпажинская Ю. П. — 176
 Шпажинский И. В. — 171, 172, 174, 175,
 285
 Шпор Л. — 339, 368
 Шрамек И. О. — 290
 Штерн Ж. — 402
 Штраус И. — 363, 404
 Шуберт Ф. — 13, 346, 352, 365, 369, 371, 372,
 379, 383, 401, 404
 Шуман Р. — 53, 56, 77, 104, 105, 219, 221,
 223, 340, 346, 348, 352, 354, 356, 357, 365,
 367, 369, 370, 372, 379, 383, 387, 389—391,
 396, 402, 406, 438
 Шумский С. В. — 417

Щербачев Н. В. — 360,361

Щербина Н. Ф. — 228

Щиглев М. С. — 395

Эверарди К. — 247, 336, 373, 409, 427, 428,
443

Эйбоженко З. И. — 324—326

Эйхенбаум Б. М. — 225

Эйхенвальд М. А. — 418

Эльман М. С. — 427

Энде (фон Дервиз) Н. Г. — 271

Эпштейн Э. О. — 442

Эрве Ф. — 251, 322

Эрденко М. Г. — 426

Эрдмансдёрфер М. К. — 386—388, 415

Эрлих Р. — 433

Эспиноза Л. — 318

Эфрон С. — 324

Юргенсон П. И. — 139, 305, 378

Яковлев В. В. — 289, 307

Яковлев Л. Г. — 247, 280, 286, 333

Якушкин П. И. — 57

Янов А. С. — 286, 288

Яронский — 402

Ярустовский Б. М. — 169, 174

Ястребцев В. В. — 23, 29, 31, 87

СОДЕРЖАНИЕ

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (М. П. Рахманова)	
Творческий путь (1844—1894)	5
Оперное творчество	21
Симфоническое творчество	52
Другие жанры	74
П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (Ю. В. Келдыш)	
Музыкальная позиция. Мироззрение. Вехи творческого пути	89
Симфоническое творчество	103
Музыкально-театральные жанры	144
Концертные и камерные инструментальные сочинения	203
Камерная вокальная лирика	222
Кантаты и хоровая музыка	235
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР (1870—1890) (О. Е. Левашева)	246
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова)	336
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ (Л. З. Корабельникова)	408
<i>Нотные примеры</i>	444
<i>Использованная литература</i>	457
<i>Хронологическая таблица</i>	467
<i>Указатель имен</i>	521

И 90 История русской музыки: В 10-ти т. — М.: Музыка, 1994. — Т. 8: 70—80-е годы XIX века. Ч. 2/Ю.В.Келдыш, Л.З.Корабельникова, О.Е.Левашева, М.П.Рахманова, А.М.Соколова.— 534 с.

ISBN 5-7140-0588-0 (т. 8)

ISBN 5-7140-0282-2

Очередной том фундаментального исследования отечественной музыкальной классики, подготовленного Российским институтом искусствознания, посвящен творчеству композиторов второй половины XIX века: Н. А. Римско-Корсакова, П. И. Чайковского, а также музыкальному театру, концертной жизни и музыкальному образованию этого периода.

Работа написана с новых позиций исторической науки о музыке.

Для музыкантов, специалистов смежных видов искусств, эстетиков, культурологов.

И 4905000000 — 269 Подписное
026(01) — 94

ISBN 5-7140-0588-0 (т. 8)

ISBN 5-7140-0282-2

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

Монография

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том восьмой

70—80-е годы XIX века

Часть вторая

Редактор *К. Кондахчан*. Худож. редактор *А. Головкина*.
Техн. редактор *С. Вуданова*. Корректор *В. Голяховская*.

ИБ № 4323

Подписано в набор 10.02.94. Подписано в печать 22.09.94. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 33,5. Усл. п. л. 33,5. Усл. кр.-отт. 33,5.
Уч.-изд. л. 38,37. Тираж 5000 экз. Изд. № 15259. Зак. № 531.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24