

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 ДЕВЯТЫЙ

Конец XIX — начало XX века

Москва "Музыка"
1994

Авторы тома:

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

Редколлегия:

Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский,
Л. З. Корабельникова

Настоящий том "История русской музыки" является первым из числа завершающих томов, посвященных отечественному музыкальному искусству конца XIX — начала XX века. Вступительная глава "Русская музыка на рубеже XIX и XX веков" служит введением ко всему данному периоду. Группа монографических глав посвящена композиторам, в основном сформировавшимся в 80-х и 90-х годах XIX века: Танеев, Глазунов, Лядов. Композиторы меньшего значения (Аренский, Ипполитов-Иванов, Ляпунов, Калинин) объединены под общим заголовком "Композиторы Петербургской и Московской школ".

В следующем томе будет дана характеристика композиторов, которых можно назвать художниками собственно XX века: Скрябин, Рахманинов, Метнер, а также ранний Стравинский, Прокофьев, Мясковский. В завершающем томе, озаглавленном "Между традицией и „модерном“", объединены такие разные по своему облику композиторы, как Глиэр, Катуар, Василенко, Черепнин, М. Штейнберг, Гнесин, Станчинский, Ребиков в первое двадцатилетие века¹.

Очевидна необходимость дополнительного тома, в который должны войти главы о музыкальной жизни России в конце XIX — начале XX века: музыкальная критика, концертная жизнь, музыкальный театр и образование, а также хронограф и обобщающее заключение.

¹ Кроме названных сюда включены также главы о новом движении в области церковной музыки (Кастальский, Гречанинов и др.).

Изданное выпущено при поддержке
Международного фонда "Культурная инициатива"

И 4905010000 — 007 Подписное
026(01) — 94

ISBN 5-7140-0589-9 (т. 9)

ISBN 5-7140-0282-2

© Коллектив авторов, 1994 г.

РУССКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Конец XIX и начало XX века были для русской музыки порой необычайно быстрого, стремительного развития и выдвигания новых сил и течений, что связано со всеобщей переоценкой ценностей, пересмотром многих утвердившихся в предыдущую эпоху представлений и критериев эстетической оценки. Процесс этот протекал в острых спорах и столкновениях различных, иногда сближавшихся, иногда антагонистических тенденций, казавшихся непримиримыми и взаимоисключающими. Но именно это многообразие и интенсивность исканий определяют особое богатство данного исторического периода — одного из самых плодотворных и интересных в отечественном искусстве. Выдающиеся достижения и открытия в разных областях художественного творчества, которыми было ознаменовано время, обогатили его новым содержанием, новыми формами и выразительными средствами.

Еще продолжалась творческая деятельность Л. Толстого и Чехова в литературе и драматургии, Репина, Сурикова, В. Васнецова и, до 1900 года, Левитана в живописи, Балакирева и Римского-Корсакова в музыке, наивысший расцвет переживало творчество ближайших учеников Чайковского и Римского-Корсакова — Танеева, Глазунова, Лядова. Одновременно выдвигается плеяда молодых, высокоодаренных поэтов, художников, композиторов, выступавших под знаменем решительного обновления образного строя и языка искусства.

Этот период развития русского искусства сравнивали с Ренессансом. Понятие "культурного Возрождения" распространялось не только на область художественного творчества, но и на сферу философско-мировоззренческих представлений. Однако, как и в эпоху Ренессанса XV—XVI веков, главенствовало эстетическое постижение мира. В отличие от русской литературы и искусства XIX века, особенно второй его половины, эстетическое преобладало над этическим и социальным, окрашивая даже религиозные искания этих лет. Как выразился Н. А. Бердяев, происходило "соединение веяния духа с веяниями Диониса".

В начале 900-х годов появилось определение "серебряный век" — понятие не столько филологическое, сколько мифологическое", как замечает современный исследователь (143, 6), но тем не менее прочно укоренившееся и вошедшее в научный оборот. Под этим определением подразумевается обычно не вся художественная культура рассматриваемого периода, а только совокупность новых его течений — то, что иначе принято именовать "модерном" или "модернизмом", в точном этимологическом смысле означающее не что иное, как "новое", "современное". Но есть и более глубокие признаки, сближающие различные течения русского модернизма, при всей их пестроте и разнородности. Влиятельный художественный критик, основатель и редактор журнала "Аполлон" Сергей Маковский, который одним из первых ввел в обиход определение "серебряный век", писал об Иннокентии Анненском — человеке другого поколения и воспитания, творчески сближавшемся с молодыми поэтами-модернистами: "Русский модернизм той поры привлек Анненского не культом красоты, и не дерзостями стиля, не литературными изощрениями, не экзотикой и символистскими туманами, а отчужденностью от жизни, презрением к здравому смыслу, мифотворчеством, игрой ума, любующегося призраками, неприятием реализма" (175, 103). Недовольство существующим жизненным укладом, стремление уйти от серой будничной деятельности заставляло одних искать убежища в искусственно созданном мире "чистой красоты", других — в созерцании мистических тайн бытия, третьих — в эстетизированном, приукрашенном воссоздании быта и нравов далеких экзотических стран и народов или воскрешении глубокой забытой древности.

Хронологические границы "серебряного века" определяются примерно 25-летним отрезком, от начала 90-х годов XIX века до 1917 года. Первым его эстетическим манифестом можно считать статью Д. С. Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", опубликованную в 1893 году в журнале "Северный вестник". Вскоре вслед за этим вышли в свет два сборника стихов В. Я. Брюсова и некоторых других поэтов символизма, где впервые открыто и воинствующе дерзко утверждались позиции этого влиятельнейшего направления в русском искусстве начала XX века. Творческая деятельность ряда виднейших представителей "серебряного века" продолжалась и после 1917 года, но, как пишет цитированный выше исследователь, "хотя люди и оставались, характерная атмосфера эпохи, в которой таланты росли как грибы после грибного дождя, сошла на нет" (143, 7). И те, кто оставался в своей стране, и те, кто эмигрировал на Запад, чувствовали себя одиночками, вырванными из родной среды, лишенными корней в окружающей их действительности.

Русский модернизм возник с известным опозданием по сравнению с искусством некоторых западных стран, особенно Франции, где такие течения, как импрессионизм и символизм, зарождаются уже в 70-х годах XIX века. Но если некоторые основные принципы этих течений и были заимствованы с Запада, то в дальнейшем они получили самостоятельное и во многом своеобразное развитие на русской почве.

Усвоение зарубежного опыта было необходимо для обновления отечественного искусства и укрепления его международных позиций. А. Н. Бенуа — один из главных идеологов и руководителей группы "Мир искусства", в состав которой входил широкий круг художников, искавших новых путей в творчестве, писал: "Мы горели желанием послужить всеми нашими силами родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейским или, точнее, с общемировым" (42, 187).

Страстная, напряженная мысль о России, ее историческом пути и призвании, желание всеми силами способствовать ее благу и процветанию были присущи всем значительным художникам того времени, как бы далеко ни расходились они в эстетических воззрениях и конкретных стилевых основах своего творчества. Именно это чувство неразрывной связи с судьбами страны и глубокая укорененность в ее жизненном укладе и духовных традициях были тем, что сближало представителей разных, порой полярных художественных направлений. И "мирискусники", и символисты, и их более традиционно мыслящие современники питали живой интерес к своему национальному прошлому, к народно-сказочным и легендарным образам.

Искусство "серебряного века" долгое время противопоставлялось в нашей науке классическому наследию XIX столетия, как пора кризиса и упадка, господства реакционных тенденций, чуждых и враждебных интересам исторического прогресса. Теперь подобная точка зрения может считаться полностью преодоленной и опровергнутой. На самом деле это был закономерный, хотя и не лишенный сложностей и противоречий этап развития русской художественной культуры. По мере охвата материала и более глубокого его изучения все очевиднее становится преемственность искусства начала XX века от предшествующих периодов его развития. Сами представители этой эпохи, за исключением некоторых крайне "левых" по своим взглядам художников, никогда не отрицали своей связи с отечественным прошлым. "Лучшие поэты наших дней кровно связаны с нашим славным прошлым", — утверждал Белый (31, 458). В подобном же духе высказывался Блок: "Нет сейчас положительно ни одного воп-

роса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлых веков, которым не горели бы мы" (47, 335). При всей поражающей новизне и небывалости творчества Скрябина, современники находили в нем связи как с наследием западных романтиков — Шопена, Листа, Вагнера, так и с Чайковским (119, 178). Если в момент самоутверждения и борьбы за "место под солнцем" нового течения на первый план выдвигалась его "особость", то, что отличало его от хорошо знакомого и привычного, то с течением времени яснее и отчетливее вырисовывались его связи с прошлым. В свете новых достижений эпохи возникал более широкий взгляд и на некоторые явления этого прошлого, ранее оставшиеся незамеченными или непонятыми и недооцененными. Так было с наследием Достоевского, которое вызывало особо пристальный интерес к себе в начале нынешнего века, не ослабевающий и до наших дней. "...Отношения Достоевского с его временем, — пишет современный литературовед, — были так сложны, как, пожалуй, ни у кого из корифеев классического века нашей литературы. Только в XX в. стало ясно, что Достоевский во многом опередил свою эпоху и что некие существенные черты его видения мира и его художественные открытия могло оценить по достоинству лишь новое столетие" (128, 76).

Сказанное в этих строках можно всецело отнести и к творчеству Мусоргского, имя которого часто сопоставлялось в ту пору с именем автора "Братьев Карамазовых" (109, 261). Наследство этого великого музыканта-провидца, долгое время находившегося почти в полном забвении, гонимого и преследуемого деятелями консервативного толка, впервые было должным образом оценено и стало достоянием широких слушательских кругов только на рубеже нашего столетия, а его гениальные звуковые открытия, недоступные для понимания большинства современников, послужили питательной средой для творчества многих выдающихся композиторов XX века, как отечественных, так и зарубежных.

1

При сравнительной непродолжительности эпохи, именуемой "серебряным веком", она была чрезвычайно динамична, заряжена высоким потенциалом творческой энергии и оставила богатейшее наследие во всех областях искусства. Течение времени казалось сжатым и ускоренным, новое возникало и утверждало себя с небывалой быстротой. Блок писал, отмечая десятилетие со дня смерти духовного отца и предшественника русского символизма В. С. Соловьева: "Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недалом в промежутке от смерти Вл. Соловьева до сегодняшнего дня мы

пережили то, что другим удастся пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозовом свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью все века" (49, 453).

Ожидание грядущих перемен, еще неясно, смутно вырисовывавшихся в отдаленной перспективе, становится одним из основных мотивов в настроениях передовых слоев общества уже с начала 90-х годов. Писатель А. И. Эртель восклицал в 1892 году: "Живется точно накануне чего-то и страстно хочется дожить" (308, 290). Годом позже Л. Н. Толстой замечает в письме к Н. Н. Ге: "Мне кажется, что время конца века сего близится и наступает новый..." (262, 452). Предчувствие близящихся перемен, ощущение того, что в жизни что-то сдвинулось, и как бы ни было велико зло, какой бы беспросветной ни представлялась порой окружающая действительность, но "правда есть и будет", настойчиво звучит в устах чеховских героев. Эта вера в лучшее будущее помогала им переносить невзгоды бытия, вселяла уверенность в том, что труд их не бесполезен и принесет свои плоды.

Пафос ожидания вызывал особое приподнято-взволнованное настроение, которым проникнуты многие произведения русского искусства 90-х и особенно начала 900-х годов. Известный историк литературы С. А. Венгеров, стремясь охарактеризовать то общее, что сближало между собой значительную часть писателей той поры, различных по индивидуальному складу, образу мысли и стилистической направленности творчества, прибегает к определению "русский неоромантизм". "Есть, — писал он, — одно общее устремление куда-то ввысь, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сближать литературную психологию 1890—1910 гг. с теми порывами, которые характерны для романтизма" (232, 18).

Отсюда то беспокойство духа, острота и напряженность психологического тонуса, которыми проникнута музыка таких композиторов, как Скрябин, Рахманинов, отчасти Метнер. "В нем, — писал Б. В. Асафьев, — чувствуются сходные состояния, происходящие, вероятно, от общих стимулов, обусловленных мироощущением эпохи. Можно даже сказать, что для музыки всех названных трех композиторов характерна повышенная эмоциональная температура и наличие беспокойства, томления и возбужденного пафоса" (22, 248).

Революция 1905 года углубила идейные противоречия эпохи и способствовала более отчетливому размежеванию сил в кругах художественной интеллигенции, укрепив надежды и ожидания одних и вызвав разочарование у других. Брюсов замечает в своем очерке о творчестве Блока: "То были годы, которые не могли не научить мно-

гому всех, кто только способен был учиться... С кружком московских мистиков в меньших размерах повторилось то, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и страшного суда. Роковые сроки миновались, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доходившая порою до насмешки над прежними святынями" (54, 285).

Нечто подобное произошло и с частью русской интеллигенции после поражения революции. Характеристика десятилетия 1907—1917 годов как "самого позорного в истории русской интеллигенции", данная в свое время Горьким, конечно, грубо тенденциозна и вряд ли может кем-либо разделяться в наши дни, но упадочные настроения, по мнению Н. А. Бердяева, "изначально" вошедшие в русский культурный Ренессанс, усиливаются в эти годы. "Многим казалось, — вспоминает Бердяев, описывая эту пору, — что дышат воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха. Культурный Ренессанс явился у нас в предреволюционную эпоху и сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России. Было напряжение и напряженность, но не было настоящей радости. Как это часто бывает, элемент творческий и серьезный соединился с элементом подражания и моды. Слишком многие вдруг стали эстетамы, мистиками, оккультистами, презирали этику, пренебрежительно относились к науке" (44, 140).

Новая волна общественного подъема в начале 1910-х годов внесла существенные изменения в судьбу различных художественных школ и течений. Некоторые из них, как, например, символизм, зародившийся еще в 90-х годах, если и не сходят со сцены, то в значительной степени утрачивают свое прежнее влияние, и на смену им приходят другие, новые, основывающиеся на принципиально иных эстетических предпосылках. Многими эти годы воспринимались как исторический рубеж, разграничивающий две большие эпохи в развитии искусства. У Анны Ахматовой в третьей главе "Поэмы без героя", время и место действия которой обозначено: "Петербург 1913 год", мы находим следующие строки:

Приближался не календарный —
Настоящий двадцатый век.

В этом же 1913 году молодой тогда поэт Сергей Городецкий писал: "Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лика" (83, 48). Именно в это время возникает ряд художественных течений, определяющих облик нового искусства, если не всего XX века, то, по крайней мере, первой его половины. Стравинский считал годы перед первой мировой войной "самым бога-

тым для музыки периодом в этом столетии" (245, 264), по смелости и радикальности творческих исканий превосходящим не только предшествовавшие, но и последующие десятилетия. Результатом этих исканий был глубокий перелом во всем строе художественного мышления в отношении к основным эстетическим категориям. Как замечает современный исследователь, "происходила смена не просто отдельных тенденций и направлений, но культурно-исторических эпох" (161, 83).

В предисловии к поэме "Возмездие", задумывавшейся в 1910—1911 годах, Блок отмечал как основную черту того времени, "когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно развивал свои физические, политические и военные мускулы", — нарастание "мужественного веяния" во всех областях человеческой деятельности (48, 297).

При всей неоднородности и внутренней противоречивости новых художественных течений, которые выдвигаются на рубеже первых двух десятилетий нашего века, общим для них было стремление к силе, ясности и определенности выражения. Туманности и загадочности символистского искусства противопоставлялись отчетливость, иногда даже прямолинейность художественного высказывания, изнеженной эстетской утонченности — простота, доходящая порой до грубоватости, ирреальному, потустороннему — ощущение живой плоти вещей и явлений в их чувственной материальной осязаемости. Все тайное, непознаваемое отвергалось во имя этого, земного мира, непосредственно воспринимаемого слухом и зрением.

Новые течения выступали под разными наименованиями — акмеизм, футуризм, кубофутуризм и т. д. — и с различными творческими платформами, но все они решительно противопоставляли себя господствующим направлениям предшествующего десятилетия и, прежде всего, символизму. Лидер группы поэтов, называвших себя акмеистами, Н. Гумилев писал в своей программной статье "Наследие символизма и акмеизм": "Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось: акмеизм (от слова „акмэ“ — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае требующее большего равновесия сил и более точного знания отношения между субъектом и объектом, чем то было в символизме" (84, 42).

С еще более радикальных позиций выступал футуризм, который объявлял главной задачей искусства "отражение мужественной души сегодняшнего дня" и решительно осуждал какую бы то ни было

утонченность, любование красотой и изяществом формы, все то, что связывается с понятием "хорошего вкуса" (206). С подобными же или, во всяком случае, близкими тенденциями было связано творчество художников, объединявшихся группами "Бубновый валет", "Ослиный хвост".

Не оставалась в стороне от общих путей отечественного искусства и музыка: в деятельности выдвигающихся в эту пору композиторов проявляются черты, во многом сближающие их с новыми течениями русской поэзии и живописи 10-х годов. Особенно яркое выражение получили эти черты в полном здоровья и мужественной энергии, ясном, объективном творчестве молодого Стравинского и Прокофьева, решительно противостоявшем преувеличенной патетике позднего романтизма и туманной загадочности символистского искусства. В одной из своих статей Каратыгин характеризовал основную линию прокофьевского творчества как "линию в значительной мере параллельную современным русским живописным течениям из более левых" (117).

От ранних, еще не вполне зрелых и самостоятельных сочинений Рахманинова и Скрябина, порой не лишенных налета салонности, до "Весны священной" и "Скифской сюиты" с их звуковой "глыбистостью", циклопичностью и неудержимым буйством жизненных сил — таков масштаб пути, пройденного русской музыкой за два с небольшим десятилетия. На отдельных его этапах различные течения выдвигались на первый план, привлекая к себе особенно острое, напряженное внимание. Границы этапов подвижны и относительны: наряду с новыми, властно утверждавшими себя или только еще зарождавшимися и не успевшими вполне оформиться тенденциями, продолжали развиваться и ранее сложившиеся художественные направления. Как уже было замечено, символизм не сходит со сцены после 1910 года, хотя позиции его и становятся менее прочными, чем в предшествующем десятилетии. Скрябин продолжал властвовать над умами, несмотря на растущую популярность Стравинского и Прокофьева. Между разными течениями складывались сложные отношения взаимодействия и противоборства, которыми и определялась общая картина состояния музыкального творчества на том или ином отрезке времени.

2

Основные тенденции развития русского искусства в начале нынешнего столетия по-разному и в различной степени проявлялись в творчестве художников, иногда очень далеких по своему индивиду-

альному облику и конкретным стилевым принципам. Одним из таких широких общих признаков было стремление к активизации художественной формы, в основе которого лежало деятельное, страстно заинтересованное отношение к действительности. "...Идея активности, — замечает исследователь русской литературы начала XX века, — становится общим словом не только в реалистической литературе и демократической общественной мысли, но — так или иначе — в основных направлениях всей русской духовной жизни" (129, 35). С этим связано, в частности, возрастание роли личностного начала в искусстве: за предметом художественного отражения всегда ощущается лицо автора, взволнованного, гневно протестующего, страдающего, тронутого или восхищенного. Элемент активного сопереживания усиливает свойственное произведению искусства качество "суггестивности", степень интенсивности и силы его воздействия на читателя, слушателя или зрителя.

Новое мироощущение, новое восприятие жизни требовало соответствующих, более сильных и в то же время тонких, дифференцированных средств художественной выразительности. Поиски новых форм и нового языка были характерны не только для вступающего в жизнь поколения, но и для наиболее чутких к веяниям времени, творчески активных старших мастеров. Замечательный пример непрерывного выдвижения новых задач и решений являет собой творчество Римского-Корсакова этой поры. В 90-х и 900-х годах оно оставалось таким же актуальным и остросовременным, как в 70-х или 80-х. Чутко откликаясь на зовы времени, Римский-Корсаков не утрачивал единства и цельности художественного облика. Этим определялось его положение в русской музыке рубежа веков как хранителя заветов отечественной музыкальной классики и как передового, современно мыслящего художника, ставящего и решающего в своем творчестве жизненно важные задачи.

Одной из главных линий развития корсаковского творчества в рассматриваемую пору являлось усиление в нем лирического начала. Сын и биограф композитора А. Н. Римский-Корсаков писал о пробуждающейся у отца в начале 90-х годов "великой жажде к лирическому содержанию музыки" (217, 84). Об этом же свидетельствует и ряд собственных высказываний Н. А. Римского-Корсакова: "Считаю музыку искусством лирическим по существу, и если меня назовут лириком, то буду гордиться"; "...В музыке есть только лиризм и могут быть драматические положения, но не драматизм" (218, 154); "...Только одна лирическая музыка хороша, остальное же все от лукавого" (316, 176). Эта "жадность к лиризму" нашла отражение в опере "Царская невеста", романах 1897—1898 годов и некоторых других сочинениях того же времени.

Одновременно у композитора возникает тяготение к постановке больших, глубоких морально-философских проблем, к темам широкого общечеловеческого значения, о чем свидетельствуют такие сочинения, как опера "Сервилия" на сюжет из первых веков христианства, кантата "Из Гомера", неосуществленный замысел оперы "Небо и земля" по одноименной пьесе Байрона. Но особенно сильное и яркое выражение нашла эта тенденция в "Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии" — вершинном явлении не только в творчестве автора, но и во всем русском искусстве начала XX века. Размышлениями о современной действительности и о грядущих судьбах России была внушена сказка-аллегория "Кащей Бессмертный", в которой современники слышали призыв к освобождению от мертвящего гнета самодержавной власти, а также последняя опера Римского-Корсакова "Золотой петушок", достойно завершающая его большой и богатый высокими художественными достижениями творческий путь.

Расширение тематической сферы творчества сопровождалось обогащением звуковой палитры, появлением новых красок и средств гармонической и оркестровой выразительности. В. А. Цуккерман, отмечая этот стилиевой сдвиг в творчестве Римского-Корсакова середины 90-х годов, сравнивает его со стремлением к отходу от окостеневших норм передвижничества и новым видением мира в русской живописи конца XIX века (276, 50). В опере "Садко", написанной в 1895 году, впервые ясно выкристаллизовываются выходящие за пределы традиционной мажоро-минорной системы сложные лады, которые характеризуют гармоническое мышление позднего Римского-Корсакова. Достижения этих лет были закреплены в ряде последующих сочинений композитора, никогда не повторявшегося и не перепевавшего старые мотивы.

Ближайшие ученики и соратники Римского-Корсакова А. К. Глазунов и А. К. Лядов, при всей их значительности, не обладали той широтой художественных исканий и способностью непрерывного творческого роста и обновления, какие позволили их учителю на протяжении более сорока лет идти вперед и "не отставать от века". Впрочем, позиции этих двух виднейших представителей школы Римского-Корсакова не во всем совпадали. Художник высочайшей культуры, выдающийся симфонист, объединивший достижения Чайковского и Бородина в этой области, Глазунов не был свободен от известной академической ограниченности и инертности мышления. Именно поэтому, необычайно рано созрев и достигнув вершин композиторского мастерства, он рано остановился в своем развитии и после середины 900-х годов не мог создать уже ничего принципиально нового. Лядов при всей академической строгости своих взгля-

дов проявлял интерес к некоторым новым художественным течениям, что нашло частичное отражение и в его творчестве последних лет жизни: таковы симфоническая картина "Волшебное озеро" с характерным для импрессионизма сочетанием глубокой застылой статики и зыбкости, "переливчатости" колорита, эсхатологические образы оркестровой пьесы "Из Апокалипсиса", некоторые фортепианные миниатюры.

Одно из крупнейших мест в русской музыке рассматриваемого периода принадлежит мудрому художнику-мыслителю С. И. Танееву. "Это композитор, абсолютно чуждый современных исканий — гармонических и инструментальных, — писал Каратыгин, — абсолютно не интересующийся новейшими средствами музыкальной экспрессии <...> Художественная натура Танеева тяготеет к классической ясности, стройности, уравновешенности, к идеальной пластичности и совершенству мастерства, к техническим приемам старого времени и старых мастеров.

Почему же искусство этого явного и типичного „реакционера“ так неотразимо увлекательно? <...> Это странно. Но это жизненное искусство. И не только жизненное, но удивительно глубокое, философическое" (112, 154).

Открывая в великом наследии прошлого забытые или непонятые и недооцененные стороны, Танеев выполнял тем самым одну из важных задач современности. Как замечает Андрей Белый, "смысл новых достижений в искусстве не столько в выработке новых приемов, сколько в освещении и углублении всего прошлого в искусстве" (35, 7). Не преследуя целей чисто реставраторского порядка, Танеев всей своей деятельностью утверждал мысль о том, что новое только тогда может быть жизнеспособно, когда оно опирается на прочный фундамент всех предшествующих завоеваний человечества в области искусства, и в этом его позиция была близка позициям такого поэта-символиста, как Брюсов, апеллировавший в своем творчестве к культурам едва ли не всех исторических эпох, стран и народов мира. Особенно глубокий и пытливый интерес Танеева к искусству великих мастеров полифонии от нидерландцев XV—XVI столетий до Баха и Генделя был вызван не только изумительным совершенством их контрапунктической техники, богатством и разнообразием форм многоголосного письма, но и высоким этическим пафосом, спокойной объективностью и общезначимостью выражаемых ими чувств и идей. Эти качества были в значительной степени присущи и творчеству самого Танеева. "...Танеев, — замечает Асафьев, — всегда умеет превратить все личное, субъективное в общечеловечески ценное, потому что воля его постоянно направлена на концепции, в которых господствует организованное мышление, а не

эмоционально-анархические высказывания, включенные в привычные схемы" (22, 177).

Обращение к наследию классических и доклассических эпох в стремлении противостоять тем деструктивным тенденциям, которые были связаны с гипертрофированным развитием колористических и чувственно-экспрессивных тенденций в позднеромантическом искусстве, и в частности, особое значение, придававшееся Танеевым полифонии как объединяющему, цементирующему началу музыкальной формы, давали основание считать его одним из предшественников неоклассицизма. Однако не менее существенно то, что отличало его творческую позицию от позиции неоклассиков 20-х годов. Танееву был чужд выброшенный Ф. Бузони лозунг: "Назад от Бетховена!" Подобно своим старшим западным современникам Брамсу и Франку, он стремился к широкому синтезу, объединяющему строгие формы баховской и добаховской полифонии с симфонизмом мышления венских классиков и лирической непосредственностью выражения Шуберта, Шумана, Чайковского.

Среди музыкантов более молодого композиторского поколения, чей творческий облик окончательно сложился уже в 900-х годах, особое место занимают Рахманинов и Метнер — художники ярко выраженной, сильной и своеобразной индивидуальности, сохранявшие, однако, верность классическим традициям русской музыки. К ним можно отнести мысль, высказанную однажды В. Я. Брюсовым: "Оригинальность бывает разная <...> Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой... Но оригинальным же мы называем писателя, в новой форме развивающего старые темы... Также оригинальным называем мы и того писателя, который идет дальше по пути, проложенному другими" (55, 55).

Оба названных композитора умели наполнить старые, традиционные формы новым, оригинальным содержанием, выразить с помощью знакомых средств строй чувств и мироощущение своего современника — человека XX века. Они были не одиноки в русской художественной культуре того времени. Известный художественный критик Сергей Глаголь писал о близком Рахманинову писателе И. А. Бунине: "...Иван Бунин принадлежит столько же к старым, сколько и к новым. Ему дорога ясность и музыка старого стиха, но он ищет новых, более свободных звукосочетаний. Это такое же положение, какое занимал Левитан и теперь занимает Серов в живописи: и старые, и новые рады их считать своими" (233, 322).

Если метнеровскому творчеству были свойственны черты известной академической замкнутости и рассудочности, то музыка Рахманинова покоряла прежде всего своей эмоциональной открытостью,

непосредственностью выражения правдивых, общезначимых чувств и переживаний. Именно в этом источники ее огромной популярности в широких кругах русской интеллигенции 900-х и 910-х годов, сравнимой только с популярностью и влиянием на умы и души его сверстника Скрябина. Родственные по взволнованному патетическому строю их музыки, остроте и яркости выразительных контрастов и вместе с тем столь разные в смысле стилистических устремлений Рахманинов и Скрябин привлекали к себе всеобщее внимание, имена их, находившиеся в центре музыкальных споров начала века, постоянно сопоставлялись на страницах печати и в устных дискуссиях и беседах.

Стиль зрелого Скрябина вырабатывается под воздействием идей символизма, которые потребовали особых средств музыкального выражения — предельно утонченных, порой почти "имматериальных" и одновременно напряженно экспрессивных, доходящих до экзатичности. Вырабатывается устойчивая система звуковых символов, выражающих различные "состояния сознания" (если воспользоваться определением Белого). В произведениях крупного масштаба последовательный ряд символов образует часто развернутую сеть лейтмотивов, как правило, резко очерченных и лаконичных. "Лейтмотивы Скрябина, — замечает Альшванг, — никогда не выражают характера, страстей, отношения и связей истории и природы, как у Вагнера. Эти мотивы-темы передают лишь различные степени и формы душевных состояний" (4, 157). К этому можно прибавить, что если композитор прибегает для выражения тех или иных состояний к аналогиям из внешнего мира, то они не носят "осязаемого", предметного характера; это или таинственно влекущий мерцающий свет далекой звезды, или грозная стихия огня, один из излюбленных образов и в поэзии символизма, или образ движения — полета, танца, получающий иногда определенную эмоциональную характеристику ("Танец томления", "Ласка в танце").

Широкие мелодические линии уступают место отдельным интонационно обостренным мотивам, многократное повторение которых способно действовать гипнотически, завораживающе; ритм становится порывистым, нервно-возбужденным, фактура — многослойной, тонко дифференцированной. Но особенно пристальное внимание большинства исследователей привлекали достижения Скрябина в области гармонии¹. Идя своим путем, автор пришел к не менее глубокому преобразованию мажоро-минорной тональной системы, чем Шёнберг и представители его школы на Западе. Многие откры-

¹ Критический обзор различных теоретических взглядов на принципы скрябинского гармонического мышления см.: 230, 300, 308

тия и завоевания Скрябина в этой сфере оказали значительное влияние на развитие гармонического мышления в XX веке.

Символизм большей частью выступает в сочетании с другими стилевыми направлениями, характерными для искусства начала XX века и прежде всего с импрессионизмом и экспрессионизмом. Элементы того и другого течения были присущи и музыке Скрябина, на что неоднократно указывалось в исследовательской литературе. "Весь его характерный музыкальный язык, — утверждает Альциванг, — продиктован принципами импрессионизма. Даже среди крупных вещей последнего периода есть сочинения, целиком воспроизводящие импрессионистскую поэзию воздушной дымки, неопределенности, „настроения“" (4, 156). В постоянной возбужденности, экзатичности скрябинского творчества, тяготении к крайним эмоциональным состояниям тот же автор усматривает черты, родственные экспрессионизму (4, 157). В некоторых произведениях позднего, "послепрометеевского" периода, как, например, Девятая соната с ее "мрачностью, граничащей с непроглядной тьмой", Скрябин, по мнению Каратыгина, сближается с Шёнбергом (118).

В сущности, Скрябин остался единственным последовательным символистом в русской музыке, хотя точки соприкосновения с символизмом мы находим и в отдельных сочинениях других композиторов, например, в вокально-симфонической поэме Рахманинова "Колокола", поэме "Червь-победитель" и романсах М. Ф. Гнесина. Тенденции символизма ясно выражены в "музыкально-псиграфических драмах" В. И. Ребикова "Елка", "Tea", "Альфа и омега".

В 1910-е годы, в связи с отмеченными выше сдвигами в общественном сознании и эволюцией форм художественного мышления, символизм и импрессионизм начинают казаться уже пройденной ступенью, чем-то изжившим себя и не имеющим перспектив в будущем. "...В увлечении своем звуковой фиксацией настроений зыбких, хрупких, мимолетных, едва уловимых, — писал Каратыгин, — не привел ли импрессионизм к искусству чересчур переутонченному, переизнеженному, тепличному" (116). "Но дальше идти по этому пути некуда. Музыка в своем распадении на гармонические пятна становится невесомой, обращается в звуковую пыль. Дальнейшее разрыхление звуковой ткани в условиях импрессионизма невозможно" (107).

Возникает стремление к искусству более полнокровному, полновесному, определенному по выражению и по форме, которое могло бы противопоставить "полумыслям", "получувствам" импрессионизма — трезвую ясность мысли, здоровую цельность чувств, яркие и сочные, даже преувеличенно резкие краски. Этой потребности отве-

чало творчество Стравинского и молодого Прокофьева, привлекающее внимание всего музыкального мира на исходе 900-х и в начале 910-х годов. При всех различиях в индивидуальном облике, взглядах и пристрастиях обоих композиторов, пути которых в дальнейшем далеко разошлись, творческая деятельность их протекала в этот период в русле одного широкого движения, провозгласившего своим лозунгом борьбу "за этот мир, звучащий, красочный, имеющий форму, вес и время, за нашу планету Землю" (83, 48).

Уже с первыми произведениями Стравинского и Прокофьева в русскую музыку влилась новая струя. Стравинский прошел в начале своего пути через стадию увлечения красочной импрессионистической звукописью и стилизованными образами русской сказочной старины ("Жар-птица"), но уже во втором балете, "Петрушка", появившемся в свет в 1912 году, наряду с импрессионистическим методом фиксации мгновенных впечатлений² выступают новые черты. Музыка балета произвела ошеломляющее впечатление своим вихревым динамизмом, стремительностью движения и захватывающей энергией ритма, который становится одним из основных формообразующих элементов. Яркие, порой кричащие краски "Петрушки" представляют резкий контраст к импрессионистической зыбкости, "размытости" колорита. Оценивая это сочинение уже в исторической перспективе, Асафьев характеризовал его как "первый вестник новой жизни", возникший в результате реакции против "утонченной экзальтации" скрябинизма (14, 36).

Для того, чтобы сохранить свое передовое значение и сказать после Скрябина новое слово, русская музыка, как утверждал этот же автор, "должна, может быть, даже путем отречения от привычных заветов, развить в себе, прежде всего, волевые инстинкты, смелую непосредственность и чураться рефлекторного творчества, исходящего от каких-либо предвзятых мыслей". Эти качества находил Асафьев в музыке молодого Прокофьева, знаменующей "какой-то сдвиг" в эстетическом сознании: "Недавно установившийся канон красоты, казавшийся надежным убежищем от крикливой безвкусицы современной улицы, начинает терять свое обаяние и никнет перед призывным кличем неведомой современности" (8, 6).

В характеристиках прокофьевского творчества, даже принадлежавших перу наиболее проникательных критиков, которые с горячим сочувствием отнеслись к начинающему композитору, на наш теперешний взгляд, есть доля односторонности. Акцентировались такие его стороны, как "полновесная сила, мощная энергия выраже-

² "Кусок жизни, зафиксированный в звуках", — писал В. В. Держановский в отзыве на первое московское исполнение оркестровой сюиты из "Петрушки" (86).

ния", "подчас грубая воля", "эстетика лапидарности, монументальности, стихийной первозданности" и т. д. (117; 19, 383, 384). Обращало на себя внимание и выдвигалось на первый план непривычное, дерзкое и вызывающее. Сам Прокофьев позже сетовал на то, что ему долгое время отказывали в лирике и, "непоощренная, она развивалась медленно" (209, 32).

Явлением крупнейшего исторического значения не только для русского, но и для мирового музыкального искусства стала "Весна священная" Стравинского, которую Дягилев назвал "Девятой симфонией XX века". Поразившее даже искушенных слушателей при своем появлении смелостью, необычностью звучания, это произведение, по справедливому замечанию современного исследователя, утверждало "новое качество в художественном освоении мира" (58, 135). В своих истоках "Весна священная" связана с различными художественными тенденциями начала века, по-новому, оригинально интерпретированными композитором. Стравинский соприкасается здесь и с течением "фовизма" (от "fauves" — "дикие", как названа была группа французских художников, выступивших в 900-х годах), представители которого искали в древнем примитивном искусстве простых, но сильно действующих, лапидарных средств выражения³, и с возникшим на русской почве стремлением к возрождению древнейших пластов отечественного прошлого. "Через историческое к архаическому" — так определил Максимилиан Волошин эту тенденцию (61, 43), нашедшую особенно яркое выражение в живописи Н. К. Рериха. Глубокой архаикой веет от его исторических пейзажей, изображающих человека наедине с великой, грозной и таинственной природой. Этот священный трепет перед величием и могуществом мира гениально воплощен и в музыке балета Стравинского, создававшегося в тесном содружестве с Рерихом. Но при всей, казалось бы, отдаленности образов "Весны священной" от животрепещущей проблематики своего времени музыка его отразила тот процесс "накопления сил" и роста активности, который происходил во всех областях жизни накануне событий, оказавших глубокое воздействие на весь ход мировой истории. В свете этих событий очевидным становится пророческий смысл таких вызывающе смелых новаторских произведений, как "Весна священная" Стравинского, "Скифская сюита" Прокофьева и некоторые другие. Асафьев писал летом 1917 года: "Современная русская музыка предугадала и предчувствовала приближение совершающегося теперь в стране перелома и резкого сдвига в сторону утвержде-

³ Известную аналогию этому движению представляет творчество таких композиторов, как Мийо, Барток.

ния главенства волевого начала и свободного творческого становления" (21).

В пестром, многокрасочном спектре течений, характеризующих русский музыкальный модернизм 1910-х годов, проявляли себя и крайние, порой экстремистские тенденции, составляющие в своей совокупности то, что определяется исследователями как ранний русский авангард. Свои истоки эти тенденции берут в творчестве позднего Скрябина и Шёнберга, частично соприкасаясь также с футуризмом и кубофутуризмом. "Но существовал ли реально кубофутуризм в музыке, как существовал он в живописи и поэзии? — ставит вопрос Левая в цитированном труде. — Исследование творчества 1910-х годов позволяет убедиться, что музыка соучаствовала в этом движении прежде всего в рамках синтетических замыслов, но не только в них" (161, 139).

1910-е годы были периодом зарождения и начала формирования авангардных течений, давших реальные плоды уже в более позднюю пору. Как замечает другой исследователь, "перед нами явление внутренне размытое, не имеющее отчетливой структуры, „исчезающее“ и вновь проявляющееся с различной степенью ясности и в основном тяготеющее к неясности..." (204, 4). Были порой весьма смелые широкомасштабные идеи, намерения и планы, что же касается реальных творческих результатов, то они пока незначительны.

В относительно большей степени оформилась линия, родственная шёнберговской двенадцатитоновой системе, представленная прежде всего творчеством Н. А. Рославца, хотя сам композитор отрицал свою зависимость от Шёнберга⁴.

Первые опыты Рославца, появившиеся в 1914 и ближайшие последующие годы, привлекли к себе внимание музыкальных кругов. Высокая их оценка была дана, в частности, Н. Я. Мясковским. Он отметил в сонате для скрипки и фортепиано Рославца "сочетание таких качеств, которые настойчиво указывают, что в лице Рославца мы имеем дело с крупнейшей композиторской силой". К этому, однако, Мясковский прибавляет, что "громадные технические трудности... едва ли будут способствовать распространению этого на редкость интересного произведения" (182, 181).

Другую линию внутри раннего русского музыкального авангарда представляла группа "четвертитонников": И. А. Вышнеградский, Н. Обухов, отчасти А. С. Лурье⁵. Этот путь микрохроматизма (или

⁴ Изложение творческих позиций Рославца дано в статье: "О себе и своем творчестве" (см. 229).

⁵ Интересная личность, пользовавшаяся известностью в литературных кругах, друг Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Лурье не обладал яркой композитор-

ультрахроматизма) в принципе допускал деление целого тона на сколь угодно малые интервалы: $1/6$, $1/8$ и даже $1/12$. В своем "Эскизе новой эстетики музыкального искусства", русский перевод которого был издан в 1914 году в виде отдельной брошюры, Ф. Бузони предлагал исходить из деления целого тона на шесть частей, что давало возможность использовать как $1/3$, так и $1/4$ тона.

Первые творческие шаги русских "четвертитонников" носили еще половинчатый, компромиссный характер. Так, одно из крупнейших произведений Вышнеградского "День бытия" в первоначальной редакции, затем подвергавшейся неоднократной авторской переработке, было написано в 12-тоновой системе. Несколько небольших пьес, показанных Обуховым на одном из исполнительских собраний в редакции "Музыкального современника", были также только предвестниками его позднейших смелых и широкоохватных замыслов.

Любопытное, характерное для своего времени явление представляет собой опыт создания футуристической оперы "Победа над солнцем", в создании которой объединили свои усилия поэт А. Крученых, композитор М. Матюшин и художник К. Малевич. "Правда, изданную в 1913 году драму Алексея Крученых, снабженную фрагментами музыки Михаила Матюшина и эскизами Казимира Малевича, — замечает Левая, — можно было назвать оперой с большой долей условности (или, точнее, с немалой долей истинно футуристического фрондерства)" (161, 139). Касаясь сценического неуспеха оперы, выдержавшей всего два представления в конце 1913 года, та же исследовательница пишет: "Кратковременность жизни спектакля Матюшин объяснял трусостью финансировавших его меценатов <...> Однако здесь можно предположить и причину внутреннего порядка: опера являла такой экстракт эпатазирующей новизны, такое неистовство футуристического нигилизма, что „манифестантный“ смысл перехлестывал ее собственно художественную суть, могущую стать гарантией более долговечного существования" (161, 143).

Опираясь на гармонические завоевания позднего Скрябина, композиторы-"четвертитонники" стремились идти дальше по пути уточнения и дифференциации звучащей материи, перешагнув через тот

ской индивидуальностью. На протяжении своего пути он неоднократно менял творческие позиции, отдав дань увлечению Скрябиным, затем Стравинским, экспериментам в области ультрахроматизма, но не смог утвердить себя как самостоятельная композиторская величина ни в России, ни на Западе, куда эмигрировал в 1922 году. О литературных связях Лурье см.: 120, 31—36; а также собственные мемуарные очерки Лурье (165, 272—281).

порог, перед которым остановился автор "Прометея"⁶. Идея об "ультрахроматической" природе гармонического мышления Скрябина, которая, однако, не была полностью выявлена композитором из-за отсутствия в его распоряжении необходимых технических средств звукового воспроизведения, высказывал и один из самых горячих скрябинистов Л. Л. Сабанеев: "Оттого он только намекал на ультрахроматические лады, смутно им ощущавшиеся, но конкретизировать их не был в состоянии. Оттого он принужден был соединить понятие лада с понятием гармонии, приняв ноты своего аккорда за проекцию лада на ультрахроматическую плоскость..." (235, 142).

В защиту ультрахроматизма (или микрохроматизма) как единственно возможного пути к обновлению музыкального искусства с особым полемическим пылом выступал А. М. Авраамов, объявлявший весь 200-летний период развития музыки со времени утверждения Бахом равномерной темперации не более чем роковым заблуждением: "Мы знаем, что темперация была создана во имя прогресса искусства, но мы и видим воочию, к чему она привела, — к хроническому застою" (1, 97). Еще более категорически высказывается Авраамов в другой статье: "Для омнитоналиста И. С. Бах с его „вольтеперированным клавиром“ — величайший провидец, выведший в свое время музыку из тупика, в который загнали ее всяческие Рамо и Тартини, для ультрахроматиста — величайший преступник перед ходом истории, затормозивший на два века логическую эволюцию звукосозерцания, искалечивший слух миллионам людей, — величайший эгоист, принесший в жертву будущее искусства настоящему своего творчества etc., etc. ..." (2, 149).

По существу подобная позиция означала полный разрыв со всеми традициями, отказ от богатейшего музыкального наследия XVIII и XIX веков во имя во многом утопических идей и представлений. Нельзя отрицать того, что ранний русский авангард предугадал и подготовил некоторые из позднейших находок и открытий середины нашего столетия (например, электронная музыка), но в целом развитие музыки пошло по другому пути, и величайшими композиторами XX века было создано в рамках темперированного строя еще много нового, оригинального, обладающего высокой эстетической ценностью.

3

Глубокие изменения в области художественного мышления на рубеже XIX и XX веков коснулись как языка, выразительных

⁶ Собственные высказывания Вышнеградского о принципах своего творчества см. в публикации 205.

средств музыки, так и ее жанровой системы. Заметные сдвиги происходят в соотношении и удельном весе различных видов и форм музыкального творчества: одни из них утрачивают свое прежнее значение и привлекают к себе меньше внимания композиторов, роль других жанров, занимавших до этого второстепенное, побочное место в русской музыке, наоборот, возрастает и усиливается.

Показательна с этой точки зрения судьба оперного жанра. Если у большинства русских композиторов XIX века от Глинки до Римско-го-Корсакова опера стояла в центре творческих интересов или, во всяком случае, поглощала весьма значительную их часть, то уже у ближайших учеников и последователей автора "Снегурочки" отношение к ней резко изменяется. Ни Глазунов, ни Лядов, как известно, опер не писали, хотя у последнего и возникала мысль об опере на русский сказочный сюжет. Малохарактерен оперный жанр и для Танеева: его единственная, весьма своеобразная по замыслу и драматургической композиции опера "Орестей" осталась уникальным явлением как в творчестве ее автора, так и в отечественной музыкально-театральной культуре в целом. Совершенно чуждой и далекой формой художественного высказывания была опера для Скрябина и Метнера. Что касается опер Рахманинова, то при всех своих интересных и привлекательных сторонах они представляют собой все же не более чем эпизод в творческой биографии композитора.

В 900-х годах Римский-Корсаков оставался единственным среди выдающихся русских композиторов, кто не только достойно поддерживал высокие традиции отечественной оперной классики, но и активно развивал и обогащал их новыми художественными достижениями. После его смерти все чаще и настойчивее звучат утверждения о кризисе русской оперы. "Умер Римский-Корсаков, и русское оперное творчество осиротело, — писал Энгель. — Столпы современной русской музыки или вовсе чужды опере, или отдают ей свое вдохновение мимоходом" (300, 200). Как бы вторя ему, другой критик констатирует: "С тех пор, как замолк навеки незабвенный творец „Снегурочки“, русская оперная сцена погрузилась в серые сумерки" (29, 70). Если время от времени на сценах музыкальных театров появлялись новые русские оперы, то это были, как правило, сочинения второстепенных авторов, бледные, эклектичные, а то и просто профессионально несостоятельные. Такие новаторские оперы, как "Соловей" Стравинского и "Игрок" Прокофьева, оставались в то время в силу разных обстоятельств неизвестными русской публике.

Причины такого охлаждения к опере лежали в различных плоскостях. Одна из причин заключена в росте индивидуалистических настроений и тяготении к лирическим формам высказывания, тогда

как опера требует живого, конкретного действия и рельефной обрисовки характеров. Другая причина — в растущих тенденциях "автоматизации" музыки, освобождения ее от связи со словом и каким бы то ни было вообще определенным образно-смысловым содержанием.

Эта тенденция получила отражение в статье Каратыгина "Драма и музыка". Автор исходит из положения о взаимном отдалении различных искусств в ходе их исторического развития или, как он формулирует, "постоянной спецификации их". Процесс этот, ведущий "от полного синкретизма (древности) к не менее полной специфичности (будущих веков)", по мнению Каратыгина, пока еще не завершен, но направление его достаточно определено. Популярность, которой пользуется опера не только в широких кругах, но и среди многих деятелей искусства, он объясняет пережиточной склонностью к "условно синтетическому восприятию художественных впечатлений". Однако перспектив на дальнейшее плодотворное развитие он у оперы не видел: "Пусть у оперы есть какое-нибудь неопределенное будущее. Но не будем в самой опере видеть искусство будущего, не будем рассчитывать на внезапное упрочение музыкально-драматических связей там, где эти связи несомненно падают. Опера — искусство прошлого, отчасти настоящего" (110, 160).

Статья Каратыгина интересна не столько по своей теоретической аргументации, сколько по тем выводам, к которым приходит автор в результате довольно абстрактных и надуманных рассуждений. Его пессимистические прогнозы относительно будущности оперы могли быть отчасти внушены тем безвременьем, которое испытывало оперное творчество в России в период между "Золотым петушком" Римского-Корсакова и появлением первых прокофьевских опер.

В отличие от оперы пору необычайно яркого и пышного расцвета переживал в эти годы балет, привлекавший внимание крупнейших композиторов, живописцев, деятелей театра. Часто при этом балет противопоставлялся опере как более органичный и жизнеспособный вид искусства, в большей степени отвечающий современным требованиям. Бегло касаясь этого вопроса в цитированной статье, Каратыгин замечает: "Для характеристики современной оперы небезынтересно также сравнение ее с балетом. Балет по существу условнее самой условной оперы. Не потому ли он производит более цельное впечатление, чем опера?" (110, 161).

Именно в условности балетного действия, лишённого такой степени смысловой определенности, как опера, связанная со словом, видели одно из главных его преимуществ представители некоторых художественных течений начала века. Наиболее ярким и полным выражением эстетики нового балета явилась "Беседа о балете"

А. Н. Бенуа — одного из руководителей группы "Мир искусства": "Напрасно называют балет немым, — писал Бенуа, — балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жест во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысли, низводящих их с неба на землю" (40, 104). По убеждению Бенуа, балет не отягощен "дидактической утилитарностью" и в большей степени удален от "прозы реальных событий", от "суетной возни нашей жизни". Поэтому он может стать источником обновления всего современного театра: "...Уверуем в то, что балет может возродить самую сцену, он ей может дать тот таинственно литургический характер, по которому мы томимся" (там же, 114).

Вопросов оперы Бенуа касается в этой статье только вскользь, хотя "антиоперная" направленность ясно сквозит во всем ее содержании. В другом печатном выступлении он решительно заявлял, что "опера отжила свой век": "Будущее балета есть вообще будущее сцены"⁷. Соединение музыки и пластики, музыки и жеста он находит более естественным и органичным, нежели сочетание музыки со словом. Подлинный синтез искусств возможен, по его мнению, только в балете, а не в опере: "В балете достигается идея *Gesamtkunstwerk*'а, о которой мечтал Вагнер и о которой мечтает всякий художественно одаренный человек".

Не входя в рассмотрение отдельных положений статьи Бенуа, следует признать, что основная ее направленность соответствовала тому реальному положению, которое занимал балет в русской театрально-музыкальной жизни и в творчестве некоторых крупных отечественных композиторов с конца 900-х и в 910-х годах. Балет находился в центре творческого внимания Стравинского этих лет, такие новаторские его балетные партитуры, как "Петрушка" и "Весна священная", становятся событиями выдающегося исторического значения. Велика роль балетного жанра в творческом самоопределении Прокофьева, который, впрочем, не разделял мнения об устарелости и нежизнеспособности оперы. Наиболее крупное по масштабу и значительное из его ранних симфонических произведений "Скифская сюита" возникла, как известно, на основе неосуществленного балетного замысла. В балетах Стравинского и Прокофьева вырабатывается новый тип симфонизма, отличающегося яркой пластической образностью, мускулистостью ритма и энергией моторного движения.

⁷ См.: 43. Следует заметить, что на практике Бенуа не проявлял такого безусловно отрицательного отношения к опере, принимая участие в оформлении оперных спектаклей и даже выступая в качестве оперного режиссера.

Жанровые сдвиги происходят и в области "чистой" инструментальной музыки, свободной от какого-либо служебного назначения. Возрастает роль камерных жанров, которые приобретают значение не только равноправное с симфоническими, но иногда даже доминирующее и первенствующее. Камерно-ансамблевая, в частности квартетная музыка всегда рассматривалась как область музыкального творчества, предъявляющая особенно высокие требования к композитору в смысле чистоты голосоведения, ясности и прозрачности фактуры. С другой стороны, для нее характерны большая самоуглубленность, сосредоточенность мысли, чем в крупных формах симфонической музыки, рассчитанных на значительную массу слушателей и исполнителей. Определяя камерную музыку как "замкнутое музицирование", ограниченное небольшим кругом участников, Асафьев пишет: "Отсюда свой, присущий ей характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон в область созерцания и размышления и в сферу личной психики" (22, 212).

Подтверждением сказанного в этой цитате может служить камерное инструментальное творчество Танеева с его высоким интеллектуализмом, углубленностью выражения и поражающим богатством полифонического письма. После завершения своей знаменитой симфонии до минор в 1898 году Танеев в инструментальном творчестве всецело сосредоточивается на камерных жанрах. Многочисленные квартеты, квинтеты и т. д. созданы в начале века и другими композиторами, частично под прямым влиянием Танеева. Соприкасается с Танеевым в своем камерном инструментальном творчестве Глазунов, внесший ценный самостоятельный вклад в эту область музыкального искусства.

Необычайно высокого расцвета достигает фортепианная музыка. На рубеже нового столетия и, прежде всего, у Скрябина, Рахманинова, Метнера она достигает уровня, позволяющего ей стать рядом с высшими образцами отечественного симфонизма и оперного искусства: обогащаются круг ее идей и образов, жанровый состав, звуковая палитра и средства пианистического изложения.

Широкое развитие, в частности, получает жанр фортепианной сонаты. В сонатах Скрябина, занимающих центральное место в его фортепианном творчестве, находит отражение большое и глубоко оригинальное философско-поэтическое содержание, каждая из них — это законченный мир, своеобразный и неповторимый. Продолжая некоторые тенденции романтического музыкального искусства, Скрябин вносит в сонату черты поэмности, что логически приводит его к одночастной структуре. Многие из его сонат имеют скрытую программу, но не сюжетно-повествовательного, а чисто психоло-

логического характера, воплощаемую с помощью группы тем-символов, развиваемых, трансформируемых и вступающих в различные связи и взаимоотношения между собой. При этом, несмотря на кажущуюся капризность, разорванность музыкальной ткани, никогда не утрачивается ясность, цельность и законченность формы.

Весьма значительный и ценный вклад в развитие фортепианной сонаты был внесен Метнером. "Можно было бы даже с полным основанием утверждать, — замечает исследователь его творчества, — что сонатная форма, столь широко разработанная Бетховеном, находит у Метнера новое доказательство своей жизнеспособности и неисчерпаемости" (315, 201). Сонаты Метнера разнообразны как по выразительному строю и характеру музыки, так и по структурным решениям. Наряду с большими, развернутыми по форме сонатными композициями с развитой драматургией и яркими контрастами мы находим у него миниатюрные сонаты, приближающиеся к типу сонатины. Иногда композитор дает своим сонатам дополнительные жанровые определения ("Соната-элегия", "Соната-сказка", "Соната-баллада", "Соната-идиллия"), отражающие романтическую тенденцию к взаимопроникновению различных жанров.

Ярко оригинальны сонаты молодого Прокофьева, в которых классицистские тенденции сочетаются с неумным буйством фантазии, подчеркнутой жесткостью, "токкатностью" фактуры и с ясной, цельной и здоровой лирикой. В них находят отражение черты нового фортепианного стиля, противостоящего традициям романтического пианизма.

Менее характерен сонатный жанр для фортепианного творчества Рахманинова. Две его фортепианные сонаты, при несомненных их достоинствах, все же не принадлежат к высшим достижениям композитора. По складу своего дарования Рахманинов с присущими ему чертами эмоциональной "открытости", экспансивности больше тяготел к жанру сольного концерта с оркестром, всегда обращенного к широкой аудитории и требующего известной броскости, декоративности музыкального письма. Его фортепианные концерты (к которым примыкает и написанная в более поздние годы Рапсодия на темы Паганини) представляют собой вершину развития этого жанра в русской классической музыке. Продолжая, вслед за Чайковским, путь симфонизации концерта, Рахманинов вносит в него тот особый строй душевной приподнятости, повышенного жизнеощущения, которым отличалось русское искусство начала века. Концерты Прокофьева, соединяющие мужественную энергию ритма с гротеском и ясным, цельным и здоровым лиризмом, принадлежали уже новой эпохе.

Сложную картину представляет симфоническое творчество рус-

ских композиторов на исходе XIX и в начале XX века. Наиболее последовательно и настойчиво разрабатывал классическую форму симфонии как крупного, цельного по замыслу многочастного произведения Глазунов — автор восьми монументальных симфоний. Но последняя из них написана в 1906 году, после чего Глазуновым не было создано ничего равного ей по широте и значительности замысла. Почти десятилетием раньше завершена последняя (хотя и обозначенная № 1) симфония Танеева, ставшая итогом его длительных исканий в этой области.

Оба композитора в своем симфоническом творчестве в большей степени были завершителями, синтезировавшими основные достижения предшествующей эпохи, нежели открывателями новых путей. Вместе с тем их симфонизм не лишен своеобразных черт. Прежде всего это строгий и ясный рационализм, порой преобладающий над эмоциональной выразительностью музыки, особое внимание к конструктивным элементам музыкальной композиции и связанное с этим тяготение к сложным полифоническим формам изложения. Наиболее ярко выраженная у Танеева, эта тенденция проявляется (отчасти, может быть, под его влиянием) и в зрелых глазуновских симфониях. Установление тематических связей между частями способствовало большему единству и цельности симфонического цикла при сохранении четко разграниченных функций каждой отдельной части.

Если не говорить о таких композиторах, как Гречанинов, Ляпунов, Глиэр и др., в основном следовавших образцам русского классического симфонизма, или об отдельных более или менее эпизодических явлениях, каким представляется, например, привлекающая своим выразительным лирическим мелодизмом Вторая симфония Рахманинова, то, кроме Глазунова, активно развивал форму симфонии в 900-х годах только Скрябин. Преодолевая зависимость от Чайковского, Листа и Вагнера, он приходит в своих вершинных созданиях к утверждению нового типа симфонического мышления, связанного с поэтико-символической основой его творчества. Третья симфония, "Поэма экстаза" и "Прометей" Скрябина стали высшими достижениями отечественного симфонизма после Чайковского и Бородина и одновременно завершали классический период его развития. "Со Скрябиным, — замечает Асафьев, — кончалась дореволюционная культура русского симфонизма" (22, 180).

В начале второго десятилетия XX века привлекает к себе внимание имя талантливого, интересно мыслящего композитора-симфониста Н. Я. Мясковского. Свое понимание симфонии как произведения, ставящего коренные вопросы человеческого бытия, Мясковский изложил в статье "Чайковский и Бетховен", ставшей в извест-

ном смысле его творческой декларацией (183). Уже в ранних симфониях сквозь влияния Чайковского, Танеева, Скрябина проглядывает собственная авторская индивидуальность. В отзыве на первое исполнение Третьей симфонии один из критиков отмечал, что Мясковский — "не только настоящий композитор, но в смысле творческой потенциальности и настоящий симфонист", наделенный даром "симфонического ясновидения" (307, 405—406).

Симптоматичны изменения, происходящие в 900-х годах в области камерной вокальной музыки, занимающей значительное место в творчестве большинства композиторов, независимо от их эстетических позиций и тяготения к тем или иным средствам художественного высказывания. Это связано в первую очередь с отмечавшимся выше процессом усиления лирического начала во всех сферах художественного творчества. На почве общего тяготения к яркой лирической экспрессии возникает новый тип соотношения музыки и поэтического слова, внешним выражением чего служили такие определения, как "стихотворение с музыкой" или "музыка к стихотворению", которые ряд композиторов предпочитал традиционным — "песня" или "романс". "Возникновение такого наименования, — замечает Е. А. Ручьевская, — не случайно и отражает глубокие изменения, происходящие к началу века во взглядах композиторов на соотношение слова и музыки, на связь и родство речи словесной и музыкальной <...> поэзия и музыка еще более явственно пошли друг к другу навстречу, имея общую точку соприкосновения в лирике, занявшей в это время едва ли не господствующее положение и в том, и в другом искусстве" (234, 65).

Взаимное притяжение музыки и поэзии было одним из характерных явлений эпохи. А. Белый, устанавливая своего рода "иерархию искусства", располагает на ее вершине музыку, а вслед за ней поэзию. Он мечтал о том времени, когда все виды искусства будут "все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке" (38, 10). Вспоминая годы своего творческого самоопределения и выбора формы деятельности, Белый писал: "В те годы чувствовал пересечение в себе стихов, прозы, философии, музыки; знал: одно без другого — изъясн; а как совместить полноту — не знал; не выяснилось — кто я? теоретик, критик, пропагандист, поэт, прозаик, композитор?.. предстоящая судьба выделась клавиатурой, на которой я выбиваю симфонию; думается: генерал-бас песни жизни есть музыка; не случайно: форма моих первых опытов есть „симфония“" (34, 17).

Наименование "Симфонии", данное поэтом ряду своих ранних сочинений, не носит чисто условного характера: исследователи отмечают в структуре этих произведений такие приемы музыкального

развития, как варьирование, лейтмотивизм, контраст и борение тем. Источником особой плавности, "певучести" стихотворного ритма не только у Белого, но и у некоторых других поэтов того времени иногда становились определенные музыкальные сочинения. Авторы книги "Анна Ахматова и музыка", приводя строки из ее "Поэмы без героя": "Выпадало слово за словом, / Музыкальный ящик гремел", пишут: "Музыкальный ящик ранее принадлежал Сергею Судейкину и наигрывал „Juristen Walzer“ Штрауса-отца. Таким образом, один из ростков „Поэмы“ — конкретная мелодия, определившая даже самое ритмику произведения <...> Этот первоначальный импульс оказался способен порождать все новые и новые строфы на протяжении четверти века. При этом он как бы заново возрождался в обличье нового предметного инвентаря, новых культурно-исторических символов" (120, 53).

Если поэзия стремилась стать музыкой, то в свою очередь композиторы, сочиняя музыку на тот или другой поэтический текст, добивались наиболее точной передачи не только его общего образно-выразительного строя и правильной "декламации", но и соответствия форме стиха.

Обращение к поэзии символизма и других художественных течений начала века вносило в камерную вокальную лирику элементы новой образности и наталкивало на поиски новых средств музыкальной выразительности. Изменяется и ее психологический строй, приобретая порой черты эмоциональной замкнутости, субъективизма или утонченной эстетской созерцательности. В этом отношении особое положение занимает творчество Рахманинова, который был одним из немногих композиторов, продолжавших в начале XX века линию эмоционально открытой общительной лирики Чайковского, хотя новые веяния коснулись и некоторых его вокальных сочинений 1910-х годов.

В непосредственной связи с возникающим на рубеже веков движением "национального возрождения" находится возрастающая роль церковно-певческого искусства в общей системе форм и видов музыкального творчества. На протяжении большей части XIX столетия церковное пение в России переживало пору кризиса и застоя. Исключительное право контроля и утверждения всего создаваемого в этой области принадлежало Придворной певческой капелле, что приводило к господству обезличенного официозного стиля, далекого от национальных истоков. Если композиторы обращались к древним распевам, то обрабатывали их по школьным правилам строгого стиля, в результате чего, как замечает историк русского церковного пения А. В. Преображенский, "получалась „правильная“, т. е. без ошибок против правил гармонических сочетаний гармония, но ис-

чезал древний напев или получал совершенно искаженный облик" (207, 96). "Могучее развитие русской светской музыки начиная с Глинки, — продолжает далее Преображенский, — нисколько не отразилось на церковной в этот период ее существования" (там же, 104). Крупнейшие русские композиторы не проявляли большого интереса к церковной музыке, и немногие выходявшие из-под их пера духовные песнопения не могли привести к изменению общей ситуации.

Только в 80-е годы работы Чайковского и Римского-Корсакова внесли новую освежающую струю в данную область. Создавая свое "Всенощное бдение", Чайковский хотел, по собственным его словам, "возвратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую" (282, 60). Та же задача, но в более широком масштабе и более последовательно решаемая, была положена с конца XIX века в основу деятельности Московского Синодального училища церковного пения. Объединившаяся около этого учебного заведения группа композиторов, хоровых дирижеров и ученых-медиевистов стремилась к преодолению установившегося в русском церковном пении штампа и обновлению его путем обращения к коренным древним образцам. Подобного рода обновленческие тенденции проявляются в это же время и в других областях русской художественной культуры. Предметом широкого интереса, изучения и пропаганды становятся древнерусская иконопись, архитектура, прикладное искусство, выходят в свет различные издания, посвященные этому забытому или полузабытому наследию. Растущий интерес к национальному прошлому находит отражение и в творчестве ряда художников. Уже в 80-е годы такие выдающиеся мастера, как В. Васнецов, Нестеров, Врубель, работают над росписью храмов, стремясь сочетать традиции древней русской иконописи с новыми живописными средствами. Н. К. Рерих в 900-е годы совершает поездки в старинные русские города, запечатлевая на своих полотнах архитектурные памятники XII, XIV, XVI веков, а отдельные элементы древнерусского зодчества используются при строительстве новых сооружений.

Одним из главных представителей этого движения в области музыки был крупнейший мастер хорового письма, преподаватель, а затем директор Синодального училища А. Д. Кастальский. Знакомство с древними русскими распевами приводит его к выводу о возможности создания нового многоголосного хорового стиля со свободным движением голосов, вырастающих из основного напева, и варьирования отдельных его попевок. В своей творческой деятельности Кастальский исходил из мысли об общности основ древнерусского церковного и народного пения, которую еще в 60-х годах высказывал В. Ф. Одоевский. Это позволяло Кастальскому вносить в

духовные песнопения, связанные с богослужебным чином, мелодические обороты типично фольклорного характера.

Как в живописи, так и в музыке это новое движение опиралось на изыскательский труд многих ученых и реставраторов; благодаря их усилиям замечательные ценности древнерусского церковного пения после длительного периода почти полного забвения были возвращены к жизни. Непосредственное влияние на Кастаньского оказали идеи крупнейшего музыковеда-медиевиста С. В. Смоленского, который подчеркивал живое актуальное значение этого наследия для отечественного искусства. Смоленский был убежден, что изучение старинных русских распевов "при научных и исполнительских средствах настоящего времени, конечно, создает в России „собственный музыкальный мир“, в котором найдет удовлетворение слух каждого русского музыканта" (241, 42).

По этому пути шли в своем творчестве и некоторые другие композиторы, работавшие в области церковной музыки. Одно из наиболее видных мест среди них принадлежит А. Т. Гречанинову — крупному мастеру хорового письма, автору многих духовных сочинений, соединяющих опору на интонационный строй знаменного распева с гармоническими завоеваниями своих великих предшественников — Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В русле того же движения возникла гениальная "Всенощная" Рахманинова — вершина всей русской хоровой музыки а cappella.

4

Бурное обновление и смена эстетических устоев в области музыкального творчества сопровождались общим интенсивным подъемом музыкальной культуры, расширением круга людей, приобщающихся к музыке высокого интеллектуального звучания, возрастанием ее роли в духовной жизни общества. Этому способствовала деятельность многочисленной группы русских музыкантов-исполнителей, среди которых было много интересных и ярких художественных личностей, получивших высокое признание не только у себя в стране, но и за рубежом. В их числе дирижеры В. И. Сафонов и С. А. Кусевицкий, оперные артисты А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, И. В. Ершов, камерная певица М. А. Оленина-д'Альгейм, пианисты К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и многие другие. Во главе этой блестящей плеяды стояли два национальных гения — Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов. Творчество этих близких по духу художников, тесно связанное с лучшими передовыми традициями русской культуры, стало вершиной отечественной музыкально-исполнитель-

ской школы, многие великие произведения прошлого и настоящего были впервые раскрыты ими во всем своем богатстве и донесены до широкой аудитории. Таковы созданные Шаляпиным образы Бориса Годунова, Демона, Ивана Грозного в "Псковитянке", Ленский Собинова, рахманиновские интерпретации "Жизни за царя" Глинки, "Пиковой дамы", Четвертой и Пятой симфоний и Первого фортепианного концерта Чайковского, "Богатырской" Бородина.

Шаляпину принадлежит огромная роль в возрождении Мусоргского, отвергнутого консервативно-академическими кругами при жизни и полузабытого после смерти. Начиная с 1898 года, когда он впервые выступил в заглавной партии "Бориса Годунова" на сцене Московской частной оперы С. И. Мамонтова, гениальное творение Мусоргского становится неотъемлемой частью отечественного русского оперного репертуара и получает всеобщее признание как один из шедевров мировой оперной драматургии. Шаляпин был участником и первых зарубежных постановок "Бориса Годунова", в Париже и Милане, послуживших началом его триумфального шествия по оперным сценам мира. Благодаря инициативе и настоянию Шаляпина, получило доступ на казенную сцену другое замечательное сочинение Мусоргского "Хованщина".

Небывалый ранее размах приобретает в 900-х годах концертная, музыкально-театральная жизнь, работа в сфере музыкального образования и просвещения. Возникали новые концертные организации, возглавляемые видными музыкантами-исполнителями широкого художественного кругозора, проявляющими активный интерес к новому. Некоторые из этих организаций не только успешно конкурировали с РМО, но становились в центре внимания музыкальной общественности благодаря своим свежим и содержательным программам. Широкой популярностью пользовались в Петербурге симфонические и камерные концерты А. И. Зилоти, в которых впервые прозвучал ряд произведений Стравинского, Прокофьева, Мясковского и других молодых в ту пору композиторов. Несколько позже С. А. Кусевицкий создал в Москве свой оркестр, с которым он совершал концертные поездки по городам российской провинции. Как и Зилоти, Кусевицкий знакомил публику с новинками русской и зарубежной музыки.

Наряду с такими крупными концертными предприятиями, опиравшимися на материальную поддержку частных лиц, существовали организации кружкового или полукружкового типа, деятельность которых нередко получала широкий общественный резонанс. В них находили поддержку новые творческие течения и рождалось многое из того, что достигало затем всеобщего признания, здесь музыканты вступали в непосредственное общение с близкими им по своим уст-

ремлениям представителями других видов искусства. "Вечера современной музыки", возникшие в Петербурге в начале 900-х годов, были тесно связаны с группой "Мир искусства", объединявшей многих крупнейших русских живописцев и деятелей в области изобразительного искусства. Вскоре после возникновения "Вечеров" они стали проводить публичные концерты, на которых впервые в России прозвучала музыка Дебюсси, Равеля, Шоссона, Регера, дебютировал совсем еще юный Прокофьев. В 1909 году аналогичная петербургским "Вечерам" организация возникла и в Москве.

Кружок любителей русской музыки, основанный в Москве в 1896 году А. М. и М. С. Керзиными, ставил своей задачей исполнение и пропаганду творчества отечественных композиторов как настоящего, так и прошлого времени. Начав со скромных по масштабу камерных собраний в небольших помещениях, Керзины затем проводили также симфонические концерты в зале Благородного собрания. Ближайшее участие в этом начинании принимали В. В. Стасов и Ц. А. Кюи, из современных композиторов особенно близок к кружку был Рахманинов. В 1907—1911 годах певица М. А. Дейша-Сионицкая устраивала так называемые Музыкальные выставки, целью которых было ознакомление публики с новыми произведениями русских, а также малоизвестных в России зарубежных композиторов. В 1908 году по инициативе камерной певицы М. А. Олениной-д'Альгейм создан Дом песни, ставивший своей задачей пропаганду камерной вокальной музыки и поощрение композиторов, работающих в этой области. В концертах Дома песни выступали Танеев, Метнер и многие другие московские музыканты, здесь бывали А. Белый, В. Я. Брюсов, устанавливались контакты между поэтами и композиторами.

Концертная жизнь крупнейших музыкальных центров России начала нынешнего века была чрезвычайно богатой и яркой. Особое значение имели популярные общедоступные концерты (например, Общедоступные симфонические концерты А. Д. Шереметева в Петербурге и его окрестностях, Исторические концерты С. Н. Василенко в Москве), проводившиеся с просветительской целью по сниженным ценам на билеты, а иногда и совсем бесплатно, что давало возможность знакомиться с серьезной музыкальной литературой людям из малоимущих слоев общества.

Энгель, подводя итоги московского концертного сезона 1909/10 годов, констатировал: "Никогда в Москве не потреблялось столько музыки, по крайней мере концертной. И это чрезмерное обилие музыки нельзя отнести только на счет некоторого перенасыщения одних и тех же кругов публики. В некоторых своих лучших проявлениях оно говорит также о рождении новых кадров слушателей из все

более широких кругов общества, захваченных музыкальной культурой" (298).

Тот же критик писал несколькими годами ранее, что Москва "по количеству оперных театров заткнет за пояс не только Петербург, но и такие гораздо более многочисленные старые столицы искусства, как Вена, Париж или Берлин" (301, 848—849). Однако уровень оперно-театральной культуры определялся в первую очередь не количеством одновременно действующих сцен, а богатством, разнообразием репертуара и художественным качеством постановок. Французский композитор и музыкальный критик А. Брюно в своем отчете о поездке в Россию в 1903 году, называя 23 оперы, находящихся в текущем репертуаре Мариинского театра, замечает в этой связи: "Должен ли я еще привлекать особое внимание к важному значению этих цифр, должен ли я сравнивать их с ограниченным числом постановок, имевших место за это время в Парижской национальной академии музыки..." (319, 27).

Наряду с императорскими сценами Петербурга и Москвы, располагавшими замечательной по составу труппой певцов-солистов, отличными хорами, оркестрами и богатейшими постановочными возможностями, свой вклад в развитие оперной культуры вносили и частные оперные антрепризы или "товарищества" артистов. Некоторые из них шли даже впереди больших казенных сцен в обновлении репертуара. Московская частная опера С. И. Мамонтова в пору расцвета ее деятельности во второй половине 90-х годов проложила путь к широкому общественному признанию оперного творчества композиторов-"кучкистов", определила новый этап в области художественного оформления оперных спектаклей. В известном смысле ее преемницей стала в 900-х годах Частная опера С. И. Зимина, на сцене которой русская публика впервые получила возможность увидеть выдающиеся оперные произведения отечественных и зарубежных композиторов, в том числе "Золотой петушок" Римского-Корсакова, вагнеровские "Мейстерзингеры", "Девушка с Запада" Пуччини.

В Петербурге с 1909 года существовал постоянно действующий оперный театр Народного дома, а тремя годами позже открылся новаторский по своим установкам Театр музыкальной драмы. Несмотря на спорные стороны деятельности этого театра, вызывавшие критическое отношение к себе у многих авторитетных музыкантов, он сыграл известную роль в развитии оперно-сценической культуры, был создан ряд интересных спектаклей, привлечших внимание музыкальной общественности. К несомненным заслугам этого театра следует отнести первые в России постановки таких произведений, как "Парсифаль" Вагнера, "Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси.

Важно подчеркнуть, что интенсивный рост музыкальной культу-

ры происходил не только в двух крупнейших городах — Петербурге и Москве, но и на обширном пространстве российской периферии. К исходу XIX века существовала развернутая сеть отделений РМО, которые, в меру своих сил и возможностей, стремились строить работу по образцу столичных организаций, в ряде городов действовали постоянные оперные театры, давались регулярные циклы симфонических и камерных концертов с серьезным и разнообразным репертуаром.

Общий стремительный рост концертной и музыкально-театральной жизни, повышение роли частной инициативы в этой области способствовали более быстрому проникновению новых творческих явлений в общественное сознание. Какой бы остроты ни достигали споры вокруг позднего скрябинского творчества, сочинений Стравинского и Прокофьева, музыка этих композиторов звучала с концертной эстрады и наряду с полным ее неприятием одной частью аудитории встречала горячий прием другой ее части. Вопреки иногда даже открытому сопротивлению, новаторские течения в области музыкального творчества определенным образом воздействовали на формирование слухового восприятия, преодолевая инерцию привычных вкусов и представлений.

Одновременно шел другой процесс более широкого, всестороннего освоения музыкального наследства, отказа от предвзятых оценок и суждений о некоторых явлениях как недавнего, так и более отдаленного прошлого. Каратыгин писал в статье "Музыка старая и новая" как об одном из знамений времени о "все возрастающей эклектичности" вкусов, способности современного слушателя "одновременно любить и Баха, и Чайковского, и Роже-Дюкаса" (113, 204). То, что он определяет словом "эkleктичность", мы бы предпочли, вероятно, назвать широтой, многогранностью взглядов, своего рода эстетическим универсализмом. Казавшееся еще недавно несовместимым и взаимоисключающим, начинает восприниматься как одинаково ценное и нужное именно в своей единственности и неповторимости. С этой точки зрения показательно, как изменяется отношение к таким разным, но одинаково предубежденно воспринимавшимся в России композиторам, как Брамс и Вагнер. "Брамс, которого так долго не хотели признавать россияне, — писал Г. Э. Конюс, — вербует себе среди московских слушателей все новых и новых убежденных сторонников... Неизменно, бывало, холодное, вернее, враждебное отношение к германскому неоклассику сменяется все более и более теплым" (134). Другой московский критик, С. Н. Кругликов признавался, что полюбил Брамса, к которому испытывал ранее лишь "чувство неприязни и отчужденности" (144).

О Вагнере много писали на страницах русской печати XIX века,

горячо спорили, обсуждая его музыкально-драматургические принципы, но основные, наиболее зрелые и значительные из вагнеровских опер были известны отечественной публике только по отрывкам, исполнявшимся в симфонических концертах. Говоря об огромном влиянии немецкого оперного реформатора на развитие всей европейской музыки во второй половине этого столетия, Кашкин замечает: "В России, однако, сравнительно со всем остальным цивилизованным миром, оперы Вагнера прививаются очень мало. Мы разумеем наиболее характерные для Вагнера произведения последнего периода, остающиеся поныне неизвестными у нас" (123).

Эта констатация относится к 1901 году. Но уже в ближайшее время положение резко меняется. Одним из крупнейших событий в музыкально-театральной жизни России становятся вагнеровские циклы, ежегодно, начиная с 1907 года, проводившиеся Мариинским театром в Петербурге с участием самых выдающихся артистов, дирижеров, художников-декораторов, а впоследствии и Большим театром в Москве. "Публика, еще недавно не признававшая этих опер гениального новатора, — вспоминал тогдашний директор императорских театров В. А. Теляковский, — теперь заполняла театр с таким воодушевлением, что лишь с большим трудом можно было достать на них абонемент. Много молодежи посещало эти спектакли, и в антрактах в коридорах можно было слышать, как напевали излюбленные места этих опер, сделавшихся вскоре очень популярными" (261, 140).

"Вагнеровская проблема" в России начала XX века имела не только музыкальное, но и более широкое общекультурное значение. Особый интерес к Вагнеру — художнику и мыслителю связывался в символистских кругах с идеей мистерии как высшей ступени синтеза искусств, на которой они, соединяясь и дополняя друг друга, осуществляют свое "теургическое", преобразующее мир назначение. Один из виднейших поэтов-символистов и теоретиков символизма Вячеслав Иванов писал о Вагнере как о "предтече вселенского мифотворчества", зачинателе того пути, который должен привести к мистерии, сплывающей большие массы людей в едином духовном порыве" (91)⁸. Известно, что в последние годы жизни Скрябина эта идея волновала и его творческое воображение, вырастая до масштабов некоего грандиозного космического акта.

Широкий интерес привлекало к себе и строго величавое искусство Баха. Имена этих двух, столь, казалось бы, далеких и различных художников постоянно сопоставлялись в русской печати начала ве-

⁸ В статье говорится о "дионисовом действе" — ритуальных играх в честь древнегреческого бога Диониса, которым придавался тайный магический смысл.

ка. "Бах и Вагнер, — писал Каратыгин, — вот два имени, которые до конца прошлого века не играли почти никакой роли в русской музыкальной жизни и к которым за последнее время наблюдается у нас усиленное тяготение. Волна интереса к творчеству названных колоссов музыкального искусства растет с такой быстротой, что в силах, эту волну движущих, невольно чудятся импульсы не только культурно-эстетического, но и этического порядка" (105).

С движением "баховского возрождения" связаны, в частности, циклы концертов Зилоти из произведений Баха, большей частью ранее не звучавших в России. Симфоническая капелла А. В. Булычева в Москве ставила своей специальной задачей пропаганду классической и доклассической хоровой и вокально-инструментальной музыки, в первую очередь, баховского творчества. Музыка баховской и добаховской эпохи исполнялась в Исторических концертах Василенко. Любопытным фактом является показ одной из первых итальянских опер XVII века "Дафна" Ринуччини и Гальяно, организованный Литературно-художественным кружком в Москве в 1911 году. Энгель писал в этой связи: "Эта затея, сама по себе очень интересная, особенно кстати теперь, в эпоху, которую можно назвать критической для эволюции оперы, да и вообще всей музыки до теоретических ее обоснований включительно. В такую эпоху особенно важно уметь смотреть не только вперед, но и оглянуться назад, не только теоретизировать о будущем, но и учиться у прошлого" (297).

Этот повышенный интерес к более отдаленному музыкальному прошлому был явлением общеевропейским. Ряд исследователей определяет его словом "историзм". Уточняя понятие историзма в музыке, В. Виора считает необходимым прежде всего отделить его от таких категорий, как традиция, традиционализм или чисто научный исторический интерес к прошлому ("история без изма") (324, 299). Под историзмом он понимает творческое освоение музыкального наследия прошлых эпох, служащее решению новых задач. В некоторых странах Запада это движение возникло уже в первой половине XIX века, но полное развитие получило, как утверждает Виора, только около 1900 года (324, 305). Другой автор, М. Лихтенфельд, касаясь целей, которым служат исторические концерты, пишет: "Обращение к сокровищам прошлого и их возвращение к жизни в исторических концертах ставит своей целью не только реабилитацию старой музыки. Оно должно в большей степени служить освещающим прообразом более чистого, глубоко проникновенного и естественного искусства, чтобы вызвать обновление будущего из духа старой музыки" (322, 47).

И если этот принцип приобретает основополагающее, программное значение только в неоклассицизме 20-х годов, то возрастающий

интерес к формам классической и доклассической музыки играет заметную роль уже в творчестве ряда композиторов конца XIX и начала XX века, в том числе русских. Уместно напомнить в этой связи о моцартианстве Чайковского, бахианстве Танеева, о классических и барочных стилизациях Лядова, раннего Прокофьева, сложнейших полифонических экспериментах Станчинского и других аналогичных явлениях.

*

Интенсивный, динамичный пульс музыкальной жизни столичных русских городов, обилие новых ярких творческих явлений привлекали внимание крупнейших музыкантов Запада. Многие из них приезжали в Россию не только в качестве гастролеров или наблюдателей, но устанавливали тесные личные и творческие связи со своими русскими коллегами, не говоря уже о постоянных выступлениях самых прославленных европейских дирижеров и исполнителей-солистов. Петербург и Москву посещали Р. Штраус⁹, Малер, Шёнберг, Дебюсси. В свою очередь горячий прием в странах Западной Европы и Америки встречали выступления Скрябина, Рахманинова, Шаляпина, Собинова и других.

Важную роль в ознакомлении Запада с достижениями русского музыкально-театрального искусства и завоевании им мирового признания сыграли знаменитые "русские сезоны", проводившиеся С. П. Дягилевым ежегодно, начиная с весны 1909 года, в Париже и частично в Лондоне. Огромный их успех был не случаен. Деятельный участник организации этих сезонов А. Н. Бенуа замечает, объясняя огромный их успех во французских художественных кругах: "Оказывалось, что русские спектакли нужны были не только для нас, для удовлетворения какой-то „национальной гордости“, а что они нужны были для всех, для „общей культуры“. Наши французские друзья только это и повторяли: вы-де приехали в самый надлежащий момент, вы нас освежаете, вы наталкиваете нас на новые темы и ощущения" (42, 503).

Виднейшие французские композиторы Дебюсси, Равель и некоторые другие еще в конце прошлого столетия обращаются к произведениям Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова как к живительному источнику новых выразительных средств, решительного обновления всего строя музыкального мышления. Хорошо известны восторженные высказывания о Мусоргском Дебюсси, откровен-

⁹ Впервые Штраус выступал в Москве в качестве дирижера с исполнением своих произведений еще в 1896 году.

но признавшим его влияние на собственное творчество. Когда состоялась историческая премьера "Бориса Годунова" в Париже в 1908 году, у многих было такое чувство, словно появилось что-то давно ожидавшееся и чаемое. Ошеломляющее впечатление произвело первое исполнение в Париже "Весны священной": слушатели были буквально потрясены новизной и необычностью этого сочинения. В то же время наиболее передовые и проницательные музыкальные деятели слышали в нем нечто родственное своим художественным устремлениям. Известный французский критик Э. Вюйермоз с удовлетворением писал по поводу музыки Стравинского: "На родине Дебюсси и Равеля его гармонические смелости будут быстро восприняты, на родине Дюка его ослепительные оркестровые находки засверкают полным блеском..." (цит. по: 321, 285).

В прогрессивных музыкальных кругах Запада все более утвердилось убеждение, что без глубокого и всестороннего усвоения всего созданного русской школой невозможно дальнейшее развитие музыкального искусства и завоевание им новых творческих высот. Автор одной из французских книг о русской музыке, завершая исторический обзор ее развития, писал: "Благодаря мастерскому использованию столь оригинальной по характеру народной музыки, русская школа внесла в искусство новое начало огромной мощи; находясь ныне в полном расцвете, она кажется призванной к поистине славному будущему — и — кто знает? — может быть, к тому, чтобы обновить изменчивые формы этого искусства и победоносно стать во главе великого европейского музыкального движения" (323, 263). Ближайшие годы после написания этих строк полностью подтвердили справедливость высказанного их автором прогноза.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ.

1890-е и 1900-е годы

1893 год, на котором было остановлено изложение главы "Н. А. Римский-Корсаков" в предыдущем томе "Истории русской музыки", — несомненный рубеж в творческой биографии композитора. В книге А. Н. Римского-Корсакова суть предшествующего 1893 году периода характеризуется как обретение мастерства, а последующего — как развитие зрелого стиля мастера. Эта характеристика, конечно, условна. Достаточно сослаться на мнение самого композитора: например, в 1894 году, отвечая на предположение В. В. Стасова, что проектируемая опера "Садко" станет корсаковской Девятой симфонией, композитор утверждал, что свою Девятую он уже сочинил, и это — "Снегурочка". В общей перспективе творческого пути Девятой симфонией Римского-Корсакова, несомненно, надо считать "Сказание о невидимом граде Китеже". Однако отчасти автор был прав: в восприятии слушателей "Снегурочка" по сей день занимает едва ли не главенствующее место. Прав был и Стасов: монументальность и совершенство форм "Садко" выдерживают сравнение с вершинами западноевропейской классики:

И все же, даже если начинать отсчет зрелого стиля Римского-Корсакова со "Снегурочки", с 1880 года, то очевидно, что с середины 90-х годов наступает новый этап зрелости, а самый конец 90-х обозначает достижение особого художественного качества, характерного для поздних периодов творчества больших мастеров. Тогда основное содержание деятельности Римского-Корсакова в этот период — его оперы — могут быть, опять-таки очень условно, разделены на две группы: пять опер 90-х годов, с "Ночи перед Рождеством" по "Царскую невесту", и шесть опер рубежа веков и 1900-х годов.

В письмах к своим постоянным корреспондентам в 90-е годы композитору очень часто приходится приносить извинения за долгое молчание; причина указывается всегда одна и та же — работа над новой оперой. Начиная с весны 1894 года в жизни Римского-Корсакова складывается непрекращающийся "оперный контрапункт": одна опера пишется в черновике или проектируется и к ней

сочиняются эскизы, другая — инструментуется; третья — готовится к постановке, и композитор работает над ее корректурами и репетирует с исполнителями; одновременно в разных театрах возобновляются прежде поставленные сочинения. Нельзя сказать, что Римский-Корсаков совсем оставляет иные формы деятельности: он по-прежнему преподает в консерватории, участвует в беляевских собраниях, дирижирует Русскими симфоническими концертами, продолжает редакторские работы и т. д. Но теперь эти дела, при всей их важности, отходят на второй план, составляя "контекст жизни", а главные силы отдаются собственному творчеству. Поэтому крупными вехами его биографии в этот период становятся события чисто творческие, рождение и осуществление художественных идей.

Для Римского-Корсакова это отнюдь не означало "затворничества". Совсем напротив: скрупулезные записи В. В. Ястребцева рисуют картину буквально ежедневного общения композитора с коллегами и знакомыми, многогранных общественных, литературных, научных интересов композитора. Можно утверждать, что его круг общения в эти годы не только не сужается, но значительно расширяется. Он очень много читает, гораздо чаще, чем раньше, посещает художественные выставки; благодаря собственным детям и молодежи, бывающей в доме, знакомится с самыми "острыми" литературными новинками, философскими трудами, публицистикой и т. д. Однако вся многообразная духовная пища мгновенно перерабатывается в пользу творчества. Едва ли не каждый день жизни композитора есть непрерывное музицирование — в консерватории, дома, на репетициях, в гостях. Это непрерывное музицирование, являясь как бы побочным продуктом непрерывного творчества, становится его условием.

Другой постоянный мотив писем Римского-Корсакова во второй половине 90-х годов — признание в том, что, несмотря на усталость, он боится оторваться от сочинения даже на короткий срок.

Опасаясь спада если не вдохновения, то работоспособности, он иной раз сочиняет оперные сцены без текста либретто ("Сказка о царе Салтане"), или работает по условному тексту, на ходу совершенствуя его ("Кащей"), или в ожидании от либреттиста текста следующих сцен новой оперы принимается за другую, уже ясную для него работу (инструментовка, сочинение симфонических эпизодов и т. д.). Безусловно, такое беспрецедентное многолетнее перенапряжение укоротило жизнь художника. Но оно же обеспечило необыкновенную стройность и прочность возводившегося им "музыкального здания".

Несколько факторов способствовало поддержанию рабочего ритма композитора.

Часто указывается, что после смерти Чайковского (осенью 1893 года) Римский-Корсаков стал бесспорным главой всей русской музыкальной школы. Так относились к нему не только его собственные ученики первого поколения (Глазунов, Лядов) и последующих, вплоть до самых младших (Асафьев, Стравинский), но и все московские музыканты, от Танеева до Скрябина. Показательно, что в очень лаконичных главах "Летописи" за этот период москвичам уделено особое внимание. Например, упомянуто сближение с Танеевым — "чудным музыкантом", "высокообразованным педагогом", "прекрасным пианистом", который в 90-е годы значительно изменил свое мнение о петербургской школе (в 80-е он ее просто не принимал) и только что оконченную оперу "Орестея" счел нужным показать Римскому-Корсакову одному из первых.

Приезжал в Петербург и показывал Римскому-Корсакову свои новые сочинения также Скрябин — "взошедшая в Москве звезда первой величины"; Рахманинов — по выражению Николая Андреевича, "другая московская звезда" — посвятил Римскому-Корсакову симфоническую поэму "Утес", и его музыка нередко звучала в Русских симфонических концертах, в том числе под управлением Николая Андреевича¹. "Вообще, — заключает он в „Летописи“, — Москва за последнее время стала обильна молодыми композиторскими силами, как Гречанинов, Корещенко, Василенко и другие" (220, 212).

Московский Большой театр, своей тщательной постановкой "Снегурочки" положивший конец кризису Римского-Корсакова в начале 90-х годов, и позже неоднократно подтверждал любовь москвичей к корсаковскому творчеству. Но особенно, конечно, связи с Москвой укрепляла деятельность мамонтовской Частной оперы. Каковы бы ни были претензии Римского-Корсакова к качеству исполнения его музыки в московской частной антрепризе, он не мог не оценить творческой свободы, которую давало ему появление "альтернативного театра". Возникла совсем иная ситуация, нежели та, при которой судьба новой оперы целиком зависела от настроения дирекции Императорских театров, от личных отношений композитора с дирижером и ведущими солистами казенной сцены.

Сильную поддержку творчества обеспечивало Римскому-Корсакову и его новое окружение, сформировавшееся к середине 90-х годов.

Римский-Корсаков всегда жил "артельно": сначала была "Могучая кучка", потом Беляевский кружок, консерваторский и капелль-

¹ Рахманинов, в свою очередь, выступал как дирижер при исполнениях музыки Римского-Корсакова в Москве (в частности, он вел "Майскую ночь" у Мамонтова и "Пана воеводу" в Большом театре).

ский педагогические коллективы. Интересы новой "артели", как и в былые времена, всецело сосредоточивались на русском музыкальном творчестве. Все ее члены имели музыкальное образование, и часто хорошее, некоторые учились у самого Николая Андреевича, но многие владели также иными специальностями и зарабатывали на жизнь иными занятиями. В ряде случаев — например, Н. М. Штруп, В. И. Бельский — это расширяло интересы содружества, связывало его с реальной жизнью. Высокая интеллигентность, горячая любовь к музыке нового общества позволяли ему осуществлять крупные предприятия. Таковыми стали возобновление деятельности Общества музыкальных собраний и создание специального периодического музыкального издания — "Русской музыкальной газеты". Общество, поставив "Псковитянку" и "Бориса Годунова" в их новых, только что законченных Римским-Корсаковым редакциях, как бы проложило мост между "казенным" и "частно-оперным" периодами деятельности композитора. Что же касается газеты, то с ее появлением творчество Римского-Корсакова стало объектом постоянной серьезной и заинтересованной критики — по сути впервые, ибо до 90-х годов критиков, дававших себе труд вникнуть в замыслы композитора, было мало. Как мамонтовский театр был олицетворением художественных исканий нового русского творчества, так и "новое окружение", состоявшее преимущественно из молодежи — ровесников старших детей композитора, было воплощением новых сил страны. То, что Римский-Корсаков оказался на уровне ожиданий, обращенных к нему, — а во многом и выше, крупнее их, — обеспечило жизненность его творчества в наступающую эпоху и способствовало утверждению нового понимания всего музыкального кучкизма.

Тема "Римский-Корсаков и Частная опера Мамонтова" очень подробно документирована и исследована. Как известно, целый ряд опер Римского-Корсакова 90-х годов, от "Садко" до "Сказки о царе Салтане", впервые увидел свет на свободной московской сцене. Кроме того, в мамонтовской опере шли "Майская ночь", "Снегурочка", корсаковские редакции "Бориса Годунова" и "Хованщины", "Каменного гостя" и "Князя Игоря" — то есть почти все оперное творчество Римского-Корсакова до 1900 года (кроме "Ночи перед Рождеством" и "Млады"), а также большая часть оперного наследия кучкизма вообще. Очень важно также, что деятельность мамонтовской труппы не ограничивалась Москвой: долговременные гастрольные поездки в Петербург (в 1898 и 1899 годах) явно подготовили почву для перелома в отношении к операм Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, который произошел в 1900-е годы и в Петербурге, в том числе в казенных театрах.

Мамонтовская оперная антреприза и ее репертуар органично вписываются в живую и яркую картину культурной жизни Москвы конца прошлого столетия — в одном ряду с Третьяковской галереей, Историческим музеем, Художественным театром, Союзом русских художников и др. В некотором смысле Частная опера явилась продолжением деятельности Абрамцевской усадьбы и ее мастерских: почти все художники этого объединения — цвет современного русского искусства — приняли участие в оформлении оперных спектаклей. Известно, что Римский-Корсаков оценивал такую принципиально новую для музыкального театра ситуацию неоднозначно: он считал, что у Мамонтова живописная сторона спектаклей чересчур перевешивает музыкальную, даже при достаточно сильном составе солистов и хорошей выучке оркестра и хора. Композитора, всегда подчеркивавшего, что в опере главное — музыка, нетрудно понять. Но нельзя недооценивать значения нового художественного контекста, в который попадали оперы Римского-Корсакова, шедшие у Мамонтова: "Снегурочка" в декорациях и костюмах Виктора Васнецова, "Садко", оформленный Константином Коровиным, врубелевский "Салтан" становились событиями не только музыкального порядка; в них осуществлялся настоящий синтез искусств. И для воспитания вкуса публики, и для дальнейшего творчества Римского-Корсакова, подобные театральные впечатления, конечно, были очень важны, хотя сам композитор, быть может, не всегда придавал им должное значение: судя по сохранившимся высказываниям, идеалом нового русского стиля был для него Виктор Васнецов, "импрессионизм" Коровина и Серова воспринимался с интересом и легким недоверием, хотя некоторые очень смелые работы Врубеля он оценивал высоко.

В творчестве же дело обстояло иначе: "Садко", например, имеющий нечто общее с васнецовскими "богатырскими" полотнами, очень нравившимися композитору, явно выходит за пределы условно-реалистической трактовки сказочно-былинной темы и своей гипертрофированной мощью форм, фантастической декоративностью приближается к врубелевскому "Богатырю". В звуковой живописи "Сказки о царе Салтане" явственны и врубелевское начало (Царевна-Лебедь), и характерная сказочность живописного модерна (Библин, Малютин, Елена Поленова и др.).

Наконец, из среды мамонтовского театра вышли лучшие исполнители кучкистского репертуара, певицы-актеры новой формации Ф. И. Шаляпин и Н. И. Забела-Врубель, общение с которыми, особенно с Н. И. Забелой — непревзойденной Волховой, Лебедью, Марфой — давало новые художественные импульсы для творчества.

Тема "нового окружения", поставленная самим Римским-Корса-

ковым в соответствующих главах "Летописи", получила широкое развитие практически лишь в одной работе о композиторе — труде его сына Андрея Николаевича, который сам был членом этого окружения, личным другом его участников².

"Это уже не та молодежь, не те „последыши“ шестидесятников, которые в начале 70-х годов распевали в коридорах Спб. университета и Медико-хирургической академии с голоса Михайлы Тучи песню псковской вольницы из оперы „Псковитянка“, — пишет он. — Это — следующее поколение, пришедшее тому на смену, поколение конца 80-х и начала 90-х годов. <...> В целом это был восходящий слой интеллигентской молодежи, по своему политическому уровню стоявший хотя и много ниже, но по уровню культурных интересов и широте запросов превосходивший молодежь 60—70-х годов. То было нарождавшееся поколение будущих либералов-просветителей..."³ (218, 13).

"Новое окружение" Римского-Корсакова сложилось из членов нескольких молодежных музыкальных кружков. Один из них возглавлял Н. М. Штруп, пасынок академика-слависта В. И. Ламанского, давнего, с 50-х годов, знакомого Стасова и всех балакиревцев. В доме Штрупа собирались для чтения и музицирования его товарищи по гимназии и университету. Среди них были: будущий профессор философии, автор замечательных работ о звуковом мирозерцании Римского-Корсакова И. И. Лапшин, сын знаменитого путешественника и деятеля крестьянской реформы В. П. Семенов-Тянь-Шанский, занимавшиеся естественными науками и математикой братья Бельские, студент-технолог, будущий биограф Римского-Корсакова В. В. Ястребцев, кузен И. Ф. Стравинского пианист Н. А. Елачич, сту-

² По разным причинам идеологически-конъюнктурного порядка значение некоторых лиц в жизни и творчестве композитора долгое время "опускалось" или умалялось. Особенно это касается замечательного либреттиста поздних опер композитора — В. И. Бельского: целый ряд исследователей предыдущих десятилетий были склонны рассматривать его стремление к расширению оперного мира Римского-Корсакова как попытку "увлечь композитора на чуждый ему путь". Кроме того, плохо сохранились архивы многих членов "нового окружения", и в их числе непосредственных соавторов Римского-Корсакова Н. М. Штрупа и В. И. Бельского. Так, не сохранились письма композитора к Н. М. Штрупу (только встречные письма последнего); переписка Римского-Корсакова с Бельским уцелела, но весь остальной архив Бельского, включая черновые материалы по операм, текстовые и частично нотные, а также воспоминания о Римском-Корсакове, погиб во время второй мировой войны (в 1918 году Бельский с семьей эмигрировал в Югославию).

³ Для верного понимания терминологии, употребляемой Андреем Николаевичем, надо иметь в виду дату публикации этого выпуска.

дент-юрист, впоследствии крупный музыкальный ученый, автор работ о Римском-Корсакове А. В. Оссовский и другие. Кружок сложился в конце 80-х, а к началу 90-х годов определился центр его интересов — творчество Римского-Корсакова. В своей работе А. Н. Римский-Корсаков указывает также на другие петербургские музыкальные кружки, в частности на кружок, собиравшийся в доме матери В. В. Ястребцева и носивший прозвище "фанатиков русской музыки". Кроме самого В. В. Ястребцева, а также Н. М. Штрупа, И. И. Лапшина, его посещали будущий известный музыкальный деятель, многолетний бессменный редактор "Русской музыкальной газеты" Н. Ф. Финдейзен, будущий музыкальный критик Г. Н. Тимофеев, языковед и историк С. К. Булич, дирижер А. Б. Хессин, композитор А. Т. Гречанинов (в период его учения в Петербургской консерватории). Через старшего сына Римского-Корсакова Михаила Николаевича члены обоих кружков постепенно сблизились с Николаем Андреевичем и стали вхожи в его дом, как и в дом сестры его жены, певицы А. Н. Молас. Александра Николаевна к этому времени окончательно отказалась от публичных выступлений, а взамен стала регулярно проводить у себя музыкальные собрания с исполнением русских опер. На эти домашние спектакли приглашалось немало заинтересованных лиц как из среды профессионально-музыкальной (Римский-Корсаков, Кюи и весь состав беляевского объединения), так и из среды старых, верных патриотов кучкизма (В. Ф. Пургольд, В. В. Стасов, Т. И. Филиппов, предоставлявший для этих спектаклей патронируемый им хор из служащих его ведомства — Государственного контроля, Л. И. Шестакова, Д. М. Леонова и другие). Бывали там художники — И. Е. Репин, М. М. Антокольский, И. Я. Гинцбург, В. В. Мате, поэты — А. А. Голенищев-Кутузов, Я. П. Полонский. На утренниках Молас звучала кучкистская классика — "Каменный гость" Даргомыжского, "Вильям Ратклиф" Кюи, "Борис Годунов" и "Хованщина" Мусоргского, "Майская ночь" Римского-Корсакова, причем некоторые исполнения повторялись неоднократно. Посещавшая собрания в доме Молас большая группа молодежи помогла осуществить идею уже не домашней, а сценической и оркестровой интерпретации любимых произведений. Так была начата деятельность Общества музыкальных собраний, которое в 1895 году поставило "Псковитянку" в новой, третьей редакции (под художественным руководством автора, с участием артистов императорских театров и любителей; дирижировал И. А. Давидов, режиссер О. О. Палечек), а в 1896 — "Бориса Годунова" в корсаковской редакции, отвергнутой государственным театром (спектакль был осуществлен на средства, собранные по подписке; первыми спектаклями дирижировал Римский-Корсаков). Эта постановка положила начало но-

вой — теперь уже триумфальной — жизни произведения Мусоргского: вскоре "Борис" в корсаковской редакции пошел в театре Мамонтова, в других частных антрепризах и, наконец, с помощью Шляпина был водворен на официальную сцену.

А. Н. Римский-Корсаков писал, что "новое окружение" представляло собой отголосок движения кучкизма, возрождение его идей в иных формах. Так же как "Могучая кучка" в 60-х годах, это объединение помышляло о великом будущем России и русского искусства, и совершенно естественно, что в области музыки на Римском-Корсакове сосредоточивались их надежды.

Вероятно, деятельность корсаковского "нового окружения" может быть сопоставлена с такими "частными предприятиями" эпохи, как Абрамцевский кружок или Художественный театр. Хотя "конечный продукт" в этом случае оказывался не столь значителен, однако он не так уж и мал: с помощью кружка был пробужден общественный интерес к забытым или малоизвестным страницам русской музыки, и это вскоре дало плоды в деятельности частных антреприз и государственных театров; оживилась русская музыкальная публицистика. В отношении же Римского-Корсакова "фанатики" составляли "узкую полосу общественного „нимба“ вокруг выдающегося человека": ["Они] оказывали всякого рода помощь Н. А. в самой его работе, в форме ли устранения различных препятствий с его творческого пути, некоторого направляющего воздействия на его волю, поисков и способов совместных обсуждений всевозможных сюжетов, подбора материала или, наконец, в форме всего того, что помогало самому Н. А. доводить до критического сознания подробности его художественных устремлений" (218, 34—35).

*

Оперное творчество Римского-Корсакова середины и второй половины 90-х годов не менее разнообразно по формам и жанрам, чем оперы предшествующего двадцатилетия.

По классификации самого композитора "Млада", "Ночь перед Рождеством" и "Садко" образуют т р и л о г и ю, где первые две оперы могут рассматриваться как этюды к третьей:

"Ночь перед Рождеством" и "Садко" по манере и композиторским приемам, несомненно, примыкают к "Младе". Недостаточность чисто контрапунктической работы в "Ночи", сильное развитие интересных фигураций, склонность к долго протянутым аккордам... яркий и насыщенный оркестровый колорит — те же, что и в "Младе". Мелодии, зачастую превосходно звучащие в пении, тем не

мене в большей части инструментального происхождения. Во всех трех операх фантастическая сторона развита широко. В каждой из этих опер имеется искусно развитая, сложная народная сцена <...> Применение системы лейтмотивов значительно и удачно во всех трех операх. Сравнительная гармоническая и модуляционная простота в реальных частях и изысканность в частях фантастических — прием, общий всем трем операм. <...> Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девичий образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку. <...> Таким образом, „Млада“ и „Ночь перед Рождеством“ являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению „Садко“, а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности” (220, 205—206).

Но можно принять и классификацию Б. В. Асафьева, который в своих "Симфонических этюдах" рассматривает "Ночь перед Рождеством" как завершение тетралогии "солнечного культа". С появлением этой оперы был закончен годовой круг, отражающий ритмический распорядок народных праздников: "Снегурочка", "Майская ночь", "Млада" — от запевания веснянок до купальских хороводов, "Ночь перед Рождеством" — зимний солнцеворот (в ту же группу Асафьев причисляет, явно с натяжкой, "Кащей Бессмертного", отражающего недостающее время года — осень). Да и сам композитор в "Мыслях о моих собственных операх" отмечает "Ночь перед Рождеством" как "последнее увлечение солнечным культом". В таком случае "Садко" — если не в музыкально-стилистическом, то в сюжетно-смысловом отношении — стоит особняком как былинная, былевая, то есть отчасти историческая опера, переключаясь отдаленно с "Псковитянкой" (второе воплощение композитором темы вольных северных городов) и предвосхищая "Китеж". Что же касается "Ночи перед Рождеством", то, являясь второй корсаковской оперой по гоголевским "Вечерам на хуторе близ Диканьки", она преемственно связана с "Майской ночью" (может быть, не столько в фантастике, сколько в комических, обрядовых и лирических сценах).

После "Садко" наступает, говоря словами композитора, "еще раз учение или переделка": "выработка мелодичности, певучести" (218, 447) — процесс, который, отразившись в романсах и камерных оперных сценах ("Моцарт и Сальери", доделка пролога к "Псковитянке"), ярко вылился в "Царской невесте". От нее тянутся нити к двум операм рубежа веков — "Сервилиии" и "Пану воеводе", которые составляют "интермеццо" по отношению к последней триаде вы-

спих оперных достижений позднего периода: "Кащей" — "Китеж" — "Золотой петушок".

"Сказка о царе Салтане", продолжая сказочную тему в оперном и симфоническом творчестве Римского-Корсакова, открывает собой триаду его поздних оперных сказок. Но "Салтан" может рассматриваться и как последняя "чистая сказка" композитора, ибо "Кащей" и "Золотой петушок" — и сказки, и символические действия. Стилистика "Салтана", естественно, сильно отличается от стилистики опер мифологических, лирических или "былевых".

*

"Ночь перед Рождеством", первое послекризисное произведение Римского-Корсакова, сочинялась очень быстро, с большим подъемом: в апреле 1894 года появились наброски сценария (сценарий и либретто композитор делал сам) и первые фрагменты музыки, а к началу сентября полный клавир был уже готов, и в течение зимы завершена инструментовка. При всей стремительности возникновение оперы, ее замысел не сразу принял конечную форму: кульминация "Ночи" — восьмая картина, обратный полет Вакулы в Диканьку и поезд Коляды и Овсена — возникла позже основного сценария, в середине лета. С ее появлением прояснилась, логически выстроилась концепция оперы, гораздо смелее, чем в "Майской ночи", отходящая от гоголевского сюжета (по крайней мере, от "буквы" этого сюжета).

Речь идет о разработке мифологической линии музыкального действия: "Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядование, игра звезд в жмурки, полет ухватав и помела, встреча с ведьмою и т. п., начитавшись у Афанасьева („Поэтические воззрения славян на природу“) о связи христианского празднования Рождества с народжением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести" (220, 195).

В самый разгар работы композитор пытался объяснить свою идею Стасову и Глазунову, предвидя возражения, могущие возникнуть как у них, так и у публики.

"Мне захотелось, — писал он Стасову в начале июля, — сообщить Вам, что за оперу я пишу... опера сия есть не что иное, как гоголевская „Ночь перед Рождеством“ (заметьте: не „Кузнец Вакула“, как у Соловьева, и не „Черевички“, как у Чайковского, а именно „Ночь перед Рождеством“). <...> Я давно считал себя в долгу перед Колядой и Овсеном, так как троицкую неделю я справлял в „Майской ночи“,

Масленицу и Ярилу — в „Снегурочке“, а Купалу — в „Младе“. Теперь у меня будет выполнен весь солнечный круг. Овсень и Коляда забыты народом, народ справляет „колядки“, в которых более Христа славит. У меня так и сделано. Коляда же и Овсень справляются у меня в фантастической сцене полета Кузнеца на черте..." (224, 415). В чуть более позднем письме Глазунову Римский-Корсаков добавляет: "...Введение [в сюжет оперы] мифических образов Овсеня и Коляды отнюдь его не искажает, ибо они введены только в фантастические сцены, на которые у Гоголя только намеки" (226, 94).

Возможно, эти объяснения отчасти являлись самоубеждениями. Цели они не достигли. Ни Глазунову, ни Стасову новое произведение как целое не понравилось. Первому — со стороны стилистической: Глазунов оценил "Ночь" как повторение прежнего; в его отзыве отмечены краткость мелодических оборотов, недостаточность контрапункта и "внешняя" манера письма (316, 206). Второму — с драматургической: "Я сожалею, что она написана и будет поставлена на сцену. Дадут два-три раза и заговеются. Тут оперы ровно никакой нет <...> Людей живых — ни одного <...> Все речитативы... стоят меньше гроша... Хоров особенно замечательных, в самом деле важных, почти и в помине нет" (243, 456)⁴. Оценки большинства рецензентов при постановке "Ночи" на Мариинской сцене осенью 1895 года тоже были прохладными: даже в самых доброжелательных отзывах сравнение новой оперы с "Майской ночью" и "Снегурочкой" оказывалось не в ее пользу. В конце концов и сам Римский-Корсаков в "Летописи" признал соединение мифов с рассказом Гоголя ошибкой и вынужден был констатировать непонимание такого соединения публикой. В отличие от "Майской ночи", всегда имевшей успех, и от "Снегурочки", которая к этому времени уже завоевала своего слушателя, новая гоголевская опера в репертуаре не приживалась.

Между тем мудрая, по выражению Асафьева, концепция "Ночи" является органичным развитием идей как "Майской ночи", так и "Снегурочки" и "Млады".

Сам замысел оперы родился в тот день, когда в доме Молас состоялось представление "Майской ночи". Среди первых сочиненных фрагментов были музыка оркестрового вступления "Святая

⁴ Правда, далее в письме следует: "Единственное исключение, оперное в самом деле, составляют: 1/ вся 4-я картина... это просто превосходно! 2/ весь III акт... 3/ сцена Солохи с Чертом; 4/ Пацок, едящий галушки; 5/ последний хор оперы..." Если в сочинении так много хорошего и оперного, вряд ли стоило сожалеть, что оно написано; создается впечатление, что в своем отзыве Стасов скорее руководствуется определенной тенденцией, нежели музыкальными впечатлениями. К чести критика надо сказать, что через несколько лет он признал свою ошибку.

ночь" — лейтмотив произведения и лирическая музыка Оксаны, словно продолжающая лирику Ганны и Левко в "Майской ночи". По структуре же эта опера тесно соотносится со своей предшественницей "Младой". Подобно тому как в "Младе" купальское коло людей дает отражения в других мирах — коло теней и адское коло, так и в "Ночи" колят люди, колят звезды, светлые божества, колят нечистая сила. Это тройное проведение темы обряда осложнено несколькими мотивами. Во-первых, Пацюк, Солоха и даже Черт — не только нечистая сила, но и обитатели уютной, веселой Диканьки с ее гопаками, песнями, галушками. Возникает двойной ракурс: космическая темная сила ("бесовская колядка") и нестрашное "домашнее" волшебство, из-за которого Чуб и Голова попадают не к Дьяку на кутью, а в солохины мешки. Во-вторых, гоголевский сюжет позволял развить лирическую сферу действия гораздо убедительнее, чем призрачный любовный треугольник "Млады", что и было выполнено Римским-Корсаковым, хотя иначе, чем в "Майской ночи" или "Снегурочке": в этих операх лиричны главные персонажи, на которых в большой мере сосредоточено действие, в "Ночи перед Рождеством" главный образ — эпический: святая ночь. Известно, что Римский-Корсаков делил свои фантастические оперы на два типа: действие первых происходит в дохристианской, языческой древности, вторых же связано с более новыми, христианскими временами. В отношении к собственно музыке деление это может быть достаточно зыбко: например, если именно языческий, ритуальный дух народных сцен "Млады" вне сомнений, то образ идиллического Берендеева царства сказочно-условен, а образы Снегурочки и Мизгиря вневременны, а в некоторых отношениях, быть может, принадлежат христианской эпохе. Действие "Майской ночи" и "Ночи перед Рождеством" происходит в недалеком прошлом, и это определяет один из типов мелоса, в них использованных, в первой гоголевской опере шире, во второй скромнее, — "малороссийскую песенно-романсовую стихию" (Б. В. Асафьев). Но кроме того, если в "Майской ночи" обрядовая часть ограничивается троичными песнями крестьянского календаря, то есть смягченными отзвуками далекого славянского язычества, то в "Ночи перед Рождеством" композитор использовал также данный сюжетом выход в христианство: рождественская ночь, начинающаяся солохиной колядкой, кончается рассветом под звуки гимна "Солнцу правды", доносящиеся вместе с праздничными колоколами из диканьской церкви⁵. Посредствующим звеном между бе-

⁵ Точнее, в "Майской ночи" есть очень краткий выход в христианство — молитвенное воспоминание о Панночке в последней картине ("панихида"). В "Ночи перед Рождеством" предвестия гимна появляются сначала в партии Вакулы, крестным зна-

совским действием и гимном становится светлая музыка Овсеня и Коляды. Такое совершенно необычное решение — перерастание языческой колядки в христианское песнопение (вольное переложение рождественского тропаря — "Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума") — имеет самое прямое отношение к философии Римского-Корсакова, к его ощущению славянского солнечного культа как весеннего, рассветного⁶. И недаром такого тонкого ценителя "музыкального язычества", каким был А. К. Лядов, особенно поразила в опере именно эта сцена — "единственный в своем роде рассвет"⁷.

Разумеется, подобная "метафизика" оставалась бы абстракцией, если бы не была выражена в музыкальной ткани произведения. В общем, в "Ночи перед Рождеством" Римский-Корсаков применяет многое из найденного раньше: например, контраст песенной диатоники и фантастической хроматики, отражающей соотношение двух миров. Но поскольку в этой опере потусторонняя сила постоянно присутствует, как уже говорилось, в сценах реалистических, даже чисто комических, то хроматизмы и особенно тритоновые интонации и последования часто вторгаются в диатонику, либо наоборот, в фантастическом мире возникают диатонические образы. Так, диатоничны фантастические танцы звезд, потому что они — отражение "народного, по-детски наивного проникновения в жизнь природы, придающего ей содержание и формы обыденной жизни своего села,

менем обуздывающего Черта: краткий рефрен сцен Вакулы с Чертом представляет собой стилизацию знаменных попевок. Он тоже имеет в опере свое "перевернутое отражение" — в славословии Дьяком прелестей Солохи: словесный текст этого комического эпизода — вариация на Песнь Песней царя Соломона, интонационность — чисто знаменная, с характерными фитами-юбилеями. Сцена Солохи с Дьяком, самая яркая в комической линии оперы, построена на приеме, широко использованном в "Майской ночи", — пародирование "высокого" жанра.

⁶ Из рецензентов премьеры "Ночи перед Рождеством" это качество было уловлено Е. М. Петровским: "Что-то весеннее, может быть даже слишком весеннее звучит в этом хоре. Светлое видение исчезает в розовых переливах зари. Красное, морозное солнце освещает землю, и все небесные чудеса завершаются рождественским гимном, поднимающимся с земли к небу, рассказывающим о схождении неба на землю" (199).

⁷ Прошло столетие, пока мысль композитора, по цензурным условиям трудная для сценического решения как в дореволюционное, так и в послереволюционное время, наконец воплотилась в театре: в последней постановке Большого театра (режиссер Е. Лысик) Овсеня и Коляда перед уходом поклоняются яслям новорожденного Христа.

своей хаты"⁸. Да и сама многогранная фантастическая сфера "Ночи перед Рождеством" имеет иной, гораздо менее "оперный", характер, нежели в "Майской ночи" или "Младе". В средоточии фантастики, третьем акте оперы, много общего с композицией третьего акта "Млады": музыка ночи и коло теней — музыка ночи и пляска звезд; Чернобог и его свита — бесовская колядка; внезапное явление Клеопатры — блестящий полонез в петербургском дворце; крик петуха и музыка рассвета — поезд Овсеня и Коляды. Но фантастика "Ночи" отнюдь не так страшна, как шабаш в "Младе": дело происходит не в подземном царстве, а в морозном небе. Образ звездного неба, данный во вступлении к опере, прославляет все сферы действия: он появляется в конце первой картины — Вакула вспоминает о звездах-очах Оксаны, открывает четвертую картину — большую колядку парубков и девчат, далее возникает в шестой и восьмой картинах, рисуя воздушное пространство полета.

Сам композитор (в "Мыслях о моих собственных операх"), его критики и позднейшие исследователи указывали на специфический и инструментальный характер оперы — как в смысле происхождения большей части ее тематизма, так и в плане значения, которое имеют в ней симфонические и вокально-симфонические эпизоды⁹. Перенесение существенных моментов действия в инструментальную сферу типично, в той или иной мере, для всех трех опер Римского-Корсакова, отмеченных влиянием вагнеровского оперного оркестра, и в дальнейшем эта закономерность сохраняется в произведениях совсем иного стиля — в "Салтане", "Китеже", даже "Моцарте и Сальери". Способ же мышления звуковыми или, по определению композитора, "движущимися картинами" (заглавие сюиты из "Ночи перед Рождеством") — коренная особенность творчества Римского-Корсакова вообще. В "Ночи перед Рождеством" эти качества соединяются с таким типом вокального письма, при котором вокальные партии представляют собой сквозную разработку лейтмотивов каждого лица, кроме нейтральных речитативов и нескольких песен и

⁸ Этот фрагмент из рецензии Е. Петровского был особенно одобрен композитором: критик угадал его замысел.

⁹ Из числа первых слушателей оперы оригинальный инструментализм "Ночи" был отмечен Н. Ф. Финдейзенем и Г. А. Ларошем.

"...Главная сила этой оперы, — писал Финдейзен, — в ее симфонических страницах <...> все это — новые образцы в нашей оперной литературе, яркие, мощные и своеобразные" (268, 65). Новая опера Римского-Корсакова, писал Ларош, представляет собой "шедевр современной передовой фактуры", и над всеми категориями ее музыки, "как голубое небо над пустыней и оазисами, равно простирается безукоризненная инструментовка, этот удивительный корсаковский оркестр..." (157).

арий. У критиков вновь появился повод заговорить о бедности тематизма Римского-Корсакова, о "коротеньких фразках" вместо "настоящих мелодий". Между тем интонационный мир оперы богат, и несколько начал — фантастическое, комическое, лирическое, обрядовое — гармонизованы в нем через музыкальный образ к о л я д к и.

Обряд колядования — второй всепроникающий образ оперы, но, в отличие от почти неизменяющегося образа звездного неба, колядование играет разными гранями. "Колядование дивчат в первом акте оборачивается завязкой драмы Вакулы — рождением невыполнимого условия его свадьбы с Оксаной, а большое колядование дивчат и парубков в четвертой картине обнажает внутреннюю драму не принимающего в нем участия Вакулы — драму „отвергнутой“ любви. Бесовская колядка — рождественский шабаш ведьм — имеет прямое отношение к действию и герою, преграждая ему дорогу в столицу за черевичками. И наконец, разрешение главного „конфликта“ во взаимоотношениях героев — добывание черевичек — венчается обрядовым поездом Овсеня и Коляды и разрешением космического конфликта — победой солнца над силами тьмы" (237, 250). К этому можно добавить, что колядные песни Солохи и Черта сплетены с завязкой космического действия, разрешающегося в конце большого колядования четвертой картины.

Отсюда понятно, что мелодический строй всей оперы, сама структура тематизма соотнесены с интонационностью тех подлинных народных песен, которые взяты композитором в основу обрядовых сцен. Колядные песни сами по себе не широкораспевны, они построены на древних, кратких мелодических формулах. И во всей опере предпочитается тематизм "попевочный", небольшого объема — как в сочиненных самим композитором колядных мотивах, так и в бытовых, комических, а в определенной степени и лирических сценах. В общем, прав был тот критик, который, оставшись не совсем доволен новой оперой, охарактеризовал ее как "сплошную ритмическую и гармоническую вариацию, сделанную с изумительным техническим мастерством"¹⁰. Действительно, в определенном смысле опера есть вариация на тему колядки — "быль-колядка", по определению Римского-Корсакова.

Такая концепция оказалась непонятной публике Мариинского театра. Объясняя прохладный прием нового произведения, Е. Петровский писал: "Возможно, что принятая автором манера музыкальной обработки гоголевского сюжета идет наперекор установившимся понятиям и требованиям, предъявляемым к сценическим произведениям, требованиям, ставящим изображение душевной че-

¹⁰ Рецензия за подписью Б. в газете "Гражданин" (1895, № 332; цит. по: 185, 62).

ловеческой жизни выше панорамы даже самых роскошных и поэтических картин <...> ...Слушатель, отправляющийся наслаждаться звуковым пересказом истории Вакулы или плутней Солохи, уйдет неудовлетворенным; слушатель же, способный пожертвовать интересом к интриге реальных личностей интересу широких поэтических картин природы, найдет в новой опере источник сильного и полного наслаждения. В настоящее время первые оказываются в подавляющем большинстве, и опера успеха не имела. Жидкие аплодисменты звучали очень сиротливо среди общего равнодушного молчания. В репертуаре она, вероятно, не удержится" (199).

*

В отличие от стремительного появления "Ночи перед Рождеством", вызревание партитуры "Садко" потребовало нескольких лет: к весне 1894 года относятся первые варианты сценария, к лету — первые музыкальные эскизы (параллельно с сочинением "Ночи"); последние же эпизоды новой оперы сочинялись и инструментовались летом и осенью 1896 года. Нужно отметить, что "Садко" — первая опера Римского-Корсакова, при разработке сценария и либретто которой композитор пользовался советами и текстами посторонних лиц, музыка которой неоднократно исполнялась им в кругу близких людей до завершения целого¹¹.

Обычно указывается, что толчком к работе над "Садко" послужило письмо Н. Ф. Финдейзена от апреля 1894 года. Оно содержало предварительный сценарий по сюжету "Садко" — в том варианте былины, который был использован как программа в ранней симфонической поэме композитора, в сочетании с мотивами народной сказки о Василисе Премудрой. Кроме того, в начале 90-х годов композитор занимался переинструментовкой своей поэмы и, таким образом, возвращался к ее сюжету. В архиве композитора сохранился датированный 1883 годом план либретто "Садко", принадлежащий перу некоего Б. Сидорова (использующий другой вариант былинного эпоса).

Следует уточнить, что идея финдейзеновского либретто восходит не к 1894, а к более ранним годам. Так, в декабре 1892 года В. В. Ястребцев, тогда только что познакомившийся с Римским-Корсаковым, беседовал с ним на тему о "былине-опере „Садко“" и в тот же день

¹¹ Быть может, "Садко" в этом смысле — не первая, а вторая опера Римского-Корсакова, создававшаяся с учетом советов окружающих, — после "Псковитянки", которая сочинялась в обычной атмосфере раннего кучкизма, с обсуждением текстов и музыки по мере их появления.

вместе с Н. М. Штрупом излагал композитору содержание нескольких сюжетов, разработанных ранее для Римского-Корсакова членами кружка. В числе таких сюжетов была опера-былина "Садко" в четырех действиях с прологом (316, 63). Затем, уже весной 1894 года, сценарий был передан Штрупу, и тот вместе с композитором занялся его развитием. В варианте Финдейзена — Штрупа опера начиналась теперешней второй картиной (берег Ильмень-озера) и кончалась возвращением Садко с молодой женой в Новгород (вариант Финдейзена) либо возвращением Садко и превращением дочери Морского царя в реку (вариант Штрупа), — то есть сюжет был трактован не столько в былинном, сколько в сказочно-фантастическом плане: в центре его оказывались две картины в подводном царстве.

Разработанный сценарий был направлен Римским-Корсаковым для консультации В. В. Стасову. Вряд ли можно полностью согласиться с утверждением, что Римский-Корсаков принял стасовскую критику "Ночи перед Рождеством" и потому теперь хотел с помощью Владимира Васильевича "правильно подойти к новгородскому эпосу". Но, по крайней мере, Римский-Корсаков действительно мог быть обеспокоен непониманием концепции своей предыдущей оперы и доверял опыту Стасова как знатока былин и знатока театра. Реакция Стасова на сценарий и Римского-Корсакова на стасовские предложения, отраженные в их переписке, многократно освещались в литературе (см., например, 179, 375). Вкратце замечания Стасова сводились к следующему: "... действие все время происходит только у воды, в воде и под водою, что очень монотонно"; "действующих лиц всего только два: он и она"; "женский элемент — повально все только волшебный, ни одной реальной женщины нет на сцене"; "элемент психологический, душевный, сердечный является еще довольно слабым; влюбленность и больше ничего"; "вся опера слишком коротка". "Вы новгородец, — продолжал Стасов, — былина о Садке — лучшая и значительнейшая былина новгородская, и я всею душою желал бы, чтоб вы в будущей великой своей опере (во что я крепко верю) чудно изобразили не только личность Садко, но вместе с тем дали бы, по возможности, наиполнейшую картину древнего Великого Новгорода, со всем его характером, независимым, сильным, могучим, капризным, свободолюбивым, непреклонным и страстным. Ко всему этому дают полную возможность подробности, рассеянные крупными пригоршнями в разных пересказах былины о Садко". По мысли Стасова, опера должна была открываться картиной "республиканского или демократического" пира, "где нет никакого набольшего, ни князя, ни царя". На пиру должен был завязываться спор Садко с богатыми новгородцами: "... Мне кажется, такая сцена всеоб-

щего волнения... была бы очень эффектна, но вместе исторически правдива и дала бы на сцене изображение такого пира, какого на театре и в опере никогда еще не бывало". Далее Стасов предлагал ввести в оперу образ жены Садко и в соответствии с этим построить финал: "В конце всего Садко, от чувств и событий волшебных и фантастических, возвращается к реальной жизни — новгородской, супружеской и деятельной. Морская Царевна, явившаяся в последний раз, от отчаяния протекает рекой Волхов (погибель языка чества), а народ поет восторженным хором: „И не будет Садко боле ездить за сине-море, будет жить Садко в Новгороде“" (225, 421).

В соответствии с этими идеями Штруп составил новый сценарий, уже довольно близкий к настоящему виду оперы. И тут неожиданно вспыхнул конфликт: "План же, переданный вам Штрупом, — писал Римский-Корсаков Стасову в августе 1894 года, — я не считаю окончательным, и очень возможно, что вернусь к первоначальному своему плану, который мне больше по душе. Признаюсь, меня новгородские споры и партии очень мало привлекают, а влечет меня фантастическая часть, а также бытовая лирическая, и вот мне пришлось на ум взяться за „Садко“; а о возможно более полной картине Новгорода Великого я не думал. Пусть лучше ее напишет кто-либо другой, а я ищущего того, что мне подсказывает характер моих музыкальных способностей, которые мне пора самому знать и в оценке которого вряд ли я при моем 50-летнем возрасте могу ошибаться" (там же, 423—424).

Подобные вспышки сопротивления с последующим принятием того, что послужило поводом отрицательной реакции, не так уж редки у Римского-Корсакова в поздние годы; нечто похожее происходило потом в его общении с Е. М. Петровским при разработке концепции "Кащея Бессмертного", с В. И. Бельским при осуществлении "Салтана" и "Китежа". Вероятно, композитору, за долгие годы привыкшему работать совершенно самостоятельно, бывало трудно сразу принять чье-то вмешательство в облюбованный замысел. В споре со Стасовым проявилось также нежелание Римского-Корсакова возвращаться вспять, к идеям раннего кучкизма, и погружаться в ту его сферу, которую композитор считал "не своей": в самом деле, кто же "лучше него" мог написать "новгородские споры" — разве что покойные Мусоргский и Бородин. Со временем Римский-Корсаков в большой мере принял идеи Стасова: ему пришлось по сердцу и образ верной жены Садко ("новгородской Ярославны"), и картины привольной жизни города, и даже наиболее болезненно воспринимавшаяся им идея "распрей" была включена в развитие действия (в том числе в предложенных Стасовым деталях: фугированное изложение

тем в заключении сцены пира в первой картине, "спор" гостей в этой картине, полифонические наложения противоречащих друг другу калик и скоморохов в четвертой картине). Возможно, стасовские предложения были бы учтены гораздо слабее, если бы они не нашли сильную поддержку в лице В. И. Бельского, который с лета 1895 года приступил к работе непосредственно над текстами некоторых сцен оперы, преимущественно третьей, четвертой картин и финала, то есть народных сцен и эпизодов с Любавой. Его сотрудничество с Римским-Корсаковым продолжалось около года и оказалось весьма удачным; во всяком случае, следующую свою "большую" оперу, "Царскую невесту", композитор показал в разгар работы над нею только Бельскому, объяснив: "Относительно того, что я показал оперу свою в а м, а не кому другому, скажу только, что в а м, а не кому другому я обязан, что „Садко“ таков, как он есть"¹². Иначе говоря, Бельский сумел помочь Римскому-Корсакову придать "новым" сценам оперы форму, сочетаемую с первичным замыслом¹³. Кроме того, некоторое значение для развития лирико-фантастического замысла в сторону "новгородщины" могло иметь возвращение композитора к музыке "Псковитянки" и "Бориса" (инструментовка "Бориса" и подготовка обеих опер для постановки в Обществе музыкальных собраний). В частности, оцутимы некоторые переключки в партиях Садко и Михайлы Тучи ("молодецкие" песни с хоровыми подхватами, вообще характеристика героя через "чистую", как бы неизмененную народную песню).

В результате сложного пути замысла появилось произведение, которое один из первых рецензентов назвал "грандиозным образцом национальной музыки", "толстой книгой", которую надо читать и перечитывать (197). Совершенство выполнения замысла оказалось столь велико, что на "Садко" впервые в творческой жизни Римского-Корсакова сошлись мнения "врагов" и "друзей": Стасова и Лароша, Кругликова и Кашкина, Кюи и Иванова. „Пути гения неисповедимы! Идите слушать "Садко"“ — эти слова Лароша запечатлел в своих записях Ястребцев. "По нашему мнению, русская музыкальная литература со времен Глинки еще не имела такого высокого образца художественного воплощения народного русского сти-

¹² Письмо Римского-Корсакова к Бельскому от 20 августа 1898 года (223).

¹³ Именно помочь: судя по материалам архива Римского-Корсакова, Бельский разрабатывал план сцен и писал тексты, которые Римский-Корсаков затем сильно редактировал и часто заново переписывал по готовой модели. Материалы эти пока недостаточно исследованы, не опубликованы, но, вероятно, можно утверждать, что именно в текстах "Садко" (а потом "Китежа") в наибольшей степени проявилась литературная одаренность композитора, его умение вжиться в стиль подлинника.

ля", — писал Кашкин (126). "Что за опера „Садко!“ — писал через несколько лет после премьеры Ю. Д. Энгель. — Каждый раз, когда слушаешь ее, заново подпадаешь под обаяние чего-то свежего, мощного, яркого, красивого. <...> Римский-Корсаков нашел здесь сам себя, впрочем, не в первый и не в последний раз. И не удивительно. Светлый, легендарный, красочный „Садко“, — как должен был этот сюжет вдохновить композитора, характернейшими чертами творчества которого являются культ мажора, радости, солнца; способность проникаться духом русской былинно-сказочной поэзии до претворения ее в живой музыкальный эпос; поразительный дар звуковой живописи" (302).

Обращаясь к конспективным характеристикам, данным в "Мыслях о моих собственных операх", мы находим для "Садко" следующие позиции: "Былинный и богатырский стиль. Речитатив Садко. Характеры: Садко, Царевна, Любава, Иноземные гости. Народные сцены (на площади). Фантастика. Никола. Идейная часть („Götterdämmerung“, „Орфей“). Гармонические моменты. Оркестровый колорит. 11/4. Заимствования из оркестровой картины „Садко“" (224, 447).

По поводу былинного стиля и способа его музыкального воплощения Римский-Корсаков подробно высказался в "Летописи": "Былевой и фантастический сюжет „Садко“ по существу своему не представляет чисто драматических притязаний; это — 7 картин сказочного, эпического содержания. <...> Но что выделяет моего „Садко“ из ряда всех моих опер, а может быть, не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив. В то время как в „Младе“ и „Ночи“ речитатив... будучи в большей части случаев правильным, не развит и не характерен, речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком. Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о Голубиной книге и другие подробности способствуют, со своей стороны, приданию былевого и национального характера" (220, 205—206).

Понятно, что одной из причин, по которым композитор особенно выделил в "Садко" проблему речитатива, было авторское удовлетворение разрешением сложной задачи, которое раньше никак не давалось. Римский-Корсаков, конечно, помнил упреки в неумении писать речитативы, которые предъявлялись ему критикой (особенно

Стасовым и Кюи) в отзывах на все его предыдущие оперы. В "Садко" речитатив наконец удался, притом речитатив "небывало своеобразный", который скрепил всю оперную постройку. Быть может, только не совсем точно, что этот "условно-уставный былинный сказ или распев" связан главным образом с партией Садко: фрагменты, которые Римский-Корсаков перечисляет далее как "способствующие приданию былевого и национального характера" — второй хор новгородской братчины, стих калик перехожих, былина Нежаты — тоже великолепные образцы "сказа". Кюи подметил, что любовь Римского-Корсакова к вариационной форме, виртуозное владение ею, сочетаясь со спецификой былинного интонационного материала (строфичность, вариантность), обусловили создание "музыки безусловно народной, как нельзя более соответствующей тем былинам, которыми она была навеяна" (146, 472). Иначе говоря, речитатив в "Садко" значительно перерастает функции собственно речитатива: рождаемые им сказовые интонации, оформляясь в "закругленные песни" (Кюи), становятся стержнем большинства сцен оперы, что позволило обойтись в них практически без лейтмотивов обычного типа — кроме мотива Великого Новгорода, загорающегося звонкой фанфарой в самые яркие моменты действия¹⁴.

Фантастическая часть оперы тоже построена на всестороннем варьировании, но другого, неоднократно опробованного композитором типа: на преимущественно колористическом и ладогармоническом варьировании комплекса лейтинтонаций и лейтгармоний. Между Новгородом и Подводным царством есть важное общее звено — образ Океана-моря синего: он играет в опере ту же роль, что звуковой образ звездного неба в "Ночи перед Рождеством", но, в согласии с характером водной стихии, не остается неизменным, а пребывает в постоянном движении. Возникая сначала как образ мечты Садко в его первой арии и в таком качестве пребывая до конца четвертой картины, тема Океана затем начинает активно разрабатываться (все три картины, посвященные странствиям и возвращению

¹⁴ А. И. Кандинский отмечает в новгородской части оперы два "интонационных потока" былинного характера. Один из них связан с первой арией Садко (диатонические бесполутоновые попевки, опирающиеся на кварту с прилегающей изнутри или извне большой секундой); другой — с напевом былины о Соловье Будимировиче (обращение Садко к дружине в четвертой и пятой картинах, хоры корабельщиков в пятой и седьмой картинах, ария Садко в пятой картине). В финале они сливаются в "синтетический интонационный узел", куда входит и еще одна эпическая интонационная линия оперы — она представлена молитвой Любавы в конце третьей картины, монологом Старчица в Подводном царстве и заключительным гимном (100, 125—127).

Садко). В пятой картине, после остановки корабля, ее звучание приближается по смыслу к теме рока, судьбы ("плавная бесконечная горизонталь дробится на отдельные сегменты", "тема интонационно деформируется, приобретая угловатые очертания и угрожающий характер, в нее внедряется тритон, малосекундовые интонации" и т. д.)¹⁵. В следующей картине тема Океана погружается в среду фантастического царства, а в кульминации этой картины ее превращения символизируют преобразование природной стихии в хаос (пляска Морского царя и Царицы-Водяницы). При возвращении Садко с Волховой в реальный мир тема Океана сочетается с уходящими темами волшебного Царства и, как бы поглощая их, восстанавливается в своем первичном значении — образа природы. В финальной сцене она входит в апофеоз Великого Новгорода.

В отличие от почти всех предыдущих опер Римского-Корсакова — от "Майской ночи" до "Ночи перед Рождеством", в новгородской части "Садко" нет воспроизведения каких бы то ни было обрядов (единственный обряд — и притом призрачный, условный — помещен в части фантастической: свадьба Садко и Волховы; бешеный пляс, завершающий ее, кладет конец владычеству Морского царя — это как бы прощание композитора с "языческим культом", так долго занимавшим его). Тем не менее эпический или, употребляя прекрасное, точное выражение Римского-Корсакова, у с т а в н ы й дух народных сцен оперы — вне сомнений¹⁶. Он выражен прежде всего в идеальной архитектонике этих сцен. Сам композитор особенно подчеркнул значение сцены на площади ("торжища") в четвертой картине как наиболее разработанной и сложной: "Сценическое оживление, смена действующих лиц и групп, как-то: калик переходящих, скоморохов, волхвов, настоятелей, веселых женщин и т. д. и сочетание их вместе, в соединении с ясною и широкою симфоническою формою (нечто напоминающее рондо) — нельзя не назвать удачным и новым" (220, 206).

Однако все это было уже и в сцене торжища из "Млады": толпа, гусяры, жрецы, купцы, торговые гости из далеких стран (и между ними — те же варяг и индеец) и "круговой" принцип организации материала. Новой можно считать "ясную и широкою симфоническую форму" сцены на площади, а равным образом первой картины и финала оперы.

¹⁵ Здесь и далее использованы наблюдения Г. А. Серебряковой в статье "Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова".

¹⁶ Недаром именно "Садко", в котором отсутствует обрядность, побудил Е. М. Петровского поставить вопрос о новой форме музыкального театра — "литургической русской опере", опере-действе (см. об этом далее, в разделе о "Китеже").

Размах формы выражен в развитии всех ее составных до самостоятельных эпизодов (в четвертой картине — два сольных номера Нежаты, стих о Голубиной книге и песня о хмеле, три песни гостей, выступления самого Садко, песни дружины, наконец, финальная "Высота"), а симфоничность — в преодолении калейдоскопичности и в устремленности интонационного развития к заключительной песне¹⁷. Это сочетание незыблемости уклада, предуказанности происходящего с движением вперед, к цели есть особое качество "Садко" вообще, — оно, по-видимому, и обеспечило опере дружный успех у слушателей.

Одним из важных проявлений уставности является также симметричность композиции произведения в целом и отдельных его эпизодов. Подшучивая над собой, Римский-Корсаков говорил, что в "Садко" всего по паре: два гусяра — вольнолюбивый Садко и покорный настроениям толпы Нежата, две влюбленные женщины — сказочная Волхова и земная Любава, два скомороха, два настоятеля и т. д. К этому можно добавить, что в "Садко" два владыки — Морской царь и Старчище, два превращения Волховы и ее сестер, два чуда и даже, как замечено А. И. Кандинским, два финала, две части оперного действия: спор и выигрыш Садко (с финалом в четвертой картине); путешествие и возвращение героя¹⁸.

Парность, симметричность внутреннего строения многих сцен оперы часто констатировались разными исследователями. Так, В. А. Цуккерман указывает на строгую симметрию в первой картине оперы: хор новгородской братчины — былина о Волхе (вставной номер) — речитатив, ария и сцена, речитатив Садко — скоморохи (вставной номер) — второй хор братчины. Он же отмечает симметричность начала и конца второй картины: берег Ильменя — лебеди — превращение лебедей в девушек — сцена Волховы и Садко — обратное превращение — лебеди — берег озера (276, 494). А. И. Кандинский пишет о сцене на площади в четвертой картине как о симметрично-круговой, состоящей из больших (тематизм рефрена) и малых (возвращения эпизодов калик и скоморохов) кругов (100, 115). Кроме того, все три хоровые сцены оперы (первая, четвертая, седьмая картины), а также сцена в Подводном царстве содержат

¹⁷ Интонационный анализ оперы, проведенный А. И. Кандинским, показывает, как "созревают" интонации финального эпизода четвертой картины на протяжении всей второй половины сцены на площади, как тема Великого Новгорода начинает свой рост с первой арии Садко и т. д.

¹⁸ "Двухчастность оперы выступает также в наличии... двух выступлений — повторение музыкальной картины „Океан-море синее“ перед сценой на корабле служит указанием, что действие начинается „заново“ (100, 115).

глобальное полифоническое суммирование тематизма; в фантастической картине это обусловлено сюжетом (все Морское царство собирается на зов царя), в новгородских сценах прием имеет функцию коды — дополнительного утверждения устоев.

Собственно, регулярное проведение подобных принципов диктуется уже симметрично-круговым строением сюжета: ссора Садко с новгородцами — встреча с Морской царевной — разрыв с Любовью — отплытие — путешествие — превращение Волховы — примирение с Любовью — возвращение в Новгород. О симметрии на уровне строения тематизма метко писал Энгель: "Рельефные, упругие осколки мелодических фраз на всем протяжении „Садко“ обнаруживают непреодолимое стремление „строиться в шеренги“ и „сдваивать ряды“, — точно в каждый момент готовы сделаться обычно-симметричным началом арии или ариозо. <...> Римский-Корсаков чудесно уловил тайну метрической схемы народного стиха, по существу симметричного, но в то же время далеко не столь арифметически-соразмерного, как стихи новой поэзии..." (302).

Возможно, однако, что если бы драматургия, формообразование, тематизм оперы ограничивались показателями устойчивости, то "Садко", при монументальности его объемов, вышел бы похожим на своих современников — массивные архитектурные сооружения "русского стиля" эпохи Александра III. Но с самого начала замысел оперы был повернут к двум образам, разбивающим устойчивость, — чисто лирическому образу Морской царевны, чья судьба — новая, после "Псковитянки" и "Снегурочки", вариация на тему жертвенной девичьей любви, и героическому образу русского певца-морепроходца, Одиссея и Орфея в одном лице. Постепенно прояснилась и динамика общей концепции музыкального действия: не просто странствие и возвращение Садко в родной город, а "погибель язычества" (Стасов) и утверждение христианства. Подобные категории, вопреки мнениям некоторых исследователей, не являются всего лишь логическими оправданиями сценария. Не случайно в "Мыслях..." после абзаца о "Садко" стоит в скобках: "Götterdämmerung", "Орфей". Первые публикаторы этого текста предположили, что Римский-Корсаков имел в виду "указать на отличия своей оперы по сравнению с произведениями Глюка и Вагнера". На самом деле имелось в виду совсем иное: образ гусяря Садко как заклинателя подводной стихии (Орфей в подземном царстве) и "славянский Götterdämmerung" в седьмой картине, где в первоначальном, измененном по цензурным условиям варианте калики пели славу не "богатырям" и не "Старчищу могучему", а "Богу на небе со угодником Николою", а в финальном хоре Садко запевал: "Слава, слава Николе святителю, моря синого проходителю, Новагорода покровителю" (316, 403). Впоследствии

вии, после премьеры оперы Римский-Корсаков был огорчен непониманием некоторыми критиками, в частности Н. Д. Кашкиным, этой идеи и в разговоре с Ястребцевым с сочувствием процитировал фрагмент из рецензии П. Вейнберга в "Московских ведомостях": "Превосходное ариозо старчица „Ай, не в пору расплясался грозен Царь морской“ с аккомпанементом органа имеет церковный характер и, несомненно, указывает на высшую светлую силу, которой повинуются все морские чудища с их царем — все темные силы природы" (317, 7). Таким образом, в "Садко" была продолжена и развита идея, намеченная в "Ночи перед Рождеством" (сцена встречи Коляды и Овсеня и рождественский гимн); следующим этапом ее воплощения стало "Сказание о невидимом граде Китеже".

Вся эта, говоря словами композитора, "идейная часть" имеет непосредственное отношение к музыкальной концепции оперы, к ее драматургии и интонационному строю.

Драматургия "Садко" не замкнута в природном круговращении времен года и календарных праздников: это действенная, преодолевающая драматургия. По мысли Б. В. Асафьева, образ главного героя — "богатыря-певца", "лица", вступающего в спор с "общиною", дает значительный сдвиг в сторону от эпичности: "...Опера эта в психологическом отношении становится оперой-поэмой и воздействует преимущественно, как таковая, с преобладанием в основе своей стилистической концепции былинного склада. <...> Садко укоряет новгородцев в закоснелости и хочет на свой страх попытать торгового счастья в иных землях. Зависть и злоба противодействуют его стремлениям. Потусторонние силы (темная и светлая) помогают ему... Промысл видоизменяет ход событий и направляет их по-своему, действуя против разрушительной стихии. Он использует самовластную волю Садко в смысле полезном Новгороду (то есть общине), указывает человеку неизбежность согласования его воли с волей Провидения и примиряет Садко со здешним миром". И конечно, прав Асафьев, утверждая, что в партии Садко лирический, песенный "пафос моментов: „высота ли поднебесная“, „ой ты, темная дубравушка“, „снаряжу я мои бусы-корабли“ — всегда одержит верх над эпическим рассказом" (23, 107—108).

Второй главный контраст оперы — Новгород и Подводное царство, жизнь при свете солнца и жизнь потаенная, ночная: ведь Подводное царство и Волхова — это и воплощение природной стихии, и образ странствий человеческого духа, вечной мечты. Гибнет Подводное царство как оплот язычества, но навсегда остается с Садко и с Новгородом обращенная в реку Волхова. Как известно, в этой, фантастической, линии действия Римский-Корсаков использовал в наибольшей степени материалы своей ранней симфонической кар-

тины, но, при старых темах, сама идея Подводного царства не только получила значительно более широкое развитие, но и сильно изменилась. В безлично-колористической картине, калейдоскопе красочных видений появились образы-символы: Морской царь — Волхова — Никола, то есть самодовлеющая мощь стихии — ее устремленность к человеку — высшая сила, повелевающая стихиями и людьми. И если в партии Садко верх над былинным сказом берет песня, то в партии Волховы лирические темы ее первого обращения к Садко ("Долетела песня твоя..."), ее дуэта с Садко, колыбельной берут верх над музыкальными символами волшебницы, дочери Морского царя. В мотивах Николы-Старчища мощь, монументальность тем Морского царя соединяются с одухотворенностью человеческого пения ("знаменная" окраска темы Старчища).

И первые рецензенты оперы, и писатели следующих поколений ставили вопрос, сколь правдиво отражена в опере реальная историческая или даже социальная жизнь Древнего Новгорода. Хотя в авторском предисловии к "Садко" подчеркнута условность времени действия в опере ("полусказочная-полуисторическая эпоха", анахронизм многих событий, описанных в былинах, и т. д.), все же Римский-Корсаков в либретто сам дал повод для разысканий подобного рода (конфликт Садко и его товарищей — "голи безродной" с богатыми купцами, "обличительные" речи Нежаты и скоморохов и т. д.). Искали также логических мотивов, по которым бунтарь Садко вдруг становится примерным гражданином, возлюбленный Волховы — верным мужем Любавы. Искали тщетно, так как "Садко" — опера не историческая и не психологическая, а в категориях эпоса или героической поэмы поступки героя не требуют реалистической мотивации. То, что Римский-Корсаков со своими помощниками все же пытался их обосновать, — скорее дань времени, и к музыкальной концепции оперы все это не имеет отношения¹⁹. Что же касается изображения Древнего Новгорода и народной жизни, то в "Садко" оно

¹⁹ Например, в очерке В. А. Цуккермана, содержащем прекрасные анализы музыкальной ткани оперы, читаем и об отражении в опере "классового расслоения", и о страсти новгородцев и Садко к наживе (тема величия Новгорода, тождественная в четвертой картине теме золота, в которое обращаются пойманные Садко рыбы), и даже о том, что "изображение пира торговых гостей [в первой картине]... не лишено элементов разоблачительности", что будто бы "тупость, неуклюжесть, чванство новгородских купцов выпукло отображены и текстом и музыкой" (276, 454—455). Но ничего подобного в музыке Римского-Корсакова нет: так, тема золота — тема не обогащения, а возвышения Новгорода, классовые споры Садко с настоятелями исчерпываются при поимке рыбок — золото перо, а к первой картине гораздо лучше подходит характеристика Стасова: пир без старшего, без наибольшего.

дано в идеальном свете: в едином строе "сказывания" объединяются разнообразные жанровые слои древнерусского творчества — былина, духовный стих, скоморошья попевки и наигрыши, причитания, собственно речь, песни, церковные песнопения.

Не прибегая к конкретным, чисто историческим реалиям, как то было в "Псковитянке", композитор в интонационности, в ритме народных сцен оперы выразил то, что весь XIX век влекло русское искусство к образу Древнего Новгорода; в этих сценах слушатели ощутили "действительную силу, и свежее здоровье, и увлекательное вдохновение" (Е. Петровский).

*

Выше уже говорилось, что после завершения "Садко" в творчестве Римского-Корсакова наступает период, который он сам характеризует как "еще раз учение или переделку" ("Мысли о моих собственных операх"). По-видимому, переделку в третий раз: первая, в 70-х годах, после "Псковитянки", была связана с академическими занятиями теорией, гармонией, полифонией; вторая, после "Снегурочки", с освоением "вагнеровских средств". Третья переделка оказалась значительно менее радикальной. Суть ее, по словам композитора, заключалась в "выработке мелодичности, певучести", отсюда — в пристальном внимании к проблемам вокального письма (в предыдущие годы это внимание в большей мере сосредоточивалось на оркестре) и, соответственно, в некоторой переориентировке оперных интересов, в движении от эпических к лирическим, лирико-драматическим жанрам. Новая струя в творчестве Римского-Корсакова выразилась в его камерно-вокальных произведениях 1897—1898 годов (романсы, дуэты, трио) и в операх — "Моцарт и Сальери", "Царской невесте", "Сервилии", "Пане воеводе". Обычно к той же группе причисляют пролог к "Псковитянке" "Боярыня Вера Шелога", который был завершён композитором и впервые исполнен в этот период, но фактически представляет собой позднюю редакцию оперного замысла, почти целиком реализованного в 70-е годы.

Эта одноактная опера имеет два названия: музыкально-драматический пролог к драме Льва Мея "Псковитянка" и пролог к опере "Псковитянка". Как показала в своем исследовании по рукописям оперы А. Виханская, весь материал "Веры Шелоги" существовал уже в 70-е годы (60). При вторичной обработке "Псковитянки" (1876—1877) ранее не использованный композитором первый акт драмы Мея был взят в качестве пролога. Тогда же в него была включена "Кольбельная" (ор. 4, № 3), сочиненная в 60-е годы. Композиция пролога во второй редакции "Псковитянки" состоит из следую-

щих разделов: вступление, колыбельная, речитатив и дуэтино Веры и Надежды, рассказ Веры, заключение. В "Летописи" Римский Корсаков вспоминает: "Большую часть рассказа Веры с ничтожными изменениями я возобновил, заимствовав его из второй, несостоявшейся редакции „Псковитянки“ 70-х годов; конец действия — тоже; а все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки" (220, 209—210). Анализ сохранившихся рукописей "несостоявшейся редакции" показывает, что отсюда заимствовано почти без изменений также оркестровое вступление и, в переработанном виде, сцена Веры с Надеждой (рукопись сохранилась не полностью). Заново был сочинен диалог няньки Власьевны с Надеждой перед колыбельной. О переработке старого материала исследовательница пишет: "Авторские поправки... находились в русле характерных, принципиально важных творческих поисков Римского-Корсакова <...> Говоря о переделках... композитор имел в виду отнюдь не полное... мелодическое обновление, но внедрение таких новых приемов письма, которые способствуют преодолению суховатой и однообразной декламационной манеры ранней редакции" (60).

Наложение "новой манеры" на прекрасный, самобытный лирический тематизм раннего периода творчества дало, говоря словами Н. Д. Кашкина, "совершеннейший образец русского ариозного стиля" (124). Таким образом композитор сомкнул прошлое и настоящее и завершил работу над "Псковитянкой", продолжавшуюся более четверти века. Характер образов, тип драматического конфликта и отчасти музыкальная стилистика "Веры Шелого" подводят непосредственно к "Царской невесте"; по всей видимости, работа над прологом стала одной из причин, по которым композитор в том же, 1898 году, выбирая из ряда предполагавшихся оперных сюжетов, остановился на меевской "Царской невесте". Некоторые современники, следившие за творчеством композитора, отчетливо ощущали эту связь: "Псковитянка" — "Вера Шелого" — "Царская невеста". В качестве пролога "Вера Шелого" исполнялась в мамонтовской постановке "Псковитянки", но, по замечанию критиков, не была воспринята публикой как необходимое дополнение к опере. Большой успех имел пролог в концертном исполнении, в качестве самостоятельной оперной сцены.

Казалось бы, после триумфа "Садко" мысли композитора должны были устремляться к продолжению найденного и отшлифованного в этой опере до совершенства русского эпического стиля. В архиве композитора сохранилось несколько сценарных разработок и вариантов либретто по мотивам былин ("Добрыня Никитич", "Дани-

ла и Василиса Микулишна", "Илья Муромец" и другие, предложенные в разное время разными авторами). Учитывая провагнеровские настроения близкого окружения Римского-Корсакова, нетрудно понять выражаемое им желание "развить" "Садко" до трилогии или тетралогии. В частности, И. Ф. Тюменев, ученик Римского-Корсакова в прошлом и либреттист "Царской невесты" и "Пана воеводы" в будущем, работая над переводом текста вагнеровского "Кольца нибелунгов", все время вспоминал о Римском-Корсакове: "Что если бы такую трилогию... составить из наших народных былин и самые музыкальные темы взять от того же народа, из созданных им песен, чтобы творцом и текста и музыки был как бы сам народ... а композитор — русский же человек, вооруженный знанием современной музыкальной техники, выбрал бы из этого народного материала все наиболее ценное и наиболее подходящее и вставил его в драгоценную оправу художественной обработки. Для такой великой задачи, на мой взгляд, более соответствующего человека, чем Николай Андреевич, и сыскать было нельзя". На это композитор отвечал, что "прежние [былинные напевы] все более или менее уже известны из сборников", а кроме того, обработка былинных сюжетов для театра представляет большие затруднения (266, 212). Позже, после "Пана воеводы", Тюменев все-таки вернулся к идее былинной трилогии на основе "трех поездочек Ильи Муромца" и составил либретто, но тогда мысли Римского-Корсакова были уже прочно заняты "Китежем".

Сценаристу "Кащей" Е. М. Петровскому в свою очередь казалось странным, что "опера-былина до сих пор остается единственной", и он попытался привлечь внимание композитора к былинам о Потоке²⁰. После окончания "Садко" новые сюжеты подробно обсуждались с В. И. Бельским, причем как былинные либо исторические древнерусские, так и "иностранные". На протяжении 90-х годов Римский-Корсаков неоднократно говорил о своем желании попробовать какой-либо иностранный сюжет, и чуть позже он осуществил это намерение в "Моцарте и Сальери", "Сервилии" и "Пане воеводе" (в последнем отчасти, потому что это хотя и не русская, но славянская опера). Среди неосуществленных замыслов этого рода к 90-м годам относятся: библейское сказание о Сауле и Давиде (мысль о нем не оставляла Римского-Корсакова в течение нескольких лет, и в 1897 году он сообщал Бельскому, что принял окончательное решение писать оперу на этот сюжет), мистерия "Земля и Небо" по Байрону (переговоры с Бельским о ней продолжались все 90-е годы и возобновились в 1900-е), "Навзикая" по Гомеру (замысел относится к середине

²⁰ См.: Петровский Е. М. Письма к Н. А. Римскому-Корсакову. РНБ, ф. 640, оп. 1, № 963. См.: 198. Опубликовано: Муз. академия, 1994, № 2.

90-х годов и снова возникает в начале 1900-х), "Геро и Леандр" по античному мифу (конец 1900-х). Г. А. Орлов, специально занимавшийся исследованием незавершенных замыслов Римского-Корсакова, справедливо указывает, что их возникновение связано как с неугасающим интересом композитора к мифологическим источникам, к мифу как объективной этической опоре искусства, так и с грядущим, предчувствуемым Римским-Корсаковым возрождением в искусстве XX века сюжетов классической мифологии, Библии, Евангелия, средневековых легенд. Бесспорно и то, что названные выше и другие, осуществленные и неосуществленные, "отступления" от русской темы в оперном творчестве Римского-Корсакова подготовили рождение "Китежа". В тех же письмах к В. И. Бельскому от весны 1897 года, где речь идет об античных сюжетах, композитор говорил: "Может быть, принимаясь за сюжет библейский или древнегреческий, я отступлю от дороги единственной, по которой я способен идти, то есть русско-славянской оперы" (цит. по: 219, 13).

Его окончательное возвращение на эту дорогу — которую он, собственно, никогда и не покидал (конечно, не только потому, что за "Моцартом и Сальери" следует "Царская невеста", "Сервилию" окружают "Салтан" и "Кащей", а "Пан воевода" завершается одновременно с началом "Китежа"), — было не кругом, а витком спирали: "Теперь это был музыкант и мыслитель, прошедший серьезный искус, обогащенный трудным опытом, новым пониманием проблем и целей искусства, более ясно осознающий собственную творческую природу и возможности" (184, 24). Кроме того, на творческом подъеме после "Садко" композитору хотелось не оставаться при испытанном старом, а пробовать новое: "Повторяться не следует, а то как раз выдохнешься", — писал он еще одному страстному поклоннику "Садко", С. Н. Кругликову (228, 52). И если в начале 90-х годов, в период "Млады", Римский-Корсаков отстаивал перед всеми собственное право на эпическую тему ("Разве низкая задача рисовать языческий мир и природу сквозь языческое мирозерцание? Отчего же изображать любовь донна Алонзо Мерзавеца к донне Анне Ослабелле более высокая задача?" (227, 186), то теперь он с такой же пылкостью говорит о своем праве на лирику. Так, композитор был недоволен Стасовым и Балакиревым, которые наиболее высоко оценили в "Садко" первый — "народную часть", второй — "фантастическую", в то время как самому Римскому-Корсакову в этот момент были особенно дороги лирические страницы оперы — дуэт Садко и Волховы, колыбельная Волховы. Он был огорчен статьей о "Садко" Петровского, где былинные сцены превозносились как прекраснейший образец национального стиля, а все остальное как бы не замечалось. В письме к М. А. Врубелю в период сочине-

ния "Царской невесты" он говорит: "...Если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь" (цит. по: 218, 154). И действительно, обиделся — опять-таки на Стасова, который среди серии новых романсов выделил драматические "Анчар" и "Пророк", минуя те, в которых настроение элегическое или мечтательное, и на Бельского, который выразил радость по поводу появления "драматического" "Моцарта и Сальери", а не лирической кантаты "Свитезянка" и романсов.

Все это не означает, конечно, что композитор не знал цены "Садко" или "Моцарту и Сальери". "...Существует мнение, — писал он с иронией Кругликову, — что авторы сами не понимают своих вещей и ценят их ложно; например, умные люди говорят, что лучшие мои вещи суть "Псковитянка" и симфоническая картина "Садко". Хорошенький аттестат композитору! Кто прав, кто виноват? Композитор ли пятится назад или ценитель коснеет?" (228, 26). В данном случае речь идет о Стасове и Балакиреве, а также Кюю, но на место "Псковитянки" и симфонической картины могут быть поставлены другие названия, на место имен кучкистов другие имена. Римский-Корсаков последовательно сопротивлялся любой регламентации своего творчества, а такие попытки, естественно, умножились в период, когда он стал "лучшей надеждой русского искусства".

Конечно, повороты в творчестве композитора были связаны и с изменениями мира вокруг него. Как писал он сам Бельскому, "многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования Могучей кучки, и следа нет. Много вещей у нас на глазах состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-нибудь может быть таковым" (218, 109). Выраженные в этих строках мысли типичны для эпохи *fin de siècle*. Среди "вечных маяков" Римского-Корсакова — древние мифы, бессмертные книги человечества, великие музыканты: Бах, Моцарт, Глинка, а возможно, и Чайковский, музыку которого он в эту пору по-настоящему полюбил, которую изучал в период работы над "Царской невестой" (и не только "Пиковую даму", но и симфонические, инструментальные жанры). И "вечные темы" — любовь, жизнь, смерть.

Новое пришло сначала как бы само собой летом 1897 года. В отличие от многих предыдущих сезонов на этот раз никакой оперной работы не имелось, и свободные месяцы композитор планировал посвятить "упражнениям": "Летом, вероятно, буду писать мелочи — романсы, дуэты, хоры и т. д. Надо поучиться, то есть сделать побольше этюдов, а тогда уже приняться за большое, иначе легко начать повторяться", — писал он Бельскому (там же, 110). Еще вес-

ной, в апреле Римский-Корсаков, исполняя свой план, написал несколько романсов и почувствовал, что сочиняет их иначе, чем прежде: "Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, то есть становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, то есть помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая шла иногда впереди мелодии"(220, 206).

Можно предположить, что выразившееся в романсах "действительно голосовое письмо" было связано с находками "Садко": овладение "уставным" речитативом способствовало овладению иным интонационным материалом. Такое предположение подтверждается высказыванием композитора в беседе с Ястребцевым: "Новый стиль, — говорил Римский-Корсаков, — можно было бы охарактеризовать словом „пластический“, и этот тип музыки особенно ясно сказался в романсах, а также в ариозном стиле речитативов „Садко“ и „Моцарта и Сальери“" (317, 33).

То обстоятельство, что новый стиль был сразу приложен не только к романсам, но и к оперным сценам "Моцарта и Сальери", объясняется тем, что в мыслях Римского-Корсакова в этот период постоянно возникал "Каменный гость" Даргомыжского и необходимость его переинструментовки. Хотя в 1897 году была заново инструментована лишь первая картина оперы, и то не летом, а в ноябре—декабре (остальная часть партитуры во второй оркестровой редакции относится к 1902 году), планы этой работы относятся к весне — началу лета 1897-го и отчасти были вызваны проектом постановки "Каменного гостя" в Обществе музыкальных собраний²¹. Как это часто бывало у Римского-Корсакова, обращение к прошлому и полемика с ним стимулировали рождение оригинальных идей. "Я

²¹ Так, Н. М. Штруп в летних письмах 1897 года отговаривает композитора от работы над новой партитурой "Каменного гостя": "Рассчитывать на сочувствие публики, на успех и распространение „Каменного гостя“ в массе, думается мне, совсем невозможно. <...> „Борис“ рассчитан на успех, на распространение, в нем жизнь и талант бьют ключом. Исправить его, дать ему нарядную, красивую внешность было с вашей стороны большой заслугой перед нашей музыкой, а в „Каменном госте“ это будет пропащий труд". Чуть позже тот же корреспондент выражает радость по поводу появления нового сочинения: "Как я рад, что вы написали „Моцарта и Сальери“! Вот настоящий pendant к „Каменному гостю“". (Письма Н. М. Штрупа к Н. А. Римскому-Корсакову от 18 июля и 3 августа 1897 года.— РНБ, ф. 640, оп. 1, ед. хр. 1026.)

был доволен, — вспоминал он в „Летописи“, — выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в „Каменном госте“, причем, однако, форма и модуляционный план в „Моцарте“ не были столь случайными, как в опере Даргомыжского” (220, 207).

Еще одним важным фактором, обусловившим выбор сюжета, стали, по-видимому, другие летние упражнения 1897 года. Кроме романсов, композитор, как в былые годы, обратился к полифонии: „Сохранившаяся в архиве... нотная тетрадь показывает, что в течение лета 1897 года Николай Андреевич сверх прочих своих сочинений систематически упражнялся в писании фуг и прелюдий, а также производил анализы фуг по образцам Моцарта и Баха” (218, 114).

Сразу после окончания „Моцарт и Сальери“ был отдан для разучивания мамонтовской труппе, но композитор в данном случае не был уверен в пригодности сочинения для сцены. В письме к Кругликову, исполнявшему роль заведующего репертуарной частью при Частной опере, он выражает сомнения: „Боюсь, что оркестр „Моцарта“ слишком прост и скромен (что между тем необходимо) и требует тонкой отделки, так как в нем нет обычной современной пышности, к которой все привыкли теперь. Боюсь также, не есть ли „Моцарт“ просто камерная музыка, способная производить впечатление в комнате, с фортепиано, без всякой сцены, и теряющая все свое обаяние на большой сцене. Ведь таков почти и „Каменный гость“; но тот все-таки несколько более декоративен. Там все-таки Испания, кладбище, статуя, Лаура с песнями, — а у меня комната, трактир, обыденные костюмы, хотя бы и прошлого столетия, и разговоры, и разговоры... Слишком все интимно и по-камерному. Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало...” (228, 84). Через некоторое время, после премьеры в декабре 1898 года Кругликов дал исчерпывающий ответ на этот вопрос: „Вы глубоко не правы, думая, что не надо было „Моцарта“ оркестровать и приноравливать к сценическому воспроизведению... Напротив, именно на сцене, среди суженного павильона придуманных у Мамонтова декораций комнаты Сальери и номера в трактире „Золотого льва“ (декорации Врубеля. — М. Р.), под звуки скромного, старомодного оркестра... Ваша пьеса при внимательном слушании... просто потрясает.<...> Это большое произведение. Конечно, его интимность, его уклонение от общеперных эффектов — не для ежедневной оперной публики... но все-таки она — большое произведение...” (там же, 89). Несколькими месяцами ранее, после прослушивания оперы в исполнении Шалапина (он пел обе партии) под аккомпанемент Рахманинова, подобное впечатление выразила Н. И. Забела: „Музыка этой

вещи такая изящная, трогательная и вместе с тем такая умная..." (218, 114).

В некоторых рецензиях после премьеры высказывалось мнение, что, при удачной в целом "декламации" и "интересной" музыке, композитор оказался здесь поглощенным поэтическим текстом и звук в опере только оттеняет слово. Казалось бы, это мнение перекликается с суждением самого композитора о стиле "Моцарта и Сальери": "Этот род музыки... исключительный и в большом количестве нежелательный... а написал я эту вещь из желания поучиться... Это, с одной стороны, чтобы узнать, насколько это трудно, — а с другой и сверх того, из-за несколько задетого самолюбия" (там же, 114). Однако музыкальная драматургия произведения отнюдь не копирует источник, она ставит свои акценты в пушкинской "маленькой трагедии".

В превосходных анализах "Моцарта и Сальери", выполненных А. И. Кандинским, показано, как это происходит (100, 135—140; 101). Прежде всего, если у Пушкина центром трагедии, бесспорно, является фигура Сальери, то в опере главенствует образ Моцарта и его искусства, что глубоко согласуется с общей концепцией творчества Римского-Корсакова, направленной всегда к идеалу гармонии. Это выражено в композиции двух сцен оперы: первая сцена представляет собой концентрическую форму, где монологи Сальери обрамляют его беседу с Моцартом, ядро которой — импровизация Моцарта; сердцевина второй сцены — рассказ Моцарта о "черном человеке" и Реквием. По наблюдению А. И. Кандинского, различие персонажей выражено в различных типах их музыкально-интонационной характеристики. Так, в партии Сальери преобладает речитативно-аризозное письмо, близкое манере "Каменного гостя"; в партии же Моцарта не только постоянно возникают фрагменты его музыки — изящная ария из "Дон-Жуана", фортепианная импровизация, стилизованная Римским-Корсаковым по образцу Сонаты и Фантазии ре минор, фрагмент Реквиема (для сравнения: в партии Сальери цитировано лишь два такта из его "Тарара", и поет эти такты не автор, а Моцарт), но и речевые эпизоды носят мелодический, завершенный характер: личность Моцарта — сама музыка. Кроме того, имеет значение стилистическое наклонение партии Сальери к признакам "домоцартовской" эпохи, интонационно-жанровым элементам "серьезного", "высокого" стиля — тема в духе сарабанды из оркестрового вступления, полифонический эпизод из первого монолога Сальери ("Когда высоко звучал орган...") и т. д. Этот "строгий стиль" в соседстве со "свободной" музыкой Моцарта создает определенный драматургический контраст. Симфоническое единство партитуры усматривается в сквозном развитии комплекса тритоновых

интонаций: он возникает в первой сцене, в партии Сальери, затем звучит в импровизации Моцарта, во вступлении ко второй картине, в теме "черного человека" и в Реквиеме, то есть характеризует и Моцарта и Сальери, их связь, их обреченность.

Как эстетический феномен "Моцарт и Сальери" — в высшей степени интересное произведение. Конечно, при его создании перед композитором вставала проблема совмещения "подлинных" фрагментов и "авторской" музыки. Можно понять С. Н. Кругликова, выразившего недоумение при получении известия о новой опере: "Горю нетерпением узнать все Вами сочиненное, — писал он осенью 1897 года... — а всего более „Моцарта и Сальери“, которого как-то с трудом представляю в оперном применении: и слепой скрипач, и Моцарт два раза должны играть не корсаковскую, а моцартовскую музыку, самую определенную, а не только подражания ее стилю... А ведь это самые музыкальные моменты текста; остальное много рассудочнее" (228, 20). Несмотря на эти трудности, музыкальная ткань сочинения получилась совершенно органичной и, кроме нескольких нарочно выделенных моментов, не оставляет ощущения рассудочной стилизации. В естественности разрешения сложной проблемы сказался опыт "объективного" художника, который, по словам Римского-Корсакова, должен уметь для каждого сюжета найти соответствующую форму, стиль, правдиво передать любое психологическое состояние. Кроме того, в этой опере выразились колоссальная музыкальная эрудиция композитора, его творческая любовь к классике, созвучность моцартовского духа его собственному миру.

В. И. Бельский, узнав о существовании "Моцарта и Сальери", написал: "Ваш „Моцарт“ — музыкальное воплощение такого же совершенного поэтического создания, как и „Каменный гость“, без сомнения, относится к категории „Каменного гостя“ Даргомыжского, но, наверно, совсем другого стиля, и если тот составляет высшее выражение исключительного стремления к музыкальной правде, то „Моцарт“ Ваш должен быть плодом гармонического сочетания влечений: как к могучей правде и выразительности, так и к лучезарной богине вашей, вышедшей из морской пены, — красоте" (цит. по: 185, 114).

Конечно, вопрос оперной красоты и правды вовсе не разрешается противопоставлением: "Даргомыжский — Корсаков", однако суть проблемы уловлена здесь верно.

*

История сочинения "Царской невесты" так же проста и коротка, как история "Ночи перед Рождеством": задуманная и начатая в фев-

рале 1898 года, опера была сочинена и завершена в партитуре в течение десяти месяцев и в следующем сезоне поставлена Частной оперой. Решение писать "Царскую невесту" родилось словно внезапно, после долгих обсуждений других сюжетов²², но, как указано в "Летописи", обращение к драме Мея было "давнишним намерением" композитора — вероятно, с 60-х годов, когда над "Царской невестой" задумывались Балакирев и Бородин (последний сделал, как известно, несколько эскизов для хоров опричников, которые потом были использованы в "Князе Игоре" в сцене у Владимира Галицкого). Сценарий был набросан самим композитором, "окончательная выработка либретто с разработкою лирических моментов и вставными, дополнительными сценами" поручена Тюменеву (266, 214).

В основе драмы Мея из времен Ивана Грозного лежит характерный для романтической драмы любовный треугольник (точнее, два треугольника: Марфа — Любаша — Грязной и Марфа — Лыков — Грязной), осложненный вмешательством роковой силы — царя Ивана, чей выбор на смотре невест падает на Марфу. Конфликт личности и государства, чувства и долга очень типичен для многочисленных пьес, посвященных эпохе Грозного. Как и в "Псковитянке", в центре "Царской невесты" образ счастливо начавшейся и рано загубленной молодой жизни, но, в отличие от первой драмы Мея, здесь нет больших народных сцен, социально-исторической мотивировки событий: Марфа погибает в силу трагического стечения личных обстоятельств. И пьеса, и опера, написанная по ней, принадлежат не к типу "исторических драм", как "Псковитянка" или "Борис", а к типу произведений, где историческая обстановка и персонажи — исходное условие для развития действия. Можно согласиться с Н. Н. Римской-Корсаковой и Бельским, которым эта пьеса и ее характеры не казались оригинальными. Действительно, по сравнению с предыдущими операми Римского-Корсакова, где либретто создают по замечательным литературным памятникам либо разрабатывают новую для оперного жанра образность, сюжеты "Царской невесты", "Пана воеводы" и, в меньшей степени, "Сервилии" носят оттенок мелодрамы. Но для Римского-Корсакова в его тогдашнем умонастроении они открывали новые возможности. Не случайно для трех подряд созданных опер он избрал сюжеты во многом похожие: в центре — идеальный, но не фантастический, женский образ (Мар-

²² Среди сюжетов, обсуждавшихся в это время с Тюменевым, были и другие драмы из русской истории. Либреттист предлагал собственные разработки: "Бесправье" — московская Русь XVII века, народные восстания, "Мать" — из старого московского быта, "Заветный пояс" — из времен удельных княжеств; поминались вновь "Евпатий Коловрат", а также "Песня о купце Калашникове".

фа, Сервилия, Мария); по краям — положительные и отрицательные мужские фигуры (женихи героинь и их соперники); в "Пане воеводе" есть, как и в "Царской невесте", контрастный "темный" женский образ, присутствует мотив отравления; в "Сервилии" и "Царской невесте" героини гибнут, в "Пане воеводе" помощь небес приходит в последнюю минуту.

Общий колорит сюжета "Царской невесты" напоминает такие оперы Чайковского, как "Опричник" и особенно "Чародейка"; вероятно, возможность "посоревноваться" с ними имела Римский-Корсаковым в виду (как и в "Ночи перед Рождеством"). Но ясно, что главную приманку для него во всех трех операх представляли центральные женские фигуры и, до известной степени, картины быта, уклада. Не выдвигая таких сложностей, какие возникали в предыдущих операх Римского-Корсакова (большие народные сцены, фантастика), данные сюжеты позволяли сосредоточиться на чистой музыке, *ч и с т о й л и р и к е*. Это подтверждается и строками о "Царской невесте" в "Летописи", где речь идет преимущественно о музыкальных проблемах: "Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу; арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается. <...> Сочинение ансамблей: квартета II действия и секстета III, вызывало во мне особый интерес новых для меня приемов, и я полагаю, что, по певучести и изяществу самостоятельного голосоведения, со времен Глинки подобных оперных ансамблей не было. <...> „Царская невеста“ оказалась написанною для строго определенных голосов и выгодно для пения. Оркестровка и разработка аккомпанемента, несмотря на то, что голоса выставлялись мной не всегда на первый план, а состав оркестра взят был обыкновенный, оказались везде эффектными и интересными" (220, 210).

Поворот, совершенный композитором после "Садко" в "Царской невесте", оказался столь резким, что многими поклонниками искусства Римского-Корсакова был воспринят как отход от кучкизма. Эту точку зрения выражала Н. Н. Римская-Корсакова, сожалевавшая, что опера вообще написана; гораздо мягче — Бельский, утверждавший, что "новая опера стоит... совершенно особняком... даже отдельные места не напоминают ничего из прошлого" (30). Московский критик Э. К. Розенов в своей рецензии на премьеру отчетливо сформулировал идею "отхода Корсакова от кучкизма": "Целый ряд поразительно реальных и глубоко проникнутых типов, как бы выхваченных из са-

мых недр русской жизни, выступили один за другим перед оперной публикой в творениях новой русской школы, убедив общество в том, что задачи современной музыкальной драмы значительны, разумны и широкообъемлющи и что в сравнении с нею музыкальное сладкозвучие, виртуозные bravуры и сентиментальничания французско-немецко-итальянской оперы прежнего типа представляются лишь детским лепетом. <...> „Царская невеста“, являясь, с одной стороны, высшим образцом современной оперной техники, по существу оказывается — со стороны автора — шагом к сознательному отречению его от заветнейших принципов новой русской школы. К какому новому пути приведет это отречение нашего любимого автора — покажет будущее" (цит. по: 186, 136—137).

Критика другого направления приветствовала "опрощение" композитора, "стремление автора к примирению требований новой музыкальной драмы с формами старой оперы"²³, видела в "Царской невесте" образец антивагнеровского движения к "закругленной мелодии", к традиционному оперному действию, где "композитору чрезвычайно удалось согласовать законченность музыкальных форм с верностью выражения драматических положений"²⁴. У публики сочинение имело очень крупный успех, перекрывающий даже триумф "Садко".

Сам композитор полагал, что критика просто сбилась с толку — "все устремилось на драматизм, натурализм и прочие измы", — и присоединился к мнению публики. Римский-Корсаков оценивал "Царскую невесту" необычайно высоко — наравне со "Снегурочкой" и настойчиво повторял такое утверждение на протяжении нескольких лет (например, в письмах к жене и к Н. И. Забеле — первой исполнительнице роли Марфы). Отчасти оно носило полемический характер и вызывалось мотивами борьбы за творческую свободу, о которых говорилось выше: "...У них [музыкантов] для меня намечена специальность: фантастическая музыка, а драматической меня обносят. <...> Неужели мой удел рисовать только чуд водяных, земных и земноводных? „Царская невеста“ вовсе не фантастична, а „Снегурочка“ очень фантастична, но и та и другая весьма человечны и душевны, а „Садко“ и „Салтан“ значительно лишены этого. Вывод: из многих моих опер я люблю более других „Снегурочку“ и „Царскую невесту“²⁵. Но верно и другое: "Я заметил, — писал композитор, — что многие, которые или с чужих слов или сами по себе были почему-либо против „Царской невесты“, но

²³ Фрагмент рецензии М. М. Иванова цит. по: 186, 195.

²⁴ Рецензия Н. Д. Кашкина цит. по: 218, 136.

²⁵ Письмо к Н. И. Забеле цит. по: 218, 161.

прослушали ее раза два или три, начали к ней привязываться... видно, и в ней есть кое-что непонятное, и она оказывается не так проста, как кажется" (там же). Действительно, под обаяние этой оперы со временем отчасти подпала ее последовательная противница — Надежда Николаевна²⁶ и "идейно" не сочувствовавший опере Бельский²⁷.

Б. В. Асафьев считал, что сила воздействия "Царской невесты" — в том, что "тема любовного соперничества... и давняя оперно-либреттная ситуация „квартетности“... озвучена здесь в интонациях и рамке русской реалистической бытовой драмы в далекой перспективе, что тоже усиливает ее романтическую и романтическую привлекательность", а главное, в "богатой русской проникновенно эмоциональной напевности" (12, 189, 206).

Ныне "Царская невеста" в общем контексте творчества Римского-Корсакова отнюдь не воспринимается как произведение, порывающее с кучкизмом, скорее — как объединяющее, итожащее московскую и петербургскую линии русской школы, а у самого композитора — как звено цепи, ведущей от "Псковитянки" к "Китежу". Более всего это относится к сфере интонационности — не архаической, не обрядовой, а чисто лирической, естественно бытующей, как бы разлитой во всей русской жизни песенности. Характерно и ново для Римского-Корсакова наклонение общего песенного колорита "Царской невесты" к романсовости в ее народном и профессиональном преломлениях. И наконец, еще одна существеннейшая черта стиля этой оперы — глинкианство, о чем очень выразительно написал

²⁶ После премьеры оперы в Мариинском театре в 1901 году Надежда Николаевна писала мужу: "Я вспоминаю то, что писала тебе о „Царской невесте“ после первого представления в Московской Частной опере, и нахожу, что от многого, мною тогда сказанного, я не отказалась бы и теперь, например, от своего мнения о партии Малуты, недостатков либретто, плохого и ненужного трио в первом акте, плаксивого дуэта там же и проч. Но это только одна сторона медали. <...> Я почти ничего не говорила о достоинствах, о многих прекрасных речитативах, о сильном драматизме четвертого действия и, наконец, об изумительной инструментровке, которая только теперь, в исполнении прекрасного оркестра, стала для меня вполне ясна" (цит. по: 216, 120).

²⁷ В. И. Бельский, осторожно, но определенно критиковавший драматургию оперы после первого прослушивания, писал, однако, про последнее действие: "Это такое идеальное сочетание так часто дерущихся между собой красоты и психологической правды, такой глубоко поэтичный трагизм, что слушаешь как очарованный, ничего не анализируя и не запоминая. Из всех сцен в операх, исторгающих слезы сочувствия, смело можно сказать, — эта самая совершенная и гениальная. А вместе с тем это еще новая сторона вашего творческого дара..." (30).

Е. М. Петровский после премьеры оперы в Мариинском театре: "Особенность „Царской невесты“ — не в „отступлениях“ или „преступлениях“ против эстетических принципов текущего дня", а "в тех реально-ощутимых веяниях глинкинского духа, которыми до странности проникнута вся опера. Не хочу этим сказать, что то или иное место напоминает соответствующие места в композициях Глинки. <...> Невольно кажется, что подобная „глинкинизация“ сюжета входила в намерения автора и что опера с таким же (и еще большим!) правом могла бы быть посвящена памяти Глинки, как предшествующий ей „Моцарт и Сальери“ — памяти Даргомыжского. Дух этот сказался как в стремлении к возможно широкой, плавной и гибкой мелодии и к мелодической содержательности речитативов, так и — в особенности — в преобладании характерной полифонии аккомпанемента. Своей ясностью, чистотой, певучестью последняя необходимо вызывает в памяти многие эпизоды „Жизни за царя“, в которой именно этой своеобразной полифонностью аккомпанемента Глинка далеко перешагнул через условную и ограниченную манеру современной ему западной оперы" (196).

В "Царской невесте", в отличие от предшествующих опер, композитор, любовно рисуя быт, уклад (сцена в доме Грязного в первом действии, сцены перед домом и в доме Собакина во втором и третьем действиях), по сути не пытается передать дух эпохи (немногочисленные приметы времени — величание в первом действии и "знаменный" лейтмотив Грозного, взятый из "Псковитянки"). Он устраняется также от звуковых пейзажей (хотя мотивы природы звучат в подтексте обеих арий Марфы и первой арии Лыкова, в идиллии начала второго действия — народ расходится после вечерни).

Критики, которые в связи с "Царской невестой" писали об отказе Римского-Корсакова от "вагнеризма", заблуждались. В этой опере по-прежнему важную роль играет оркестр, и хотя здесь нет развернутых "звуковых картин", как в "Ночи перед Рождеством" или "Садко", их отсутствие уравновешивается большой увертюрой (напряженностью, драматизмом образов она напоминает увертюру "Псковитянки"), выразительным интермеццо во втором действии ("портрет Любаши"), вступлениями к третьему и четвертому действиям ("опричнина" и "судьба Марфы") и активностью инструментального развития в большинстве сцен. Лейтмотивов в "Царской невесте" немало, и принципы их использования — такие же, как в предшествующих операх композитора. Наиболее заметную (и наиболее традиционную) группу составляют "фатальные" лейттемы и лейтгармонии: темы лекаря Бомелия, Малюты, два лейтмотива Грозного ("Слава" и "знаменный"), "аккорды Любаши" (тема рока), аккорды "приворотного зелья". В партии Грязного, тесно соприкасающейся со сферой фа-

тального, большое значение имеют драматические интонации его первого речитатива и арии: они сопровождают Грязного до конца оперы. Лейтмотивная работа, если можно так выразиться, обеспечивает движение действия, но главный акцент ставится не на этом, а на двух женских образах, ярко выступающих на фоне красиво, любовно, в лучших традициях русской живописи XIX века прописанного старого быта.

В авторских комментариях к драме Мей называет двух героинь "Царской невесты" "песенными типами" и приводит для их характеристики соответствующие песенные народные тексты²⁸. А. И. Кандинский, анализируя эскизы "Царской невесты", отмечает, что первые наброски для оперы носили характер лирической протяжной песни, причем ключевые интонационные идеи относились сразу к обоим героиням. В партии Любаши склад протяжной песни был сохранен (песня без сопровождения в первом действии) и дополнен драматически-романсовыми интонациями (дуэт с Грязным, ария во втором действии).

Центральный в опере образ Марфы имеет уникальное композиционное решение: по сути, Марфа как "лицо с речами" появляется на сцене дважды с одинаковым музыкальным материалом (арии во втором и четвертом действиях). Но если в первой арии — "счастье Марфы" — ударение поставлено на светлые песенные мотивы ее характеристики, а восторженная и таинственная тема "златых венцов" только экспонируется, то во второй арии — "на исход души Марфы", предваряемой и прерываемой "фатальными" аккордами и трагическими интонациями "сна", — "тема венцов" допеваётся и раскрывается ее значение как темы предчувствия иной жизни. Такое толкование подсказывает генезис и дальнейшее развитие этой интонационности у Римского-Корсакова: появляясь в "Младце" (одна из тем тени княжны Млады), она, после "Царской невесты", звучит в сцене смерти "Сервилии", а потом в "райской свирели" и песнях Сирина и Алконоста в "Китеже". Употребляя термины эпохи композитора, можно назвать этот тип мелодики "идеальным", "общечеловеческим", хотя в партии Марфы он сохраняет вместе с тем русскую песенную окраску. Сцена Марфы в четвертом действии не только скрепляет всю драматургию "Царской невесты", но и выводит ее за пределы бытовой драмы к высотам подлинной трагедии.

²⁸ Идея "кроткого" и "страстного" (или "хищного") типов русского женского характера была одной из любимых в течении "почвенничества", к которому принадлежал Мей. Теоретически она разрабатывалась в статьях Аполлона Григорьева и была развита другими писателями этого направления, включая Ф. М. Достоевского.

Следующей после "Царской невесты" оперой Римского-Корсакова стала "Сказка о царе Салтане". Однако, как было сказано выше, непосредственно к "Царской невесте" примыкают по типу, по жанру две оперы рубежа веков — "Сервилия" и "Пан воевода". А. Н. Римский-Корсаков называет их (вслед за автором) "оперными интермеццо" и включает в разряд интермеццо также "Кащея", хронологически находящегося между "Сервилией" и "Паном воеводой" — на том основании, что "все три [оперы] созданы после состоявшегося уже решения: приняться при первой возможности за полноценную, до глубины увлекательную тему "Сказания [о невидимом граде Китеже]" (219, 18). Действительно, мысли о "Сказании" пронизывают весь этот период деятельности Римского-Корсакова, и работа над записью его клавира накладывается на окончание "Пана воеводы". Но если утверждение А. Н. Римского-Корсакова верно в плане биографическом, то эстетическое значение "Кащея" явно выводит его из группы интермеццо.

В отличие от "Царской невесты", "Сервилия" и "Пан воевода" никогда не пользовались большим успехом, ставились редко, а в последние несколько десятилетий вообще не появлялись ни на оперной сцене, ни в концертном зале. Основную претензию современников композитора к этим операм можно сформулировать как отсутствие или малое присутствие в них корсаковского "я". Эту точку зрения нельзя признать абсолютно верной: и "Сервилия" и "Пан воевода" — вполне корсаковские оперы, написанные не на случайные, а на давно привлекавшие композитора темы.

Мысль о "Сервилиии" как об оперном сюжете, пишет Римский-Корсаков в "Летописи", "приходила мне несколько раз и в прежние годы. На этот раз мое внимание было привлечено серьезно. <...> Я никому не говорил о своем решении писать „Сервилию“ и, взяв мевскую драму, сам разработал либретто своей оперы" (220, 217—218). Многими эта опера воспринималась как благодарное приношение композитора памяти поэта Льва Мея, автора драм "Псковитянка" и "Царская невеста": с появлением "Сервилиии" оказывались положенными Римским-Корсаковым на музыку все оригинальные драматические произведения Мея²⁹.

В отношении "Пана воеводы" А. Н. Римский-Корсаков замечает, что здесь сюжет оказался присочиненным к музыке. Либретто "из

²⁹ О сходстве индивидуальностей поэта и композитора писали, в частности, А. Н. Римский-Корсаков и Ю. Д. Энгель в рецензии на московскую постановку "Сервилиии".

польского быта XVI—XVII столетий драматического содержания, без политической окраски", с "фантастическим элементом в ограниченном количестве" и танцами, заказанное композитором И. Ф. Тюменеву, было подчинено чисто музыкальным соображениям: "С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, — все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное" (220, 222).

В доведении до конца, до полной реализации "меевской" и "польской" линий сказалось всегдашнее упорное стремление Римского-Корсакова "подбирать", "достраивать" любые ранее оставленные идеи. Проницательным и точным представляется мнение Н. Ф. Финдейзена, который в связи с появлением второго "интермеццо" — "Пана воеводы" объяснял критике и публике, что, хотя композитор масштаба Римского-Корсакова не может написать плоской и бездарной оперы, невозможно требовать от него только шедевров, а замолчать совсем на какой-то срок он не может, как не может птица перестать петь. И "с этой точки зрения можно порадоваться, — продолжал Финдейзен, — что даровитейший художник период своего творческого покоя, вернее затишья, использовал именно „Паном воеводой“ (и „Сервилией“ — М. Р.), а не разменял его на десятки мелких художественных безделушек" (270). Неоспоримо также соображение А. Н. Римского-Корсакова об освежающей, обновляющей роли сюжетов этих опер в пору, когда после "Садко", "Царской невесты" и "Салтана" у вечно ищущего нового художника наступило некоторое пресыщение русскими историческими и сказочными сюжетами (см. 219, 16).

Вообще сочинить "иностранную" оперу, на сюжет "западного" или "восточного" колорита, Римскому-Корсакову советовали издавна; еще во времена "Снегурочки" эту мысль выражал Г. А. Ларош (тогда она показалась композитору очень странной), впоследствии, как уже говорилось, с подобными предложениями обращались к композитору разные лица. Возможно, что в состоявшемся наконец избрании нерусских сюжетов определенную роль сыграл наряду с прочими фактор самолюбия. "Вы знаете, — говорил Римский-Корсаков Ястребцеву в декабре 1901 года, — я положительно прихожу к тому за-

ключению, что многое я сочинял почти исключительно из самолюбия. Чечот, киевский критик, пишет, что я по преимуществу симфонист, это меня немного обижает — и я стараюсь как можно больше написать опер. С. К. Булич говорит, что у меня особенно удаются народные сцены — и вот я особое внимание начинаю обращать на певцов и пишу свою „Царскую невесту“, „Царя Салтана“ и „Сервилию“, где главное внимание обращено на сольные партии. Ларош бракует Мусоргского — и я окончательно берусь за переработку „Бориса Годунова“. В. Стасов уверяет, что я не умею писать речитативов — и вот я сочиняю специально речитативного „Моцарта и Сальери“ и т. д.“ (317, 228). Вряд ли это высказывание следует понимать буквально. Но действительно, благородное артистическое самолюбие побуждало художника рисковать: новые сюжеты заставляли искать новые средства и формы, ибо, по Римскому-Корсакову, „одна из главнейших задач оперного композитора заключается именно в том, чтобы до начала сочинения верно угадать подходящую, вполне соответствующую данному сюжету форму, тем более что, собственно, оперная форма — вещь далеко не неподвижная, как то полагают гг. вагнеристы“ (там же, 138). Можно в связи с этим вспомнить также тезис Б. В. Асафьева, в соответствии с которым „Сервилия“ и „Пан воевода“ написаны не для того, чтобы „расстаться с национальной стилистикой“, а чтобы, „вернувшись к ней, создать новый одухотворенный стиль“ (12, 208).

При сходстве типа, жанра, некоторых предпосылок к появлению на свет, „Сервилия“ и „Пан воевода“, написанные почти подряд, — совершенно разные сочинения. В смысле оперности, сценичности „Пан воевода“ — вполне состоявшееся сочинение; „Сервилия“, более уязвимая по форме, гораздо интереснее по материалу, по смелому, даже экспериментальному характеру некоторых музыкальных идей. И если „польскую“ оперу следует рассматривать как дань прошедшему, то „древнеримская“ опера (представляющая собой, вместе с прелюдией-кантатой „Из Гомера“ и романсами, реализацию многолетних „античных“ замыслов композитора — „пропилеи к античной тематике“, по выражению Асафьева) в большой мере устремлена в будущее.

Уже предварявшая сочинение „Сервилии“ теоретическая концепция носила экспериментальный характер: „Сюжет из жизни древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего я в н о, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская, если условие избегать противоречащего явно им

соблюдено. Свобода была, следовательно, почти что абсолютно полная. Но музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна. <...> Поэтому и для „Сервилии“ необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой — полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении" (220, 217—218).

Эта стилистическая концепция отразилась в опере следующим образом. Все, что касается общественной жизни Древнего Рима (точнее, Рима I в. н. э.), охарактеризовано тематизмом в "классическом" стиле: фанфары, маршеподобные темы сопровождают упоминания имени Цезаря, общественные приношения богам; на таких темах построены лейтмотивы облеченных властью римлян — персонажей оперы (наместник Тигеллин, трибун Валерий, сенаторы Соран и Тразея). Тяжеловато-помпезный, воинственный либо аскетически-суровый колорит этих мотивов близок, с одной стороны, "римскому" стилю, характерному для европейской архитектуры второй половины XIX века, а с другой — ассоциируется с разными вагнеровскими маршевыми мотивами, от "Лоэнгрин" до "Парсифала". Так, мотив Валерия-трибуна содержит отзвуки увертюры к "Тангейзеру", лейтмотив отца Сервилии стойка Сорана напоминает о рыцарских маршах в "Парсифале" и т. д. "Византийский и восточный оттенок" придан как "домашним", так и некоторым ритуальным эпизодам оперы. Среди них — привлекавшие особое внимание слушателей "воинственная пляска" из священной процессии в первом действии ("восточный" лад с увеличенной секундой), пляска менад во втором действии (фригийский лад), там же — декламация к Вакху (миксолидийский лад). Условность понятия "древнегреческие лады" была для композитора вполне ясна, и он, конечно, не помышлял воспроизвести подлинную музыку Рима, однако применение и совмещение разных наклонов диатоники несомненно придает отдельным сценам оперы античный колорит, пусть несколько условный. В наибольшей степени это касается второго акта, сюжетное содержание которого — дружеская трапеза римских граждан в термах Агриппы. В этой стилистически прекрасно выдержанной музыкальной картине (где совершенно посторонними кажутся лишь краткие

фрагменты собственно действия: сообщение о доносе и пожар) древнеладовые фрагменты плавно чередуются с романсовыми "антологическими" (рассказ о красоте Мессалины, возлияние перед статуей Дианы, квартет пирующих)³⁰.

Сложную проблему для композитора представляла музыкальная характеристика "третьей силы", вмешивающейся в конфликт римских политических партий, — христианства. Его олицетворяет в опере Старик-странник, произносящий обличительную речь и разбивающий кумиры в первом действии, а потом, *deus ex machina*, являющийся в самом конце оперы, чтобы произнести проповедь над телом умершей христианкой героини. Очень краткие напоминания о христианстве содержатся в разговоре Сервилиии с отцом в третьем действии и в финале четвертого действия: рабыня-христианка спасает Сервилиию, попавшую в ловушку предателя. Даже количественно этих эпизодов недостаточно для раскрытия идеи, которая является главной в пьесе Мея и определяет судьбу той, чьим именем названа опера. Правы были рецензенты, писавшие, что обращение Сервилиии в христианство в сущности остается за скобками оперного действия. Но вряд ли делу помогло бы обращение к стилистике григорианского хорала, которое рекомендовали композитору некоторые критики, в частности Энгель и Асафьев. Римский-Корсаков, писал Энгель, "пускал в ход при обрисовке христианства... обороты древних, или, как они называются иначе, церковных ладов; так, при ближайшем рассмотрении самый символ веры Старика-христианина (гимн „Один есть Бог“)... оказывается целиком построенным... на том же миксолидийском ладе, что и гимн Вакху язычника Монтана... Один из существенных эффектов контраста утерян" (303). Это слуховое ощущение рецензента вряд ли можно счесть точным: "символ веры" Старика никак не перепутаешь с декламацией к Вакху; при ладовом сходстве интонационный склад их различен.

"Вместо этого [применения мелодической системы григорианского хорала. — М. Р.] он перемешал фрагменты полуантичной ладовости с современными общеевропейскими, лежащими вне всякой стилизации, романтическими интонациями, соответственными рецитативам", — упрекал композитора Асафьев (12, 209). Характери-

³⁰ Б. В. Асафьев считал, что эксперимент с ладами в "Сервилиии" оказался полезным композитору "не только в плоскости римского сюжета, а для стилизации музыкального сказания о Китеже, где следы „книжности легенды“ естественно вели на русские пути преломления византийства" (12, 209). Это рассуждение представляется чисто умозрительным, так как если в двух операх и есть нечто византийское, то это совсем разные Византии (наследница Римской империи и родина пустынноиков-исихастов).

стика в принципе верна, но критик не учитывает, что введение подлинных григорианских мотивов, видимо, резко выделялось бы на фоне и без того "многостилевой" ткани оперы и вряд ли придало бы ей историческую достоверность. Если быть точным, Римский-Корсаков все же использовал условные григорианские интонации в проповеди Старика в первом действии, но в основном характеристика христианства в "Сервилии" построена на хоральных интонациях в их опосредовании западноевропейской, преимущественно вагнеровской, традицией. Так, *Credo* Старика в первом действии ("Один есть Бог"), исповедание Сервилии и речь Старика в финале близки интонационному строю гимна пилигримов из "Тангейзера" (увертюра к этой опере была в числе любимейших произведений Римского-Корсакова), а также некоторым моментам последнего акта "Парсифаля".

Все критики и слушатели оперы сходились на том, что самое прекрасное в ней — образ главной героини; некоторые считали, что этот "элемент нежной женственности" мог бы быть развит и шире, как "противопоставление силе и блеску Рима" (271). В духовном мире римской патрицианки Сервилии земная любовь и земные горести сплетаются с мистическими предчувствиями, которые находят исход в принятии ею христианских монашеских обетов. Она умирает, увидев жениха, которого оплакивала как мертвого: "Когда тебя я снова увидела, то струны жизни вмиг во мне порвались. Теперь звучит последняя струна, и та слабеет..."

Музыкальная характеристика Сервилии, сосредоточенная главным образом в ее арии "Цветы мои", сцене с отцом и Валерием в третьем действии и сцене смерти в финале³¹, отмечена небывалой дотоле у Римского-Корсакова утонченностью, изысканностью. По сложности гармонического и интонационного строя она не уступает самым "мудреным" страницам "Кашея", а по эмоциональной напряженности сопоставима с некоторыми образами Вагнера. Ястребцев, видимо, выражал общее мнение друзей композитора, называя

³¹ Героиня появляется также в первом действии, где дается ее эскизный музыкальный портрет ("На террасе появляется Сервилия в сопровождении Антонии и двух невольниц. В руках невольниц кошицы цветов. Покрывало Сервилии откинута назад; в распущенные волосы вплетены нити крупного жемчуга. Общая тишина"), и в четвертом действии (Сервилия приходит к прорицательнице Локусте и попадает в западню предателя — вольноотпущенника Эгнатия, страстно влюбленного в Сервилию и ради обладания ею оклеветавшего отца, жениха и друзей девушки) — музыка этой сцены, необходимая по ходу драмы, ничего нового к образу героини не добавляет.

музыку сцены смерти Сервиллии "чисто парсифалевской" (317, 237)³² Возможны даже ассоциации с Рихардом Штраусом (автором, почти всегда гневно отвергавшимся Римским-Корсаковым, но внимательно им изучавшимся). Прихотливо изгибающиеся линии ее партии напоминают о характерном мотиве орнаментов русского архитектурного модерна — белых лилиях на длинных стеблях.

Основной лейтгармонический комплекс Сервиллии — нонаккорд с разнообразными двойными и тройными задержаниями, складывающимися в многотерцовую гармонию. С одной стороны, такая гармония типична для музыкального языка Скрябина и для некоторых других явлений русского музыкального "декаданса", а с другой — в контексте творчества Римского-Корсакова — она ведет происхождение от "Млады", от образа бестелесной, призрачной героини этой оперы.

Г. Н. Тимофеев в своем разборе "Сервиллии" замечал, что сцена смерти "до известной степени аналогична со сценой таянья Снегурочки, превращения морской царевны Волховы в реку Волхов в „Садко“, смертью Марфы в „Царской невесте“. Это все то же вечно женственное начало, увлекающее человечество ввысь..." (цит. по: 317, 373). Можно сказать также, что финал "Сервиллии" является в каком-то смысле собирательным: звучащая в начале сцены смерти тема "золотых венцов" из "Царской невесты" в сочетании с лейтинтонациями княжны Млады постепенно переходит в тему, предвещающую кончину Февронии в "Китеже": лейтинтонации Сервиллии сливаются с темой христианства.

Форму этой оперы можно считать компромиссной между "сквозной" и "номерной": законченные номера пластично переходят в речитативы, диалоги, рассказы и т. д. С "Царской невестой" "Сервилию" роднит преимущественное внимание к вокальным партиям (хоры и ансамбли играют в этой опере весьма второстепенную роль, кроме заключительного общего *Credo*, заимствованного из второй редакции "Псковитянки"; там это полифоническое построение, распетое на слово "Аминь", завершало отпевание Ольги), а с "Ночью перед Рождеством" и даже, пожалуй, с "Младой" — очень большая насыщенность вокальных партий лейтмотивами. В партии Сервиллии с ее яркой, оригинальной мелодикой разработка тематизма богата и интересна; у остальных персонажей лейтмотивы по большей части малоподвижны, как статисты в драме.

Стилистический комплекс "Сервиллии", несомненно, заслуживает более подробного анализа, возможно — в связи с современной ей другой русской оперой на античный сюжет, "Орестеей" Танеева, а

³² Кроме чисто музыкальных здесь возникают и сюжетные параллели с последним актом "Парсифаля": язычница Кундри принимает крещение и умирает.

также в связи с соответствующими явлениями в современной Римскому-Корсакову литературе, изобразительных искусствах.

"Сервилия" была впервые показана в Мариинском театре осенью 1902 года под управлением Ф. М. Blumenфельда, имела на премьере "почетный успех" и выдержала всего семь представлений. Через два года "Сервилию" поставила в Москве частная антреприза Кожевникова (Товарищество Солодовниковского театра) под управлением Н. Р. Кочетова. Здесь опера была встречена теплее, но в репертуаре опять-таки не задержалась. Восприятие "Сервилии" современниками, быть может, точнее всего отражают два документа — рецензия на московскую постановку Ю. Д. Энгеля и письмо Н. Н. Римской-Корсаковой к сыну.

Энгель, высказав ряд претензий к либретто и отдельным аспектам музыкального решения, отдал должное мастерству партитуры: "Непринужденность и свобода письма „Сервилии“ прямо поразительны. Видишь и чувствуешь, что творческое воображение автора одинаково легко и сознательно охватывает как основные элементы, из которых строится его музыкальное здание, так и более крупные построения, вплоть до грандиозной архитектуры целого. Точно всякая мысль приходит ему в голову во всеоружии всевозможных комбинаций, колоритов и стадий развития — словом, всего своего значения для произведения" (303).

Н. Н. Римская-Корсакова писала после премьеры "Сервилии" в Мариинском театре: "...Музыкальное содержание этой оперы местами не нравится мне вовсе, местами — умеренно, а местами очень. Что очень вредит опере, на мой взгляд, — это многочисленные речитативы, однообразные и бессодержательные. В общем, опера все-таки привлекает к себе удивительным мастерством и обдуманностью, с какими она написана, превосходной инструментовкой и поэтичностью некоторых номеров. <...> Необыкновенно поэтична и чудесно звучит ария Сервилии. Много хорошего в народной сцене первого акта. Очень оригинален и колоритен второй акт, рисующий бытовую картину из римской жизни, хотя он несколько растянут и поэтому скучноват. <...> Финальное „Кредо“ прекрасно по музыке и звучит восхитительно..." (цит. по: 219, 25—26).

Сам композитор в процессе репетиций трезво оценил "Сервилию" как неудачную в целом оперу, точнее — оперу "среднего покроя". Впоследствии тот же термин был приложен им к "Пану воеводе". Как поясняет Римский-Корсаков, "средняя" — не есть обязательно "посредственная", скорее — "обычная". "Иногда думается, — писал огорченный композитор Кругликову в день генеральной репетиции „Сервилии“, — что один только сказочный вздор находит для себя подходящую форму в опере, но зато он скоро набивает оскомину"

(там же, 25). Интересно сопоставить это высказывание со строками из письма к Тюменеву через два месяца, где, рассуждая о медленном продвижении работы над партитурой "Пана воеводы" (черновой клавиш оперы был в основном завершен летом), композитор утверждает: „Эту оперу я, конечно, когда-нибудь кончу, но в сущности мой род это — сказка, былина, и непременно русские. Затем „Невидимый град Китеж...““ (там же, 48).

Сочинение "Пана воеводы" было, помимо прочего, призвано заполнить пустоту, образовавшуюся между работой над "Сервилией" и "Кащеем" и началом "Китежа", в ожидании текста "Сказания" от либреттиста.

"Пан воевода" — в значительно большей мере "средняя" опера, нежели оригинальная по сюжету и "реставрационным задачам" "Сервилиия". Как писал Финдейзен, "с музыкальной стороны „Пан воевода“ удачная опера среднего типа: она лишена непонятных большой публике новшеств, имеет немало действительно красивых и изящных номеров, достойных большей популярности; с другой стороны, она также интересна музыкантам своей отличной... фактурой, замечательно удавшейся лейтмотивной разработкой. <...> По стилю, не говоря уже о фабуле... новая опера все-таки ближе к „Царской невесте“, несмотря на желание композитора написать „Пана воеводу“ в новейшей так называемой „слитной“ форме... в партитуре оперы отыщется немало вполне закругленных номеров — ариозо и дуэтов, не говоря уже о танцах и [оркестровых] отрывках" (270). В итоге критик предсказывал новой опере значительную популярность. Этого, однако, не произошло.

Очень много справедливых нареканий вызывало либретто, сплошь состоящее из "штампов": внезапная роковая любовь знатного Воеводы к Марии, невесте шляхтича Чаплинского; контрастная пара женских характеров — кроткая Мария и мстительная отравительница Ядвига, покинутая возлюбленная Воеводы (естественно, этот образ вызывал ассоциации с "Царской невестой", с Любашей, но музыкально он более напоминает Войславу, отравляющую Младу); ночное гадание на мельнице; подмененное отравление (вместо Марии гибнет Воевода), охота, пиры, дивертисментные танцы и проч., даже совсем уже архаичный прием исполнения мужской роли женщиной (юный шляхтич Олесницкий, влюбленный в Ядвигу). Банальная оперность всего этого, вообще столь чуждая Римскому-Корсакову, особенно ярко выступила при московской постановке оперы (в Большом театре под управлением Рахманинова), которая почти совпала с декабрьским восстанием 1905 года (премьера прошла в консерваторской опере — антрепризе Церетели в Петербурге в сентябре 1904 года).

Мастерская по форме, "Пан воевода" — опера, очень неровная по материалу. В кратких заметках о московской постановке Римский-Корсаков говорит: "Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и оркестре. <...> Вся оркестровка удалась вполне, и голоса звучали превосходно. Начало оперы, ноктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский *pianissimo* во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой не оставляли желать ничего лучшего. Песня об умирающем лебеде, весьма нравившаяся в Петербурге, здесь... выходила бледнее..." (220, 231). В этой фразе перечислены почти все удачные фрагменты оперы. На первое место среди них должны быть поставлены "Песня об умирающем лебеде" и ноктюрн "Лунный свет", а далее — музыка леса и хоры девушек в начале первого действия, краковяк, мазурка и полонез, свадебно-похоронный марш в финале (свадьба Марии с Воеводой должна состояться одновременно с казнью жениха Марии, но все расстраивается внезапной смертью Воеводы, выпивающего отравленное вино, приготовленное для Марии). Именно эти эпизоды объясняют и оправдывают посвящение оперы "Памяти Фридерика Шопена".

Любовное отношение Римского-Корсакова к Шопену, зародившись издавна, найдя непосредственное выражение в "славянской лирике" "Майской ночи", в Фантазии на польские темы для скрипки с оркестром, в "Свитезянке", в конце 90-х — начале 1900-х годов, в период влечения к лирике, достигло кульминации. Так, в беседе с Ястребцевым осенью 1901 года, отвечая на вопрос, кого он больше любит — Глинку или Шопена, композитор отвечал, что Шопена, так как "в этом художнике совместились одновременно два гения — гений гармонический и гений мелодический" (317, 203). Ранее, в период "Царской невесты", возражая Бельскому, сравнившему корсаковские темы по рельефу с темами Шопена, он писал: "Слишком много чести. Не трудно сочинять темы по образцам шопеновских. Шопен — неистощимый родник; в образовании мелодии он сказал не одно, а тысячу новых слов. Этих новых слов у меня нет" (30).

Самые национально окрашенные эпизоды "Пана воеводы" соотносятся с основными образами шопеновского творчества³³. Наибольшей близостью мелодике польского композитора отмечена вер-

³³ Другой важный стилистический компонент "Пана воеводы" связан с Вагнером. Вполне преодоленное, переработанное в "Садко", "Царской невесте", разумеется, в операх-сказках и даже в "Сервилии", вагнеровское влияние здесь снова выступает примерно в том виде, как в первой провагнеровской опере Римского-Корсакова — "Младе". Это касается таких, например, эпизодов оперы, как музыка леса с "охотничьими" ходами в первом действии, ариозо Ядвиги во втором, разных фанфарах и т. д.

шина оперы — "Песня об умирающем лебедь"; ее прототип — трагические поздние мазурки Шопена. Лейтфигурация "лунного света", проходящая через все третье действие (ночь на мельнице), а в середине его выливающаяся в самостоятельный оркестровый эпизод — ноктюрн, напоминает о соответствующем жанре у Шопена. Много конкретных ассоциаций в танцах и веселых песнях девушек в начале оперы: так, шуточная колыбельная имеет прототипом шопеновскую песню "Желание". Нечто шопеновское есть и в лейтмотиве Воеводы: такая стремительная, как бы импровизированная мелодия-фигурация впервые появляется в "Сервили" (характеристика героини в сцене с отцом), но в "Пане воеводе" ей придан отчетливо полонезный ритм.

Танцевальные польские формулы, присутствующие, естественно, в песнях, танцах, а также в лейтмотивах, пронизывают ткань оперы так густо, что она становится несколько монотонной. Кроме того, вдохновенные, "шопеновские" страницы перемежаются здесь с необходимыми по сюжету заполнениями пространства, что никогда не было свойственно ни операм Римского-Корсакова, ни сочинениям кучкистов вообще. Возможно, в этом сказалась усталость композитора (в письмах лета 1902 года он особенно часто жалуется на "отвлечение к работе"). Но главной причиной, видимо, была неконкретность поставленной задачи — на примере "Пана воеводы" выяснилось, что "оперы вообще", "оперы среднего покроя" Римскому-Корсакову не даются.

*

Выше уже говорилось, что рубеж столетий обозначает в творчестве Римского-Корсакова достижение особого художественного качества, что его стиль в этот период обнаруживает некоторые закономерности, присущие поздним стилям великих художников разных видов искусств. Примечательно, что и сам композитор на протяжении 1900-х годов неоднократно упоминал, что, если по теории классического музыкознания XIX века в биографии всякого композитора имеются три периода, то он, несомненно, находится в третьем периоде своей деятельности.

В русском искусстве конец 90-х — это годы перелома не менее глубокого, чем в момент зарождения передвижничества и кучкизма. Новое искусство, разнообразное по содержанию, нередко определялось обобщающим термином "м о д е р н", который не имеет ничего общего с позднейшим понятием "модернизм", а является русским

вариантом западноевропейских терминов "l'art modern", "l'art nouveau" — "современное искусство", "новое искусство"³⁴.

Модерн — не столько стиль в строгом смысле термина, сколько отражение нового миропонимания, касавшегося разных областей жизни. Русский модерн во многом отличался от параллельных явлений в западном искусстве. Его основы исследователи находят в свободной русской философии, достигшей наивысшего расцвета в этот период, в идеях Достоевского и Владимира Соловьева. Имеется в виду их понимание смысла искусства, противостоящее как идеям утилитарности — "полезности", "воспитательности", так и идеям "искусства для искусства" или "искусства как развлечения". В концепциях Достоевского и Соловьева высшая цель искусства осмысливается как религиозное действие.

"...У искусства, — писал Достоевский, — собственная, цельная органическая жизнь и, следовательно, основные и неизменные законы для этой жизни. <...> Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее" (цит. по: 133, 274—275). "...Вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, то есть только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира", — продолжал размышления Достоевского Владимир Соловьев (цит. по: там же, 278).

При видимой отдаленности Римского-Корсакова от этих мыслителей, на самом деле он нередко говорил нечто подобное. Так, в своих воспоминаниях любимый ученик и друг Римского-Корсакова Глазунов пишет: "Не будучи религиозным человеком в смысле исполнения обрядовой стороны верований, он очень интересовался религиозными вопросами и любил говорить о них. <...> Мне Н. А. неоднократно высказывал сожаление, что цензура запрещает ставить оперы на божественные сюжеты. По его мнению, впечатления, получаемые зрителями со сцены, способны усилить в них религиозное чувство. Он даже утверждал, что только сцена может спасти общество от неверия" (цит. по: 64, 88). Этому соответствует запечатленная Ястребцевым мысль: в беседе Римский-Корсаков заметил, что по сути вся его музыка религиозна, ибо смысл ее — поклонение (317, 304).

Задача пресуществления жизни созиданием красоты — один из главных принципов нового мышления в искусстве. В связи с ним на первый план в эту эпоху выдвигаются иные, нежели в предшествую-

³⁴ См. об этом подробнее 53; 133.

щий период, виды и жанры, менее "идеологичные" и более отвечающие новой эстетике: в литературе, несколько теряющей свое безоговорочное первенство, — не проза, а поэзия, не роман, а короткая повесть, рассказ; особенно же важными становятся музыка, архитектура, живопись, причем не только концепционная станковая живопись, как было раньше, но и "промежуточные" и прикладные жанры. "Модерн" в России имел разные направления, но основным, самым ценным был национальный его вариант — новый русский стиль.

Примечательно, что многие заключения историков живописи и архитектуры, касающиеся этого нового русского стиля, столь точно соответствуют некоторым закономерностям зрелого или позднего стиля Римского-Корсакова, что это не может быть случайным совпадением. Например:

"Используя формы первоисточника, отталкиваясь от них, модерн стремится постичь тайны их структурности, пытаясь во „внешнем“ передать „внутреннюю“ целостность... выявить не выразительность каждого элемента, а общего, состоящего из этих элементов, их связь между собой... Цель стилизации — не исторически достоверное воспроизведение отдельных единичных форм прототипа, а создание на их основе сооружения, формы которого приведены в соответствие с духом современности" (133, 148).

"Даже отдельные детали и приемы древнерусской архитектуры — причудливые покрытия деревянных рубленых храмов, горизонтальные арочные проемы, небольшие окна, прорезающие гладь массивных стен, сочные пятна изразцовых вставок на фасадах — приобрели новую ценность в глазах архитекторов того времени. Эстетика модерна как бы сняла оковы с зашедшего в тупик в конце XIX века „русского стиля“" (53, 152).

"Пластической мягкостью форм, добродушием и наивностью декоративных растений и панно, светлыми красками, преобладанием гармонических отношений и спокойных квадратных пропорций при крупности и обобщенности объемов... национально-романтический вариант модерна в России действительно сродни русскому эпосу" (133, 333).

В самом деле, упреки в "стилизации" и "декоративизме" Римскому-Корсакову доводилось выслушивать и читать со времен "Снегурочки": тогда это называлось "неумением писать драматическую музыку", "выражать человеческие страсти" и т. д. Его творческое отношение к фольклору, уникальное умение воссоздать народное мышление как принцип, систему, определялось как "неспособность сочинять от себя"; виртуозное и постоянно растущее владение формой и материалом тоже ставилось ему в вину — рецензенты обычно писа-

ли: "Г. Римский-Корсаков, конечно, не имеет себе равных как мастер, как инструментатор, но..." Сказочные и легендарные сюжеты его опер, вплоть до эпохи "Садко", редко радовали критику. Изначально гармоничный и мудрый дух корсаковского искусства, который, отражая время, не колебался от его веяний, смущал многих в предшествующие десятилетия. Теперь, когда художники призывали "учиться красоте", "учиться радости", это искусство представало в ином свете.

Примечательно, что с постановками опер Римского-Корсакова в конце XIX — начале XX века связаны имена едва ли не всех крупных художников нового русского направления, его зачинателей: Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Врубель, Коровин, Малютин, Серов (два портрета композитора), чуть позже — Билибин, Головин, Рерих, а также представители иной формации — Бенуа, Бакст и Гончарова. Общие творческие тенденции композитора и художников нового направления очевидны: отказ от характерной для XIX века социальности, историчности, повествовательности в решении русской темы, движение к вечным формам национальной красоты. В творчестве Римского-Корсакова, Васнецова, Врубеля создавался качественно новый образ России — не страдающей, стонущей, нищей земли, плач по которой звучит во многих гениальных произведениях прошлого столетия, но страны с великим прошлым и будущим. Эстетическая программа художников здесь совпадала с эстетикой Римского-Корсакова, во главу которой положены понятия "созерцания" и "пластики", обнаружение вечных законов "жизни человеческого духа и природы" и перевод их на язык искусства.

Поздний стиль очевиден в четырех из шести опер 1900-х годов — в "Сказке о царе Салтане", "Кащее Бессмертном", "Китеже" и "Золотом петушке"; "Сервилия" и "Пан воевода", хронологически расположенные между "Салтаном" и "Кащеем" и между "Кащеем" и "Китежем", представляют собой, как уже говорилось, переходные сочинения, "интермеццо".

В качестве другого рода "интермеццо" можно рассматривать несостоявшиеся оперные замыслы, из которых реальные следы в наследии композитора оставили два: имеются в виду прелюдия-кантата "Из Гомера", предполагавшаяся как вступление к "Навзикае", и оркестровая "Дубинушка", появившаяся в связи с проектом "Степана Разина" (оба сценария готовились В. И. Бельским).

Совершенно справедлива мысль А. Н. Римского-Корсакова о пронизанности 1900-х годов идеей "Китежа", а также о внутренней взаимозависимости всех звеньев заключительной цепи произведений композитора (219, 7—8). Действительно, идея "Китежа", возникшая в начале 90-х годов, обретает осязаемые контуры во время разработки либретто "Салтана" — зимой 1898/1899 годов, первые

связные музыкальные наброски оперы относятся к весне 1902-го, основная работа завершается летом—осенью 1904-го, через полтора года начинаются репетиции "Китежа" в Мариинском театре и, наконец, в феврале 1907-го проходит петербургская, а в феврале 1908-го московская премьеры произведения. Важно отметить, что работа над "Китежем" (видимая и невидимая — созревание концепции оперы), его воплощение, включая исполнение оперы и ее осознание современниками, не просто хронологически заполняют все 900-е годы в жизни композитора: с самых первых шагов Римский-Корсаков и его сотрудник Бельский мыслили "Китеж" как нечто итоговое, завершающее (конечно, не в значении — "последнее": "Китеж" и не стал последней оперой Римского-Корсакова, хотя композитору казалось некоторое время, что "поставлена точка") в пределах не только творчества Римского-Корсакова, но и всей Новой русской музыкальной школы. И в этом они оказались совершенно правы.

Как и в 90-е годы, в 1900-е собственно творчество составляет главное содержание жизни композитора, подчиняя себе все иные виды его деятельности. Хотя Римский-Корсаков продолжает преподавать в консерватории, выступать как дирижер, как редактор наследия русских композиторов, удельный вес этой деятельности становится меньшим, чем в предшествующие десятилетия. Так, к концу 1900 года он отказывается от регулярного дирижирования Русскими симфоническими концертами и с тех пор выступает как дирижер эпизодически, преимущественно с собственными произведениями. Со смертью Беляева в 1903-м, естественно, ослабляется деятельность Беляевского кружка (официально от участия в Попечительном совете Беляевского издательства Римский-Корсаков отказывается несколько позже). Редакторская работа этого периода по обычным меркам обширна (продолжение работы над "Борисом Годуновым", редакция "Женитьбы" Мусоргского, инструментовка ряда его романсов, переинструментовка целиком "Каменного гостя" Даргомыжского), но все же ее интенсивность меньше, чем в 80-е или 90-е годы. В целом образ и ритм жизни, круг общения Римского-Корсакова в 900-х годах — тот же, что во второй половине 90-х, но вместе с тем происходят важные перемены, преимущественно в отношении общества к художнику. Первые их признаки совпадают с наступлением нового столетия: имеется в виду чествование 35-летия творческой деятельности композитора в декабре 1900 — январе 1901 года, предваряемое триумфальной премьерой "Салтана" в московской Частной опере в октябре 1900-го и заключаемое не менее торжественной петербургской премьерой "Садко" в январе 1901-го. Затем — события весны 1905 года: скандал по поводу увольнения Римского-Корсакова из консерватории, сенсационная петербургская премьера

"Кащея" силами студентов, ставшая одним из высших пиков революционных манифестаций в среде интеллигенции. Далее — премьера "Китежа": при всех крупных недостатках постановки оперы в Мариинском театре, она имела глубокий, постепенно нараставший резонанс. И сразу же вслед за этим — феноменальный успех дягилевских Русских исторических концертов в Париже, где Римский-Корсаков был центральной фигурой, лично присутствовал и выступал. Для упрочения европейской известности композитора определенное значение имели его повторный визит в Брюссель весной 1900 года, а также исполнения его оркестровых сочинений и постановки его опер в Чехии, Германии, Франции.

Перемены в отношении общества к композитору выступают особенно ясно при сравнении 35-летия творческой деятельности Римского-Корсакова с 30-летием и 25-летием. В 1890 году (период "Млады") был дан "беляевский" симфонический концерт и поднесены адреса и венки от друзей, студентов, оркестрантов. Хотя, по словам Ястребцева, была устроена "громадная овация" (316, 28), зал на концерте не был полон, и ближайшая оперная премьера Римского-Корсакова — "Млада" в Мариинском театре долго откладывалась и прошла посредственно. В 1895 году (период между "Ночью перед Рождеством" и "Садко") день 19 декабря остался практически незамеченным. Премьера "Ночи" в Мариинском театре прошла довольно вяло, "Садко" дирекция отказалась ставить. В 1900 году в дни юбилея Римский-Корсаков имел возможность услышать сразу несколько своих опер в отличном исполнении, при переполненных залах, причем исполнители соревновались в желании почтить композитора.

Римскому-Корсакову пришлось присутствовать всюду: и на IV Симфоническом концерте РМО, где ему была устроена овация после "Салтана", и на Общедоступном симфоническом концерте 17 декабря, где исполнялись "Воскресная увертюра", "Испанское капричио" и фрагменты из опер, и в тот же день — на собрании Общества музыкальных педагогов, где его приветствовало более двадцати deputаций от музыкальных организаций, а также от городских властей, от художников, писателей, ученых и т. д., причем всем присутствовавшим вручался специальный номер "Русской музыкальной газеты", посвященный Римскому-Корсакову. Не миновал его и торжественный ужин по подписке в "Hôtel de France", где провозглашались бесконечные тосты, в том числе в стихах. К 19 декабря он поехал в Москву на юбилейный спектакль "Садко", опять-таки с чествованиями и подношениями, которые были продолжены на симфоническом концерте РМО, где, заменяя Сафонова, Римский-Корсаков дирижировал своей "Сказкой" и сочинениями других авторов. Не

попал он, правда, на свою любимую "Снегурочку", назначенную в Большом театре на то же число, что "Салтан" в Частной опере. В числе дальнейших событий выделяются генеральные репетиции и премьеры "Садко" в Мариинском театре, где кроме обычной публики присутствовала "вся царская фамилия, кроме государыни" (317, 175), вся пресса, научная интеллигенция и т. д. В те же дни Римский-Корсаков получил от нового директора Императорских театров С. М. Волконского приглашение войти в Оперный комитет, так как "он — вершина нашего музыкального мира, и без него никак нельзя" (там же, 177). С премьерой "Садко" в Петербурге связана "окончательная капитуляция" Лароша, который, как уже говорилось, давно внимательно присматривался к творчеству Римского-Корсакова, но определенно и безоговорочно высказался "за" в первый раз, чем доставил композитору некоторое удовольствие.

Что означала эта неожиданная для композитора и его ближайшего окружения вспышка общественного настроения, распространившаяся из Москвы в Петербург? Всего два-три года назад, когда Частная опера привозила произведения Римского-Корсакова в Петербург, таких восторгов не было, и в некоторых рецензиях немало говорилось об устарелости принципов Новой русской школы, их наивности, несоответствии требованиям времени.

В последние годы XIX столетия русское национальное самосознание совершило довольно крутой поворот, отразившийся и на восприятии творчества Римского-Корсакова. Разумеется, оно не стало вдруг понятным всем, но в этот раз публика пошла за теми, кому уже давно был близок мир корсаковских образов.

*

Тема "Римский-Корсаков и революция 1905 года" подробно рассматривается в разных трудах. Та или другая эпоха накладывали на нее свой отпечаток, и истинная позиция художника нередко подвергалась искажениям, вольным или невольным. Искажение началось не после 1917 года, как можно было бы ожидать, а уже в 1905-м, когда увлеченная освободительным движением интеллигенция в связи с действительно нелепым и безобразным фактом увольнения из консерватории "славы русского искусства" попыталась сделать из Римского-Корсакова едва ли не ведущего политического деятеля. Последовательность, с которой он уклонялся от этого звания, его поступки в этически трудных ситуациях свидетельствуют и о чистоте личности, и о большой мудрости. А также — о жизненной силе "шестидесятничества" Римского-Корсакова, которое требовало во всем по-

ступать согласно с совестью и с интересами "общего дела", но отнюдь не "партии" и "политики".

Общественные взгляды Римского-Корсакова в 1900-х годах — тема очень интересная, хотя документальных материалов по ней не так уж много (в основном письма к Кругликову, Штейнбергу, Бельскому и дневник Ястребцева). В размышлениях композитора общественная проблематика естественно переплетается с вопросами жизни и развития искусства, в том числе собственного творчества, при постоянном сравнении ситуаций в России и в Западной Европе.

"Николай Андреевич ни по складу своей натуры, ни по убеждениям, ни, наконец, по своим художественным устремлениям не был революционером, но в революционные эпохи критерии меняются", — пишет А. Н. Римский-Корсаков (219, 109). В 1905 году композитор испытывал острый интерес к происходившему в стране. Временами у него появлялось несколько романтическое или же азартное отношение к событиям. Об этом свидетельствуют документы 1905 года — летняя переписка с Бельским по поводу либретто "Степана Разина" и осенние письма к Кругликову. Это настроение достигает высокой точки, например, в письме к Бельскому от 2 августа 1905 года, когда, познакомившись с очередной частью сценария предполагавшейся оперы, Римский-Корсаков пишет: "В общем, в пьесе немножко много политики и политической экономии, а надо больше лиризма и настроения... [Опера] должна промелькнуть, как сон, пронестись, как гроза или как песня, и конец. Все должно быть основано на том, что вот, мол, восстал избавитель народа от гнета, а подробности землеустройства и всякого политического устройства должны быть лишь в намеках. <...> В общем мне хотелось бы побольше сжатости, побольше лиризма и настроений, пожалуй, что побольше фантастического, а не реалистического, а главное, не надо увлекаться намеками на современное положение вещей; и без того соприкосновение с ним будет ясно для всякого. Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа, в которую он верит, и, говоря устами старицы [старица Алена — „символический“ персонаж: ее пророчеством кончается сценарий. — М. Р.], верит в ее бессмертие" (219, 119).

Конечно, идея "Разина" корреспондирует с событиями весны 1905 года: консерваторским бунтом, манифестацией на представлении "Кащей", с сильными переживаниями, испытанными тогда Римским-Корсаковым. Но особенно характерны два момента: естественное для любого серьезного художника нежелание "увлекаться намеками на современное положение вещей", то есть пользоваться политической конъюнктурой, а также некая реприза "шестидесятничества", возвращение к идее не столько "свободы", сколько "вольности",

"воли" — в том смысле, в каком она трактуется в песне Михайлы Тучи на псковском вече в первой опере композитора. Это почувствовал в Римском-Корсакове Бельский: "В вас, — писал он, отвечая на цитированное выше письмо, — теперь чувствуется что-то более глубоко радикальное, чем в любом обыкновенном крайнем [то есть „либерале“ в тогдашнем понимании этого слова. — М. Р.]" (там же, 113).

Осенью 1905-го замысел "Разина" сошел на нет, хотя сценарий был готов, и после окончания "Китежа" осенью 1904 года и до осени 1906-го, начала "Золотого петушка", композитор никакой новой работы не предпринимал, — это была первая, после начала 90-х годов, столь длительная пауза в его творчестве. А. Н. Римский-Корсаков указывает, что ключ к разгадке крушения идеи "разбойничьей песни" — в противоречивости этого сюжета: "„Стенька Разин“ прельстил его своей огромной жизненной правдой, но эта правда оказалась в его глазах в трагическом внутреннем противоречии с грубой и жестокой исторической действительностью, в краски которой, против воли Н. А., облекся образ народного героя [имеется в виду сценарий Бельского. — М. Р.] <...> Необходимость идеализации образа Разина и не меньшая необходимость реальной исторической правды — из этого тупика Н. А. вырваться не удалось" (219, 120). А. А. Гозенпуд, анализируя неосуществленные оперные замыслы Римского-Корсакова, взваливает всю вину на Бельского: "[В сценарии Бельского] нет исторической правды, как нет и идеализации <...> Римскому-Корсакову не нужен был ни рефлексирующий Разин, ни Разин-зверь. Вся концепция либретто оказалась чужда Римскому-Корсакову..." (179, 247). Вряд ли это верно: из писем следует, что многое в сценарии композитору нравилось, а остальное Бельский мог бы переделать по его желанию. Более вероятно, что не качества сценария, а развитие событий, изменения атмосферы в стране помешали воплощению столь связанного с современностью замысла.

И все-таки осенью 1905 года в ответ на довольно наивные сетования Кругликова по поводу "бессмысленности" всероссийской забастовки Римский-Корсаков уверенно отвечает: "терпите по возможности", ибо "время великое... старый порядок подорвался навсегда" (228, 170—171). И снова, уже весной 1906 года: "Какое интересное время мы переживаем!" (там же, 175).

Но и в самый разгар революционных событий, на подъеме общественного движения, Римский-Корсаков все-таки не разделял массовых иллюзий.

Безусловно, прав был Е. М. Петровский, когда еще весной 1905-го, в связи с событиями вокруг увольнения Римского-Корсакова

из консерватории, писал: "Я замечал некоторое отклонение, как бы некоторую модуляцию, произведенную общественным настроением в строй довольно отдаленный от Вашей индивидуальной тональности... Впечатление же от многих адресов делает Вас чуть ли не сторонником забастовки вообще... чуть ли не солидарным с обструкционистами, занимавшимися битьем стекол, отравлением воздуха и тому подобными либеральными *petits-jeux* [играми]"³⁵.

"Либеральные *petits-jeux*", или, по не менее удачному выражению С. Ю. Витте, "революционное опьянение" (59, 82), действительно были Римскому-Корсакову совершенно чужды. Так, он с сочувствием отнесся к идее постановки "Кащей" силами студентов, помогал в репетициях и постановке не ради собственной славы, или, тем более, политических интересов, а потому, что таково было страстное желание молодежи, которая вкладывала в его осуществление много творческой энергии. Композитор был тронут этим энтузиазмом. Гораздо меньше нравились ему всякие "адреса", демонстрации и депутации, являвшиеся с выражением сочувствия его гражданскому подвигу. "Ведь никто из них и не слышал-то моих сочинений", — говорил он своему ученику, одному из зачинщиков спектакля "Кащей" и организаторов манифестаций, Михаилу Гнесину (79, 222).

В последней главе "Летописи моей музыкальной жизни", написанной летом 1906-го, Римский-Корсаков, трезво оценивая прошлое, называет себя "козлом отпущения": "Такое раздутое преувеличение моих заслуг и якобы необычайного моего гражданского мужества можно объяснить лишь возбуждением всего русского общества, которому хотелось в форме обращения ко мне выразить во всеуслышанье накопившееся негодование против правительственного режима. Я был козлом отпущения. Чувствуя это, я не испытывал удовлетворяющего мое самолюбие волнения. Я ждал лишь, скоро ли окончится все это. Но это окончилось не скоро..." (220, 230).

В этой главе и в современных ей письмах Римский-Корсаков аналитически осмысливает месяцы "смуты" (его собственное выражение). Будущее не внушает ему больших надежд. В "Летописи": "Образовалась всероссийская забастовка. Настало 17 октября с манифестациями 18-го, с кровопролитием, начатым генералом Мином [имеется в виду московское восстание. — М. Р.]. Наступила временная полная свобода печати, затем обратное отнятие свобод, репрессии, московское восстание, опять репрессии и т. д." (220, 232). В письме к Кругликову от июля 1906 года: "Конечно, все к лучшему. Но пока переживается весьма смутное время. С распутием Думы

³⁵ Письмо Е. М. Петровского к Н. А. Римскому-Корсакову от 31 марта 1905 года. РНБ, ф. 640, оп.1, ед. хр. 963 (198). Опубликовано: Музыкальная академия, 1994, № 2.

[в июле 1906-го] на первое время ничего не предвижу, кроме давления, а потом, конечно, нечто будет; хоть хроническая форма этого не что совершенно изводит. Эгоистическое чувство говорит, что лучше бы после когда-нибудь, когда померем, а теперь еще бы пожить спокойно и культурно; но сейчас же становится совестно... Вообще я, не склонный к нытью и разочарованью, чувствую, что что-то нехорошо" (228, 180). И о том же в письмах к М. А. Штейнбергу: "Не верится мне в сколько-нибудь скорый исход и думается, что каинитель еще долго протянется"; "дела в России мне представляются весьма дрянными. У нас нет согласия, единства, все взброд идет, поэтому нет успеха. Укорять, обвинять друг друга мы умеем, а сделать что-нибудь нам не удастся. Все эти Свеаборгские, Кронштадтские дела мне представляются преждевременными, не объединенными общим планом, без расчета на свои силы. Сколько крови пролито" (219, 126—127).

Все настойчивее композитора тревожат мысли как о его собственной бесплодности в это время — "Моя собственная музыкальная жизнь проходила как-то бесплодно в силу неподходящего настроения и чувства утомления" (220, 233), так и об общем кризисе искусства.

Пауза в творческой деятельности после окончания такого грандиозного произведения, как "Китеж", была, наверное, закономерной. Но для Римского-Корсакова, больше всего боявшегося "остановки", она казалась очень тягостной. Небольшие, "проходные" вещи ему не давались, равным образом и писание "к случаю". Об этом свидетельствует, в частности, эпизод с оркестровой "Дубинушкой": "„Эй, ухнем“ Глазунова и моя „Дубинушка“, написанная под впечатлением или, скорее, по случаю революционных волнений, были сыграны в концерте [Зилоти]. Насколько глазуновская пьеса вышла великолепной, настолько моя „Дубинушка“ оказалась хоть и громкой, но короткой и ничтожной" (там же, 233).

Об общем кризисе искусства он ясно высказался в письмах к Кругликову: "Мне кажется, я да и все мы суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия. Теперь же, с переломом политической жизни на Руси, или наступит период расцвета, или, что вероятнее, период упадка искусства. На Западе уже чувствуется наступление этого периода, да и у нас имеются его признаки. Как известно, в периоды упадка действуют и великие таланты, как будто по инерции, набравшись оной в период расцвета, но это уже не наш брат, деятель 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов, это даже не Глазунов, а некие другие, более молодые"; "искусство ютилось около церкви, богатства, деспотизма, интриг и тщеславия. Будет ли оно ютиться около свободы, равенства и братства, к которо-

му мы стремимся? А стремимся мы к нему худо: убийства, грабежи, обман, вражда... Ничего не выходит, а если что и приобретено, то за слишком высокую цену" (228, 177, 181).

В конце концов, Римский-Корсаков сформулировал проблему так: "Я решил быть самому по себе и делать свое дело" (там же, 181). Приняв это решение, он словно выходит из тупика: менее чем через два месяца начинается работа над "Золотым петушком".

*

Две зарубежные музыкальные поездки Римского-Корсакова в этот период имели различный характер. Симфонический концерт в брюссельском театре de la Monnaie в марте 1900 года явился обычным продолжением музыкальных контактов, сложившихся в предшествующее десятилетие. Обзорная, ознакомительная программа включала увертюру к "Руслану", "Шехеразаду" и "Садко", антракт к третьему действию "Орестей" Танеева, сюиту из "Раймонды" Глазунова, Половецкий марш из "Князя Игоря". Как писал Римский-Корсаков Танееву, рецензии на концерт были "довольно кратки, благосклонно холодны" (185, 212). В течение недели, проведенной в Брюсселе, композитор встречался с бельгийскими музыкантами и пришел к выводу, что в Брюсселе уже в значительной степени пережили культ Вагнера, процветавший во время первого визита Римского-Корсакова десятилетие назад, и теперь их волнуют "нелепые и вполне несуразные творения" Рихарда Штрауса, д'Энди и проч. Русские же сочинения "считают достойным уважением, но преимущественно обладающими внешним блеском" (там же). Поскольку в эту пору композитор находился в очень хорошем, уверенном настроении, он не отреагировал на подобную оценку острой обидой, а нашел утешение в том, что русские еще впереди Запада, ибо "уже пережили полосу какофонии, которую они (брюссельцы и парижане) только переживают" (там же). В разговоре с Ястребцевым он пояснил, что к "полосе какофонии" относятся всякие "преувеличения" в "Каменном госте" и "Женитьбе".

Иное дело — парижские концерты весны 1907 года. Здесь Римский-Корсаков имел по-настоящему большой, достойный его, успех и встретился с самыми выдающимися западными музыкантами. В отношении всей русской музыки это был первый большой фестиваль на Западе, по сравнению с которым беляевские концерты на Всемирной выставке в Париже — всего лишь скромный пролог. В свою очередь, Русские исторические концерты 1907 года, вместе с прошедшей в Осеннем салоне грандиозной Выставкой русского ис-

куства, явились блестящим преддверием "Русских сезонов" Дягилева и вообще экспансии русского искусства в Европу.

Как известно, Дягилеву стоило немало труда уговорить приехать в Париж композитора, не любившего шумные фестивали, тем более устраиваемые чуждым ему по духу "декадентом", да еще в "модничающем" Париже, и притом в разгар работы над "Золотым петушком". Еще за две недели до начала концертов согласие не было получено, и Дягилев вновь настойчиво обращался к Римскому-Корсакову, упирая на "слабое место" последнего — "общее дело". "При всех бесконечных трудностях, которые представляет это дело, — писал Дягилев, — нельзя работать без мысли о поддержке со стороны любимого и дорогого учителя. Подумайте, как вы опечалите нас вашим отказом и еще более — какой вред вы принесете делу, которому вы выразили ваше сочувствие" (236, II, 99). По свидетельству сына композитора, вопрос окончательно решило мнение Надежды Николаевны, к которой Дягилев сумел найти подход.

Без сомнения, Римский-Корсаков не пожалел о своем решении. В пяти Русских исторических концертах была представлена почти вся русская композиторская школа: Глинка, Бородин, Мусоргский, Балакирев, Кюи, Глазунов, Лядов, Ляпунов, Рахманинов, Скрябин, Чайковский; присутствовали и принимали участие Глазунов, Рахманинов и Скрябин; к концертам были привлечены лучшие русские исполнительские силы. Центром программ было творчество Римского-Корсакова. Прозвучали пятая картина "Садко" целиком в концертном исполнении, "музыкальные картинки" из "Салтана", сюита из "Ночи перед Рождеством", "Ночь на горе Триглаве" из "Млады", вступление и песни Леля из "Снегурочки". Очень много внимания уделялось Мусоргскому — естественно, в редакциях Римского-Корсакова (сцены из "Бориса" и "Хованщины"). Римский-Корсаков дирижировал своими сочинениями в первом ("Ночь перед Рождеством") и втором ("Снегурочка", "Млада") концертах; в третьем и пятом "Салтана" и "Садко" провел Артур Никиш. Все свидетели констатируют большой успех фестиваля в целом, и особенно — Шаляпина и Римского-Корсакова, которого, по словам Кашкина, "парижане принимали каждый раз необычайно восторженно" (236, I, 413). Николай Андреевич познакомился с Сен-Сансом, Рихардом Штраусом, Дебюсси, присутствовал на спектаклях "Саломеи" и "Пелеаса". Теперь никому и в голову не могло прийти "оказывать снисхождение" русским — совсем напротив³⁶.

³⁶ Единственным исключением был Рихард Штраус, который счел русскую музыку "детской", "наивной". Но зато и Римский-Корсаков не пожалел крепких слов по адресу "Саломеи", в то время как его оценка "Пелеаса" была хоть и негативной, но мягкой и заинтересованной.

В дальнейшем судьба творчества Римского-Корсакова на Западе сложилась довольно противоречиво, во всяком случае, не так, как обещали триумфы 1907 и последующих годов. Но это уже совсем другая тема, связанная с изменениями в европейском мирозерцании после первой мировой войны.

*

Три поздние оперы-сказки Римского-Корсакова очень сильно разнятся между собой. "Салтан", по словам композитора, — "просто сказка"; "Кащей", при явных фольклорных мотивах сюжета, — не столько сказка, сколько символическое действие ("осенняя сказочка"); "Золотой петушок", обычно определяемый как сатирическая сказка, имеет многозначную жанровую природу ("небылица в лицах"). "Салтан" — сплошной свет, без теней; антипод ему сумеречно-мрачный "Кащей"; в "Золотом петушке" свет и добро присутствуют в причудливых, не совсем сказочных формах. Тем не менее эти три оперы взаимосвязаны, объединены многими факторами, в том числе принадлежностью к новому для Римского-Корсакова и для русской музыки в целом типу оперного действия — так называемому условному театру, или театру представления. По отношению к творчеству Римского-Корсакова эти термины, конечно, не совсем точны. И в предыдущих операх композитора, таких, как "фантастические" "Снегурочка" или "Млада", как "Ночь перед Рождеством", пронизанная стихией календарной обрядовости, как былинный "Садко", действие часто приобретало облик, далекий и от реалистической психологической драмы, и от традиционной "оперности". Но все же в них были "нормальные" герои с "нормальным", "жизнеподобным" типом чувствования и выражения, имелась развивающаяся романтическая любовная коллизия. В сказках 1900-х годов дело обстоит по иному, и хотя вряд ли правильно называть их персонажей "масками" (а такая точка зрения высказывалась неоднократно и в дореволюционной критике, и в более поздних работах Асафьева), — невозможно характеризовать их как "героев", в том смысле, в каком являются героями оперного действия Снегурочка или Садко. Персонажи поздних сказок композитора — именно "лица", действующие лица в некоем музыкальном космосе, в модели мира, создаваемой Римским-Корсаковым. Качество полноты, выстроенности, замкнутости музыкального мира было и раньше присуще операм композитора, но в поздних сказках оно углубляется.

Источниками перемен были, прежде всего, сюжеты новых опер. Поскольку Римский-Корсаков полагал, что для каждого сюжета должна быть найдена соответствующая ему музыкальная и драматургическая форма, то, естественно, у него каждый раз возникали оригинальные типы оперного действия. Сам выбор сюжетов для поздних сказок нельзя считать случайным, хотя на беглый взгляд он может показаться таковым. Например, идея "Салтана" была давно предложена Стасовым³⁷, непосредственно обращение к сказке Пушкина связано с юбилеем поэта, отмечавшимся в 1899 году. Идея "Кащея" тоже возникла как бы стихийно: Е. М. Петровский написал пьесу и решил познакомить с ней композитора. Пьеса, как известно, не особенно понравилась Римскому-Корсакову, он был занят другими работами, но все-таки имелось в сюжете "Кащея" нечто такое, что заставило композитора вернуться к нему. Появление "Золотого петушка" после "Китежа" и двухлетнего молчания мастера было неожиданным, даже шокирующим для слушателей. Таким образом, сказочность составляет особую линию позднего творчества и, представляя собой качественно новое в сравнении с ранними "фантастическими" операми явление, переплетается и сложно соотносится с линией "драматической" — "Царская невеста", "Сервилия", "Пан воевода", "Китеж".

Интересно, что оценка автором своих поздних сказок была неоднозначной, по крайней мере, двух из них — "Салтана" и "Кащея"; самооценки "Золотого петушка" нам неизвестны, при жизни Римский-Корсаков успел услышать только концертное исполнение фрагментов своей последней оперы (Вступление и Шествие, имевшие грандиозный успех у публики), но можно полагать, что "Золотым петушком" он был гораздо более доволен. Отчасти это настороженное отношение к собственным же произведениям, очень тепло принятым и слушателями, и друзьями-музыкантами, было обусловлено "самолюбием", о котором Римский-Корсаков неоднократно говорит в письмах этих лет.

Например, в письмах к Н. И. Забеле и к жене он постоянно обращается к сравнению "Салтана" с "Царской невестой" и "Снегурочкой", и не в пользу первого. В письме к Забеле от 17 мая 1900 года: "...Нахожу его [„Салтана“] слабее и суше „Царской невесты“, „Салтан“ мне представляется каким-то рисунком по клеточкам, а „Царская невеста“ — рисунком свободным" (цит. по: 217, 161). В письме к жене от 15 октября 1900 года: "Вчера окончили „Салтана“; основательно прошли последнее действие. Это действие мне было как-то

³⁷ На четырехручном переложении сюжеты из "Салтана" автор сделал надпись: "Дорогому Владимиру Васильевичу, наклеившему сию оперу".

приятнее слушать... в этом действии встречается более настоящего пения, чем в предыдущих... Я прихожу к тому, что в опере меня на старости лет более притягивает пение, а правда очень мало; она всегда какая-то рассудочная" (там же, 148). Первоначальное увлечение новизной стиля, возникшего в "Кащее", тоже довольно быстро сменяется иным чувством — Римский-Корсаков как бы осуждает себя за компромисс с "новыми веяниями" (прекрасно понимая, что компромисс — мнимый): "...Писать, как написана „Царская невеста“, нельзя, чуть ли не стыдно, а писать, как написан „Кащей“, также не годится, неприятно и лживо..." (185, 298).

Понятно, почему ощущение неудовлетворенности появлялось у Римского-Корсакова на репетициях "Сервилии" или в процессе инструментовки "Пана воеводы" — "промежуточных опер". Понятно также, что для него давно облюбованная идея "Китежа" была дороже сказочных либретто. Что касается "Салтана" и особенно "Кащей", то получается, что они написаны — притом очень легко и быстро; по выражению композитора в письме к Глазунову, их материал "сам весь прилез в голову", — словно помимо воли автора. Между тем все три поздние сказки Римского-Корсакова оказались для слушателей очень новыми и очень актуальными, причем острота новизны и своевременности выстраивалась по нарастающей — от "Салтана" к "Петушку". Чуткий художник, улавливавший дух времени и по-своему отвечавший ему, Римский-Корсаков не мог принимать перемены пассивно, не мог обойтись при этом без внутреннего сопротивления.

*

А. Н. Римский-Корсаков характеризует "Салтана" как "скерцо, сменяющее драматическое аллегро", то есть "Царскую невесту": композитор "радостно настроен от предвкушения постановки „Царской невесты“, а после нее — от растущего широкого успеха этой оперы. В распоряжении Н. А. — заморожившая его певица, с ее сквозною музыкальностью [Н. И. Забела]. Он вновь полон желания сочинять. В руках у него диковинная жемчужина пушкинской сказки. А тут еще к тому же — исторический пушкинский год... К работе Н. А. привлечен сотрудник, влюбленный в талант композитора, хотя и умеющий не терять своей собственной головы, человек, способный самостоятельно мыслить и тонко чувствовать" (217, 146).

"Салтан" — одна из немногих опер Римского-Корсакова, относительно которых можно довольно подробно проследить процесс реализации замысла. Поскольку до отъезда композитора на летний отдых полного либретто не существовало и Бельский высылал текст

частями, между композитором и либреттистом велась постоянная переписка. Ее анализ³⁸ показывает очень четкую направленность мысли автора. Главная цель его при отработке либретто и концепции оперы — последовательное проведение идеи чистой сказки, притом сказки русской и пушкинской. Он изгоняет все отяжеляющее пушкинскую прозрачность и легкость, все уводящее от сказки к современному западноевропейскому мифологизму, с одной стороны, и к несвойственной народной сказке излишне реалистической, психологической мотивировке поступков героев, — с другой, замечательно формулируя при этом тезис о "сказочном фатализме". "Я думаю, — пишет он, — что злокозненность Бабарихи выразилась в том, что она поставила задачу найти прекрасную царевну; она думает, что это сопряжено с трудами и опасностями, а на самом деле это оказывается легко, да и далеко ходить незачем... А что Гвидон готов хоть пешком за тридевять земель идти за царевной, — так это ничего не значит... ибо Лебедь только и ждет того, чтобы он пожелал жениться, и давно себя для него приготовила. Вообще это, по-видимому, на роду написано у Гвидона и у Лебеди и даже, вероятно, предусмотрено звездочетами города Леденца" (30).

В дискуссии с Бельским по поводу "символического значения" Царевны Лебеди и "лекции по эстетике", которую она произносит в финале оперы ("Для живых чудес я сошла с небес..."), Римский-Корсаков точно выражает свой взгляд на сказку: "Что касается до символического значения Царевны (это что-то о Красоте, если не ошибаюсь), то... нужно ли это подчеркивать? Если такое символическое значение есть, то читатель и слушатель сам его узрит, а о Коптяеве не стоит заботиться, пусть его опять скажет, что у русских композиторов не хватает философских идей. Так было у Вагнера, а с его легкой руки у д'Энди, у Р. Штрауса, да и у Вейнгартнера, а у меня сказка — так сказка!.." (там же). Об отсутствии у русских композиторов философских идей известный в ту пору рецензент А. П. Коптяев писал неоднократно, в частности в том же "салтановском" году в рецензиях на спектакли кучкистских опер во время гастролей Оперы Мамонтова в Петербурге (см., например, 135, 127). Насколько же впереди "передовой" критики оказывается "консервативный" композитор: пока критика муссирует позднеромантические идеи, музыкант живет уже в новом веке. То, что "лекция по эстетике" все же осталась в опере, можно отнести к стремлению Римского-Корсакова не подавлять либреттиста, а обдумывать его идеи и со-

³⁸ Такой анализ уже предпринимался А. Н. Римским-Корсаковым, впервые опубликовавшим фрагменты данной переписки (см. 217, 138—145).

трудничать с ним. Но главное, Бельский в конце концов нашел для "лекции" красивые и достаточно простые слова, уместные в этой сияющей кульминации-развязке сказочного действия и хорошо сочетающиеся с ранее сочиненной композитором песенной темой Лебеди-Девицы. Попытки же либреттиста внести элементы реализма в поведение Гвидона (например, придуманное Бельским желание Гвидона лишить себя жизни, если не найдется чудесная Царевна, или предложение либреттиста изобразить Гвидона-ребенка с помощью нарочито детских интонаций — "обширный диапазон и детские частые и большие скачки в голосе") Римский-Корсаков отвел бесповоротно.

Другие идеи сотрудника были восприняты композитором глубоко творчески. Например, был реализован общий драматургический план "Салтана", намеченный Бельским: "Дано идиллически-бытовое основное настроение (I д.), из которого не хотелось бы и выходить, злые люди нарушают, выводят его из равновесия, но через разные фантастически-пестрые перипетии наступает умиротворение в той же самой простонародной идилличности" (30). Безусловно, очень удачной была также идея укрупнения сцены явления города Леденца и приглашения Гвидона на царство — "триумфального въезда", по выражению Бельского — введением славильных хоров на стихи в "ломоносовско-державинском" стиле (естественно, поданном с улыбкой, приспособленном к стилистике сказки). "Виватный", "кантовый" характер этой сцены вносит оригинальную, свежую краску в стилистический комплекс "Салтана" и как бы объединяет в самостоятельную линию другие сказочно-торжественные эпизоды оперы: марш царя Салтана, шествие тридцати трех богатырей, а также величальные, приветственные хоры народа (обращение к Гвидону в первом действии, хоры на пиру в третьем действии, встреча Салтана и пир в четвертом действии³⁹). Эта линия несколько монумента-

³⁹ В "Летописи" Римский-Корсаков указывает, что мотивом для введения "вивата" послужила строка Пушкина "хор церковный Бога хвалит": "Рассвет и появление города приемом напоминают „Младу“ и „Ночь перед Рождеством“, но торжественный хор, приветствующий Гвидона, написанный частью на церковную тему 3-го гласа... стоит особняком" (220, 213). В разговоре с Ястребцевым он пояснил, что этот хор "есть не что иное, как несколько видоизмененное „Тебе Бога хвалим“ знаменного [правильно: греческого. — М. Р.] распева на 3-й глас", то есть вариант духовного сочинения Римского-Корсакова, написанного в 1883 году (317, 152).

Б. В. Асафьев остроумно характеризует Гвидоново славление как "концертный церковный стиль во вкусе и подобно замыслам маэстро Сарти — с колокольным звоном и пушечной пальбой, словно победный гимн *Te Deum laudamus* в сказочной интерпретации" (23, 122).

лизирует всю форму оперы, так сказать, связывает "Салтана" с "Садко"⁴⁰.

Другим элементом, продолжившим достижения "Садко", стал речитативный стиль "Салтана". Здесь, конечно, не может идти речь о былинно-уставном речитативе, но, так же как в "Садко", композитор в новой своей опере отказывается от нейтрального речитатива и приходит к сплошной естественно-песенной либо сказовой речи, легко переходящей в песенно-ариозные завершенные фрагменты. Столь же естественно включение в вокальные партии лейтмотивных образований, их движение из оркестра в голоса, и с этой точки зрения понятно, почему автор остался особенно доволен прологом, где "вся беседа двух старших сестер с Бабарихой, после двухголосной песенки, фраза младшей сестры, вход Салтана и заключительный разговор текут свободно при строго музыкальной последовательности, причем действительная мелодическая часть всегда лежит в голосах, и последние не цепляются за обрывки мелодических фраз оркестра" (220, 213). Здесь композитору очень пригодился также опыт "Царской невесты", особенно идиллически-бытовых сцен в доме Собакина. С "Царской невестой" в чем-то перекликается и общий уклон стилистики "Салтана"; имеется в виду использование в опере не только старинных крестьянских, но и более поздних и городских песенных прототипов. Естественно, в "Царской невесте" это была в основном лирическая песенность, а в "Салтане" иные жанры — детский фольклор, плясовые, игровые, частушечные мотивы.

Это подчеркнул Асафьев в своем анализе стилистики оперы: "Снова верх взял своеобразный иллюзорно-феерический инструментализм с налетом... „прибаутчности“ и подвижности частушки. Это — город с его темпами, вмещающийся в деревенскую песенность... Кроме того, в стиле и фактуре музыки много „играющего орнамента“, словно это ткань из узоров народного прикладного искусства (вышивки, резьба)" (12, 208). В более ранних работах Асафьева

⁴⁰ Кстати, это одно из проявлений нового стиля — модерна в "Салтане". Во-первых, "ломаносовско-державинский" стиль в сказке — несомненная и нарочитая стилизация, а во-вторых, такое укрупнение веселого сказочного события очень напоминает принцип обыгрывания исторической детали (например, древнерусской формы окна или ворот) в архитектуре модерна, а также в живописи — достаточно напомнить о врубелевском "вросшем в землю", заполнившем все пространство картины "Богатыре". Тот же "нарочитый", "обыгрывающий" характер придан в опере некоторым другим музыкальным элементам: например, подчеркнутая воинственность марша Салтана, некая сверхизобразительность мотива бочки, в которую сажают мать с младенцем. Сам Римский-Корсаков метко характеризовал подобные музыкальные гиперболы термином "сказочная наивность".

для "Салтана" выделены иные ориентиры-сравнения: "чеканка материала, ажурность отделки и затейливость орнамента композиции у Римского-Корсакова, как резные двери царских врат в ярославских церквях работы XVII века"; "драгоценная миниатюра-рукопись", "узорчатое плетение изысканнейшего колорита" (23, 121, 123). Пожалуй, второй ряд сравнений больше соответствует стилю "Салтана": ассоциации со строгановским письмом — виртуозным, повествовательным, полным мельчайших занимательных деталей, с высокими образцами палехского стиля эта опера может вызывать. Что же касается "частушечности", "прибаутчности", "лубочности" — в том, например, виде, в каком она присутствует в "Петрушке" Стравинского или "Шуте" Прокофьева, — то такой подход Римскому-Корсакову был чужд, и от свойственного лубку письма крупным мазком, от лубочной парадоксальности он, при всей условности стиля "Салтана", уклонялся. Как писал композитор Бельскому при получении от него открытки с какой-то работой Сергея Малютина: "...За лубочное малеванье Малютина... очень вас благодарю. Несмотря на то, что оно малеванье, — оно мне приятно. Но я постараюсь, чтобы моя музыкальная живопись была все-таки получше малиютинской мази. Вот у Васнецова дело другое..." (30).

Ощущение затейливости, узорчатости, искусности музыка "Салтана" внушила первым же слушателям. Возможно, это связано не только с пестротой, орнаментальностью материала оперы, но и с феноменом поздней корсаковской инструментовки, ее, говоря словами Асафьева, исключительной звуко-свето-красочной изобразительности, нашедшей в сюжете "Салтана" богатейшую почву для проявления. Сам композитор назвал эту партитуру "руководством к фокусам". Дирижер В. И. Сафонов, получив партитуру "музыкальных картинок" из "Салтана", прислал Римскому-Корсакову телеграмму, отражающую восторг профессионала при созерцании такой работы: "Всю ночь, ожидая поезда, читал „Салтана“. Умилялся, восхищался гением автора" (цит. по: 185, 207). Можно вспомнить и о рецензии Н. Р. Кочетова на премьеру оперы в Москве, где сказано, что если "Садко" сразу покоряет любого слушателя, то при слушании "Салтана" "в нас восхищается скорее специалист-музыкант": "В опере бездна чудных деталей, масса интереснейших звуковых комбинаций, множество эпизодов, очаровательных по внешней звуковой красоте, вся она оркестрована с единственным в своем роде мастерством, отличающим ее автора... Но ни в одной из своих опер г. Римский-Корсаков не был так мозаичен, нигде он не сосредоточивался в такой степени на деталях" (там же, 227).

В определении "Салтана" как "оперы деталей", "драгоценной миниатюры" или "узорчатого плетения" есть некоторая односторон-

ность, некоторое преувеличение "миriskуснических" ее черт — так же, как и в чрезмерном подчеркивании ее частушечно-городского колорита, игрового и условного начала. Все это есть, и действительно очень ново, но дано в умеренных пропорциях. Может быть, точнее других характеристика, данная "Салтану" А. Т. Гречаниновым: "Чем больше я слушаю оперу, тем больше прихожу к убеждению, что никому еще до сих пор не удавалось так близко и на протяжении целой оперы подойти к колориту сказки, где все — желания, чувства, действия — выражается как бы в полутонах, где нет ничего „всамделишного“, никому в такой степени не удавалось сказку сказать, в какой это удалось вам. Какой был, например, соблазн для композитора написать душу раздирающую музыку, когда царицу Милитрису сажают в бочку и пускают в море! А она у вас поет себе волну гульливую, как будто перед маленьким, хотя и неприятным путешествием по морю. Вместе с тем характеры все удивительно выдержаны и сказочно правдивы. Но я думаю, что все это так тонко, что большинству этого никогда не понять..." (там же, 292).

В этих строках речь идет как раз о мере в передаче "правдивости сказки" и указан очень удачный пример: Милитриса — наиболее человечно-лирическая среди персонажей оперы. Но это все же иная лирика, нежели в "Царской невесте" или "Снегурочке", или, скажем, в партии другой брошенной жены — Любавы в "Садко". Можно привести еще примеры — жалобы Салтана в последнем действии, хоровое оплакивание царицы и младенца в первом действии: искренне-горестные, они не переступают, однако, за границы сказочного стиля. Достигается это разными приемами, прежде всего "замкнутостью" данных фрагментов, соблюдением симметричной, ясной, простой формы, избеганием всякой драматизации и усложнения музыкальной речи. То же касается и образа Царевны Лебеди, который А. И. Кандинский характеризует как менее глубокий, чем подобные образы в более ранних фантастических операх — образы Снегурочки и Волховы (100, 172). По-видимому, дело не в глубине, а в том, что образ Лебеди, не менее прекрасный и таинственный, — образ, ставший символом целой эпохи, — лишен тех романтических черт томления по неведомому, тяги к перерождению, которыми отмечены Снегурочка и Волхова. И как положено в народной сказке, образ Лебеди раскрывается весь сразу: ее песенная, "человеческая" тема не контрастирует с ее же "птичьими переливами", а из них рождается, ими окутывается.

Хотя сам композитор в "Летописи" говорит о реальной и фантастической частях оперы, в данном случае речь идет не о конфликте двух миров — поскольку в опере нет "реального" мира, то и конфликта такого не может быть, — а о применении разных способов музы-

кальной характеристики "чудес", наколдованных Лебедью, и всего иного (более инструментальная и более вокальная манеры). Правда, в опере есть два града — пестрая, забавная салтановская Тьмутаракань и сияющий и тоже забавный своими чудесами Леденец. Контраст двух градов не столь уж велик⁴¹ — он тоже дан в полутонах. Это можно ясно видеть в параллельных эпизодах — скажем, пир в Тьмутаракани и пир в Леденце: в первом случае музыкальное решение простонароднее, суетливее, во втором — песенно-плясовые темы развиты монументальнее, в манере "Садко". Большой тонкостью отмечена характеристика наследника обоих градов — Гвидона: сначала ласковая колыбельная младенцу (подлинная колыбельная, которой, как говорил Римский-Корсаков, укачивали всех детей на Руси, которую пели ему и его сыновьям и дочерям), потом тема Гвидона — резвого мальчика, и далее ее развитие до русской "Зигфридидиллии" (Гвидон на пустынном острове). Сравнение с Вагнером принадлежит Ястребцеву (в своих записках он называет "Салтана" русским "Зигфридом"), и относительно образа Гвидона оно не лишено некоторых образных и чисто музыкальных оснований, но "молодечество" Гвидона сохраняет нужную меру наивности, и вагнеровского размаха изложение его тем не достигает.

Особый пласт музыкального действия составляют темы моря и связанные с ними темы Лебеди. Это — самый "серьезный" музыкальный материал оперы. Поразительно, что после "Шехеразады" и "Садко", казалось, исчерпавших морские образы, Римский-Корсаков нашел для моря в "Салтане" совсем новые краски: море ласковое, теплое, море — первородная колыбель человечества. "И эта вселенная — шатер из ночного неба и моря принимает в себя человека и оберегает мать и ребенка... Море в „Салтане“ — могучая сила, благожелательная к человеку и чудотворная стихия. Оно исполняет желания и рождает чудеса: дает чудесное спасение, чудесное царство, чудесную Царевну Лебедь. И оно же — пространство, разделяющее и связывающее Тьмутаракань и Леденец, мир Салтана и мир Гвидона, отца и сына" (237, 252). Первые "колоратурные" попевки Лебеди — не только от ее птичьего облика ("птичьи в горле переливы"), но и от рисунка волн, их плесканья о берег.

Сценическая история "Салтана" лаконична: написанный почти

⁴¹ Вряд ли справедливо поэтому высказывание Асафьева в "Симфонических этюдах" о "косной" и "нелепой" Тьмутаракани — она именно "идиллическая", уютная; или А. И. Кандинского о сатирическом или даже "социально-обличительном" значении некоторых штрихов в партии Салтана, в песне Скомороха, в игре Скомороха и Старого Деда, в рассказе Деда. "Салтан" — не "Золотой петушок", и мягкий, веселый юмор этой сказки в аспекте чисто музыкальном вовсе не сатира.

целиком летом 1899 года, он был закончен осенью, вскоре в концертах прошли московская и петербургская премьеры симфонической сюиты из оперы, а осенью следующего, 1900 года — премьеры на сцене Частной оперы. Как уже говорилось, эта премьеры стала одним из триумфов в творческой жизни композитора. На этот раз ему доставил удовольствие и репетиционный процесс, проходивший без вмешательства мецената, под управлением ученика Римского-Корсакова М. М. Ипполитова-Иванова, с выбранными композитором солистами в главных ролях. Для Н. И. Забелы партия Царевны Лебеди стала кульминацией ее артистической деятельности и в некотором смысле "лебединой песнью": через полгода обнаружились первые признаки трагедии — душевной болезни ее мужа М. А. Врубеля, ставившего "Салтана".

*

Выше уже говорилось, что идея "Кащея Бессмертного" возникла на горизонте композитора как бы вне плана: когда поздней осенью 1900 года Е. М. Петровский появился в доме Римского-Корсакова со своей пьесой-либретто "Иван Королевич", композитор был занят "Сервилией", один из его либреттистов готовил сценарии "Навзикаи" и "Китежа", а другой писал "Пана воеводу". Необходимо подчеркнуть, что, хотя Петровский уже давно стал едва ли не самым чутким (по крайней мере, среди петербуржцев) слушателем и критиком корсаковских опер (именно критиком, а не панегиристом), он был человеком далеко не во всем близких Римскому-Корсакову мировоззрения и вкусов. И естественно, что далеко не все в предложенном Петровским тексте вызвало одобрение композитора.

История отношений композитора с либреттистом в работе над "Кащеём" подробно изложена А. Н. Римским-Корсаковым. Два раза автор пьесы, очень желавший угодить любимому композитору, идя против собственных представлений ("спорить с автором „Салтана“ сердце не хотело", — пишет Петровский), переделывал текст. Композитор не был удовлетворен переделками, и, казалось, все было кончено. Однако летом 1901 года Римский-Корсаков вернулся к "Кащею" в его первоначальном / облике, и с помощью старшей дочери пересочинив и доделав кое-что, очень быстро, с увлечением сочинил и инструментовал первую из трех картин и сделал полный набросок второй. Осенью он показал этот материал Петровскому с просьбой переделать в заданном направлении последнюю картину, но тот отказался, очевидно, памятуя о весенних неудачах. Дело застопорилось до весны 1902 года, когда композитор вернулся к "Кащею" и стремительно закончил его. В марте-апреле новая опера бы-

ла показана друзьям, а в декабре прошла ее премьера в московской Частной опере.

Обычно сотрудничество Римского-Корсакова и Петровского трактуется в том смысле, что композитора привлекли фольклорные мотивы сказки о Кащее, но он категорически не мог принять внесенной Петровским в этот сюжет "декадентщины" и в конце концов успешно поборол таковую, создав сочинение большого социального звучания. При этом пишущие впадают в противоречие, утверждая, с одной стороны, что "осенняя сказочка" далека от эстетики символизма (в частности, символистского театра), а с другой — усматривая во всех персонажах именно символы: Кащей — самодержавие, пленная Царевна — Русь, Буря-Богатырь — революция и т. д., вплоть до отождествления Кащея с обер-прокурором Святейшего Синода К. П. Победоносцевым⁴². Очевидно, что все это — не более чем вульгаризация замысла и сведение его к политической проблематике, что у Римского-Корсакова категорически невозможно.

Верно другое: "Кащей" более непосредственно, чем все предшествующие оперы Римского-Корсакова, отразил определенные черты в атмосфере времени (другие его черты запечатлены в "Салтане" и "Китеже"), и в нем композитор далеко выходит за пределы очерченного им самим художественного мира. Даже учитывая постоянное его стремление к обновлению, скачок от "Салтана" к "Кащею" очень резок. Так, "Кащей" — единственная опера Римского-Корсакова, где "зло" занимает центральное место, а "добро" либо страдает, либо поддается чарам "зла", и только в самом конце действия справедливость восстанавливается "искуплением" (тем самым, по поводу которого Римский-Корсаков иронизировал в связи с вагнеровскими сюжетами) — обращением прозревшей, испытавшей сострадание Кащеевны в иву и концом Кащеева царства. (В "Золотом петушке", правда, не будет и такой утешительной развязки.) Далее, это единственная опера композитора, в которой образы природы враждебны "добрым" героям: злоеца метель в первой картине, дурманящие цветы во второй. Да и сами природные образы здесь не живописны,

⁴² Это сравнение возникло во время студенческой постановки оперы в 1905 году, и композитор тогда не оспаривал его. Понятно, что такая мысль могла иметь хождение среди разгоряченной молодежи, но вряд ли она уместна в серьезных трудах. Между тем, кажется, ни одно исследование не обходится без этой параллели, так же как характеристика царствования Александра III — без блоковской строки о "совиных крылах" Победоносцева, в результате чего индивидуальный поэтический образ давно превратился в политический жупел. К сожалению, от подобных параллелей не свободна и прекрасная книга А. Н. Римского-Корсакова, но ее пятый выпуск, где речь идет о "Кащее", появился только в 1946 году.

как обычно, а условно-фантастичны или символичны. "Характеристикой миров зла в „Кащее“ становится не образ природы как космоса, а образ природной стихии как хаоса, который представлен картиной снежной метели в царстве Кащея — вакханалией хаоса, диким разгулом вьюги-стихии, этой своего рода „пляски смерти“, и сквозным образом „хищных воли“ у Кащеевны — символом неуправляемой стихии бурных страстей, захлестывающих человека и ведущих к гибели, природной параллелью стихии морально-нравственного хаоса. И лишь в самом конце оперы, после гибели царства зла, возникает космический образ природы как всепобеждающего света... финал оперы распахнут из замкнутого пространства царств Кащея и Кащеевны в открытое пространство большого мира природы, в который выходят герои" (цит. по: 237, 254).

Последнее утверждение верно, но не до конца: музыка финала "Кащея" не дает того ощущения светоносности, какое возникает в финалах "Снегурочки", "Ночи перед Рождеством", "Млады", "Садко", "Салтана", и дело не в простом драматургическом просчете — считается, что финал "Кащея" слишком краток, несмотря на позднейшую дописку его композитором, — а в невозможности дать здесь "больше солнца". Это действительно новая у Римского-Корсакова смысловая и собственно музыкальная ситуация, и, конечно, она возникла внутри его художественного мира, а текст Петровского дал ей повод проявиться.

В своих воспоминаниях Ипполитов-Иванов приводит слова композитора, что "сверхновый" "Кащей" был написан чуть ли не исключительно из самолюбия, поводом к чему послужили замечания чешских критиков после постановки "Царской невесты" в Праге: якобы в этой опере композитор идет вспять. Казалось бы, подтверждением такому воспоминанию служат и приведенные выше фрагменты из письма к жене, и относящиеся к тому же времени высказывания, запечатленные Ястребцевым, — о самолюбии как одном из главных стимулов творчества.

Конечно, такие соображения носят поверхностный характер. Большое значение имеют неоднократно повторявшиеся Римским-Корсаковым в конце 90-х и в 900-е годы мысли о "музыкальной совети" и "пределах возможного в музыке" в связи с новыми тенденциями, проявившимися в русском и в западном искусстве⁴³. Многое из

⁴³ См., например, в письме к Ястребцеву, написанном в "кащеевское" лето: "Какой ужасный вред нанес Вагнер тем, что его гениальные страницы испещрены всякими гармоническими и модуляционными безобразиями, к которым мало-помалу привыкают стар и мал и которые, породив д'Энди и Р. Штрауса, мало-помалу уложат в гроб музыкальное искусство. Неужели мой музыкальный слух лучше вагнеров-

этого нового было Римскому-Корсакову неприятно, отрицалось им, но он ощущал потребность ответить на "новые песни" исходя из собственного опыта: как он сам говаривал, убедиться, что "и моя краюха не щербата". В каком-то смысле "Кащей" — экспериментальное сочинение, подобно "Моцарту и Сальери", но в большей степени, и как "Моцарт" подтолкнул сочинение "Царской невесты", так и без "Кащей" невозможен был бы не только "Золотой петушок", но и некоторые страницы "Китежа".

О новизне стиля этой оперы, особенно ее гармонического языка, написано немало. Конечно, спустя почти век некоторые гармонические приемы композитора — увеличенные, уменьшенные, цепные лады, линейное голосоведение, временами дающее остродиссонирующие сочетания, и т. д. — не могут казаться столь новыми, какими они были для современников, вызывая у большинства музыкантов восторг (Танеев, Гречанинов, Глазунов, Никиш), а у других недоумение (Стасов, Лядов). Но одно общее качество этой оперы не может не поражать и сейчас: это ее, условно говоря, к о н с т р у к т и в и з м, выстраивание индивидуальной системы приемов для одного данного сочинения, притом выстраивание жесткое, более строгое — и в этом смысле более современное, — чем в произведениях нелюбимого Римским-Корсаковым "дэндизма"⁴⁴. Новое качество музыкального мышления в "Кащее" зорко подметил с первых прослушиваний Ю. Д. Энгель. В то время, когда другие критики писали о выдержанности стиля (Кочетов), о "красках нетронутости" (Кругликов) или о "хроматической тональности" (Кашкин), Энгель дал емкую характеристику: "Это — совершенно особенная „кащеевская“ музыка, новые контуры, новые краски, новые построения, настоящий „новый стиль“ (то есть l'art nouveau, модерн. — М. Р.), который можно бы назвать и импрессионистским, и декадентским, если бы под первым словом не подразумевалась только часть того, что так характерно для „Кащей“, а со вторым не соединялось представление о чем-то вырождающемся, приходящем в упадок. Ничего упа-

ского?.. Нет, конечно, не лучше; быть может, даже хуже; но у меня есть музыкальная совесть, к которой я прислушиваюсь, а Вагнер эту совесть утратил в погоне за величием и новизной <...> Страшно трудно определить границы возможного в музыке, это слишком сложный вопрос, в который входит все: и гармония, и мелодические и ритмические условия. Невмоготу его разрешить, но я чувствую, что я п р а в " (219, 62).

⁴⁴ Этим термином, обыгрывающим созвучие английского слова dandy и фамилии французского композитора, Римский-Корсаков и его корреспонденты обозначали "новейшие направления" вообще, включая и Р. Штрауса, и Дебюсси, и, например, Рибикова, Гнесина и т. п.

дочного, как вообще ничего выисканного, манерного в „Кащее“ нет. Все точно сымпровизировано. Но всмотритесь поближе в эту импровизацию, и вы увидите, сколько вложено в нее ума, знания и „заранее обдуманного намерения“. Все здание „Кащея“ построено на горсти основных музыкальных элементов... контрастирующих друг с другом и в то же время способных ко всевозможным соединениям и сопоставлениям" (цит. по: 219, 71. — Разр. моя. — М. Р.).

Далее в рецензии Энгеля говорится о новизне лейтмотивной работы в опере. Однако в этом вопросе более прав оказался Петровский, отметивший, что собственно употребление лейтмотивов в "Кащее" — старое, но в сочетании с новой гармонией (и, добавим, более последовательно проведенной системностью мелодического материала) производит новое впечатление⁴⁵. Отличие корсаковской новизны от новизны "дэндизма" Петровский усмотрел в "ясности и отчетливости ритма", но автор поправил его, указав, что дело не только в ритме, но и в "безусловной логичности сочетаний" и в "безупречном голосоведении" (222). Конечно, с логикой и голосоведением в "Салтане", например, дело обстояло не хуже, чем в "Кащее", но уникальная для Римского-Корсакова монохромность колорита "осенней сказочки" и особый тип ее мелодики сильно подчеркнули эти качества.

А. Н. Римский-Корсаков пишет, что предвестием "Кащея" в творчестве композитора является третий акт "Млады" — сцена в царстве Чернобога (там же, кстати, усматриваются и некоторые предвестия "Золотого петушка"). Это бесспорно, но за прошедшие после "Млады" десять лет многое изменилось в трактовке "злых" образов. В "Кащее" зло находится не в фантастическом подземелье, а на земле, пусть и в условном "осеннем царстве", и это не зло само по себе, а зло проникающее, пронизывающее жизнь. С этой концепцией связана трактовка как природных образов, так и жанровости — символа человечности. В отличие от характеристик Кащея и Кащеевны, темы Царевны и Ивана Царевича имеют определенную жанровую ок-

⁴⁵ Способы лейтмотивной работы в "Кащее" убедительно показаны М.Ф.Гнесиным, который анализирует этот вопрос на примере тематизма Царевны. Там же особенно любопытно, в свете соображений о стиле оперы, наблюдение над основной темой главного персонажа: она имеет рисунок знака бесконечности, что символизирует "бессмертие" Кащея. Не менее интересно указание на то, что в голосе тема бессмертия появляется только в финале оперы, перед смертью Кащея. Во-первых, это тоже символично, а во-вторых, вряд ли можно найти другой случай такого обращения с лейтмотивом в опере классического периода.

раску (лирическая песня, причитание, колыбельная, молодецкая песня), но под воздействием окружения — условного, абстрактного, "злого" тематизма жанровость искажается (зловещая пляска метели, надлом лирического тематизма в "злой колыбельной" Царевны) либо размывается (подчинение жанровых тем Ивана Царевича иному началу в его сцене с Кащеевной)⁴⁶.

В аспекте музыкальной выразительности, воздействия "Кащея" на слушателей интересно совпадение ощущений у двух очень опытных музыкантов — критика Н. Д. Кашкина и дирижера премьеры М. М. Ипполитова-Иванова. "Музыка все время возбуждает большой интерес, — пишет Кашкин, — но в результате получается скорее раздражающее, нежели удовлетворяющее чувство" (219, 72). "[Музыка „Кащея“], — вспоминает Ипполитов-Иванов, — на меня действовала как наркотизм или раздражающий слишком сильный запах цветов. Кончая репетицию или спектакль „Кащея“, я чувствовал себя несколько возбужденным, точно после приема наркотика" (95, 107). Эти ощущения подтверждает и автохарактеристика "Кащея" в "Летописи": "Настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блесками" (220, 223). Понятно не совсем приятное отношение автора к этому сочинению: по складу натуры Римский-Корсаков не мог долго задерживаться в кащеевской атмосфере и, в ожидании либретто "Китежа", быстро переключился на лирико-романтического "Пана воеводу".

*

"Золотой петушок", последняя из музыкальных сказок 900-х годов, образующая коду всего творчества Римского-Корсакова, — сочинение, остающееся до сих пор во многом загадочным. К этой опере почти нет автокомментария; оценки "Золотого петушка", данные современниками композитора и последующими поколениями, в значительной степени основывались на экстрамузыкальных соображениях. Это вполне естественно: с одной стороны, сатирически-паро-

⁴⁶ Наиболее близки "Кащею" две темы из "бесовского коло" "Млады". Одна из них связана с образом Кащея — помощника Чернобога, который "играет на гуслях и поет", а нечистая сила "почтительно слушает", причем от Кащея пения начинаются вьюга, и среди лета снег валит хлопьями. Близость тем вьюги в двух операх очевидна. Меньшее сходство обнаруживают темы Чернобога и ариозо Кащея: их сближает угловатость, неестественность, невокальность рисунка. Кроме того, в "Кащея" через "Младу" пришли провагнеровские мотивы колдовства Кащеевны — мотивы ядовитых цветов, отравленного напитка, построенные на "цепных" терцовых ходах или терцовых хроматических кружениях.

дыйный характер ряда эпизодов оперы вызывал непреодолимое желание подробно "расшифровать" все намеки, а с другой — многозначность и необычность ее фантастических образов тоже побуждала отыскивать им объяснения. В результате появилось немало теоретических и практических (постановочных) концепций оперы, но загадка осталась, и, конечно, будет существовать всегда.

А. Н. Римский-Корсаков характеризует темп работы над этой оперой как стремительный даже на фоне сверхбыстрых темпов сочинения других опер конца 90-х — 1900-х годов: к середине октября 1906 года было принято решение, а в августе 1907-го закончена партитура. Надо учесть, что в течение этого периода шли репетиции и состоялась премьера "Китежа", почти месяц Римский-Корсаков провел на Русских исторических концертах в Париже и был занят еще целым рядом общественных и музыкальных дел. Очевидно также, что мысль о "Золотом петушке" явилась внезапно, поскольку в письмах композитора, относящихся к концу лета 1906 года, неоднократно говорится об усталости, неохоте сочинять и т. д.

Анализ соотношения пушкинской сказки и ее пересказа Римским-Корсаковым и Бельским предпринимался неоднократно. Композитор и либреттист, максимально используя пушкинский текст, внесли в него много нового, и не только количественно, как в "Салтане", но и качественно. Они сильно обострили и осовременили сатирическое звучание сказки и широко развернули чуть намеченный у Пушкина образ Шемаханской царицы. В итоге повествование приобрело стройную трехчастную форму: первое действие — царство Додона, второе действие — Шемаханская царица, третье действие — снова царство Додона, и если к этому прибавить вступительное и финальное обращения Звездочета к публике перед занавесом, то форма оперы окажется строго концентрической, с образом Шемаханской царицы в центре. Таковы и были намерения композитора, которого именно эта сфера действия — второй акт и связанные с ним образы Звездочета и Петушка — заботила в наибольшей степени (основная часть его летней переписки с либреттистом сосредоточена на партии Царицы, вплоть до мелких деталей текста, а также на фигуре и текстах Звездочета).

В последних словах Звездочета в эпилоге оперы выражен парадокс "Золотого петушка", состоящий в том, что фантастическое царство, откуда приходят Звездочет, Петушок, Царица, — есть реальность, а человеческое царство Додона, обставленное многими конкретными национальными признаками, — "призрак бледный", "пустота". Разумеется, Додоново царство призрачно и условно до известных пределов. Но дело не только в этом. Принципиально новое качество типичного для композитора "двоemiрия" в "Золотом петуш-

ке" — неясность, нерешаемость вопроса, где тут "зло", а где "добро". Если все нелепое царство Додона — "зло", то почему колыбельная, которой ключница Амелфа убаюкивает царя и всю столицу, полна настоящей красоты и, по меткому замечанию Лядова, "излучает тишину", почему покой и тишина слышатся в очаровательной мелодии, насвистываемой любимым царским попугом, почему, наконец, хоры "дурацкого народа" в третьем действии внушают настоящую тревогу, и "темы, уже явленные в течение действия, здесь вдруг светлеют, яснееют" (23, 150), из карикатурных обращаются в подлинные? Если наоборот, Додоново царство — всего лишь "искаженные черты бытового царства" (там же, 148) и речь идет, по предисловию к либретто, всего лишь о "крутых нравах и неуклюжей обстановке древнерусского жизненного уклада", а настоящее зло — Шемаханская царица, "соблазн чувственной красоты", как выразился либреттист (или образ "пагубных стремлений декадентского искусства", по одиозной статье Кабалевского "Римский-Корсаков и модернизм" (см. 179), — то откуда столько чистой, юной красоты в музыке ее "Привета солнцу", почему сама природа в союзе с ней? Почему тембровая окраска партии Шемаханской царицы (лирико-колоратурное сопрано), "инструментальный" характер ее основного лейтмотива так естественно связывают этот образ с образами "вещих дев" в предшествующих операх Римского-Корсакова — с Волховой, с Царевной Лебедью? А если Шемаханская царица — "добро", то откуда зловещий итог ее явления и явно недобрые, "Кашеевы" интонации ее партии, сгущающиеся к концу второго действия и в полную силу проявляющиеся в третьем?

Для объяснения этих парадоксов М. Ф. Гнесин, а за ним другие исследователи развили идею образа Шемаханской царицы как з о б л и ч а ю щ е й и к а р а ю щ е й К р а с о т ы, как мечты о любви, не находящей себе исхода. Это объяснение, по-видимому, одно из возможных, но оно, как и другие, стремящиеся расставить по местам персонажи оперы, обращено скорее к словесному тексту, нежели к музыке. Недаром сам композитор отвел попытки Бельского разобраться, что есть Царица — "бесовский соблазн" или "идеал чистой красоты", и перевел разговор в план чисто музыкальных проблем. Так же "приклеенным" к получившемуся произведению выглядит изящное объяснение, предложенное Бельским в предисловии к либретто: "...Тайной окутаны у Пушкина взаимные отношения фантастических существ сказки — Звездочета и Шемаханской царицы. В самом деле, состоят ли они в общем заговоре против Додона или же сошлись в нападении на беднягу независимо и случайно, — у Пушкина совершенно не выяснено... Хотя недосказанность составляла своеобразную прелесть сказки... с другой стороны, еще более

настоятельные требования понятности пьесы вынуждают автора передать в двух словах смысл происходящего на сцене.

Зрители небылицы явятся свидетелями отчаянной попытки, которую предпринял несколько тысячелетий тому назад один живущий и поныне волшебник, чтобы подчинить своему магическому влиянию могущественную дочь воздуха. Не имея силы овладеть ею непосредственно, он задумал получить ее из рук Додона, но понес, как известно, поражение, после которого ему только и оставалось в утешение показывать зрителям историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре".

В одном из писем Бельского о "Золотом петушке" есть мысль о "безгранично царящем [в опере] зле" и "чувствуемом зрителями надо всем этим где-то добре" (219, 140). Первые же зрители действительно испытали такое чувство, в частности Ю. Д. Энгель, написавший в рецензии на премьеру в Опере Зимина, что в произведении есть нечто "сильное, глубокое, серьезное и, несмотря на свою недосказанность, — или, может, благодаря именно ей, — полное особого неотразимого обаяния" (295, 271). Тот же критик, размышляя о сути "небылицы в лицах", необычайно к месту процитировал формулировку ученого-фольклориста Потебни: "Роль поэтического образа быть постоянным сказуемым к переменному подлежащему". Это замечательное высказывание, рожденное изучением народного творчества, полностью приложимо к "Золотому петушку", что и доказали постановки оперы и споры вокруг нее⁴⁷.

Были в разные времена такие слушатели, которые выделяли в "Золотом петушке" как главный сатирически-бытовой пласт, к которому второе действие служит красивым дополнением-контрастом и стимулом к изобличению и развенчанию Додонова царства. То есть концепция оперы понималась как характерное корсаковское "двоемирие", только направленное в сторону сатиры. В этих случаях поисками "намёков" занимались особенно ревностно. М. Ф. Гнесин (общий взгляд которого на эту оперу достаточно сбалансирован) посвятил специальный раздел своей книги о Римском-Корсакове изложению "злоб дня", как они понимались в эпоху "Золотого петушка": здесь и дряхлеющее самодержавие (старость Додона), и несогласия в царствующем доме (спор сыновей Додона), и придворные интриги (Амелфа и Полкан), и склонность к мистицизму царской семьи

⁴⁷ Уже первые три постановки "Петушка" — в Опере Зимина (режиссер П. Оленин, художник И. Билибин), в московском Большом театре (дирижер Э. Купер, художник К. Коровин), в дягилевской антрепризе (опера-балет в постановке М. Фокина, оформление Н. Гончаровой) обнаружили возможность полярно различных, но художественно убедительных прочтений партитуры.

(гадание на бобах и на кофейной гуще), и военные неудачи России (поражение Додонова войска), и устарелость вооружения русской армии (Додонов ржавый щит), и многое другое, вплоть до отдельных фраз⁴⁸ и до символического "конституционного" истолкования Петушка как "органа в реформированном правительстве: „Петушок“ помогает царю в управлении страной, но и отнимает у него долю его самодержавного величия, а может и восстать против него" (79, 168).

Все это любопытно с исторической точки зрения, и многое тут, возможно, не лишено оснований, однако для слушателя наших дней сатирический, иронический смысл Додоновых сцен оперы улавливается в ином.

"Интересно уже то, — пишет Гнесин, — что в противовес Звездочету и Шемаханской царице, для которых композитором созданы темы вполне оригинальные и творчески новые, хотя и преемственные от музыки более ранних и идейно сходных произведений, в противовес этим персонажам, представители царского двора не получили в „Золотом петушке“ никаких новых тем. Они вполне выражают себя в пародийно примененных отрывках из мелодий героического склада в „Руслане“, „Садко“, отчасти и некоторых народных песен"⁴⁹ (79, 181).

Со временем такого рода "параллелизмы" стали еще ярче, так как в эпоху "Петушка" "Садко" был современной оперой, "Руслан" — сравнительно недавним прошлым, а теперь это — золотая классика, и, естественно, пародия на нее воспринимается острее. Говоря более широко, не только приводимые Гнесиным и другими исследовате-

⁴⁸ Так, вопрос Додона перед походом: "Есть запасы?" — и ответ: "На три года" живо напоминали слушателям того времени хвастливые заявления, появлявшиеся в газетах неоднократно, что в крепости Порт-Артур запасов на три года, в то время как крепость была сдана чуть ли не через три месяца. Фразу Додона при убийстве Звездочета "Кровь на свадьбе — не к добру!" применяли к событиям на Ходынском поле во время коронации Николая II и т. д.

⁴⁹ Гнесин указывает на автозаимствования из "Садко" ("геройские речи" царевичей и Додона), из Салтановых тридцати трех богатырей (марш Додона), из "Снегурочки" (характеристики Бермяты и Полкана), из "Псковитянки" (хоры народа при встрече Грозного и хоры в третьем действии "Петушка").

Не меньше таких примеров и во втором действии — ранний романс Римского-Корсакова "Ель и пальма", видение Клеопатры из "Млады" и особенно песня Индийского гостя из "Садко", где музыкальный образ птицы Финикс — символ опасной красоты — напрямую подводит к мотивам Шемаханской царицы. К этому, несомненно, надо добавить некоторые страницы "Антара" и ряд ранних "восточных" романсов композитора.

лями многочисленными параллели, но весь "Золотой петушок" является вариацией на излюбленные образы кучкизма. Кроме упомянутых опер Глинки и Римского-Корсакова, можно вспомнить "Бориса Годунова": от фразы Додона в первом действии "Нелегко носить корону", близкой к фразе Бориса "Ох, нелегка ты, шапка Мономаха", до хоров народа в третьем действии, вызывающих в памяти сцены у Новодевичьего монастыря, у Василия Блаженного и т. д. Можно назвать также "Тамару" Балакирева (близость сюжетной ситуации — царица, убивающая своих поклонников), "Половецкие пляски" Бородина, а также типично бородинские скерцозные мотивы царевичей в характерном раннекучкистском ми-бемоль мажоре. Вообще в "Золотом петушке" словно нарочно собрались основные мотивы русских опер: преступный царь и страдающий народ, выступление в поход и возвращение (шествие и встреча), "боярская дума", теремные сцены, "подневольное славление", "пленительный Восток", мечта о солнце, свободе, любви. Понятно, что в условиях данного сюжета большинство этих мотивов могло решаться юмористической или иронической вариацией на стиль. Способы "снижения" показаны исследователями: это ограничение развития тем — "топтание" на одной типичной мелодической формуле, на повторах мотивов, всякого рода гармонические и мелодические упрощения или, наоборот, сочетания примитивной темы с изысканной гармонией, сложной контрапунктической разработкой или другими приемами "высокого стиля", нарочитое противоречие семантики мелодической формулы со смыслом слов и пр.

Кроме того, в музыкальной характеристике Додоновых порядков широко использованы некоторые приемы, ведущие происхождение от "Салтана", в частности связанные с "низовыми" жанрами современного городского музыкального быта. В "Салтане" калейдоскоп частушечно-прибауточных, плясовых, маршевых, колыбельных мотивов создавал ощущение веселой сказочной пестроты либо служил эффекту преобразования повседневности в "чудо" (песенка белки, марш богатырей). В "Золотом петушке" "Чижик", исполняемый царем в разгар любовного признания, и марш Додона имеют не юмористический, а откровенно издевательский смысл; такого заострения приема у Римского-Корсакова больше нет нигде, и неудивительно, что Глазунов, например, никак не мог примириться с маршем Додона: он выходит за пределы эстетики русской классической оперы и больше напоминает о "коллажах" в музыке XX века. Но, с другой стороны, такие явления имеют корни в раннем кучкизме и особенно в творчестве Мусоргского — в его "Райке" и "Классике", сплошь состоящих из пародий на академический "высокий стиль", в его вокальных сценах, где широко применены "низовые" жанры, в его им-

провизациях, в которых фигурировали и "Моцарт, играющий свою музыку на расстроенном фортепиано", и контрапунктическое сочетание "Lieber Augustin" с маршем из "Фауста" Гуно, и изображение пения прославленной итальянской дивы Бозио, прерываемое последней арией Сусанина из "Жизни за царя", и многое другое в том же роде. Мусоргский смеялся над тем, что казалось ему отжившим прошлым, над "врагами" кружка, над нелепостями быта. Римский-Корсаков в последней своей опере обратил оружие пародии как бы против самого себя, против горячо любимой им музыки, произведений, которые он же сам заканчивал, редактировал, издавал. Разумеется, он ничуть не разочаровался в собственном музыкальном прошлом, но все же сумел извлечь из родной музыкальной материи некие "общие места" и обыграть их. Кучкистская идея самокритики нашла здесь широкое поле для применения, и был бы жив Мусоргский, он, вероятно, первым сумел бы оценить такое "музыкальное остроумие".

Выполненные с блестящим мастерством все эти вариации и "коллажи" составляют весомый пласт оперного действия, но он существует не сам по себе, а в постоянном сопоставлении и контакте с темами иного мира. Прежде всего, с тревожной фанфарой Петушка, пронизывающей обе картины Додонова царства, и тематическим комплексом Звездочета, тоже появляющимся в обеих картинах. Рисунок мотивов Звездочета воспринимается, по замечанию А. И. Кандинского, как "намек на метафорическое значение образа мудреца и музыкальной картины неба: Звездочет кажется пришельцем из безграничного небесного пространства, ему внятна „музыка сфер“⁵⁰. Уже в первом действии, в снах Додона, появляются и мотивы Царицы, сразу обнаруживающие родство с интонациями Звездочета и гармониями Петушка. В третьем действии серьезная, загадочная подсветка комических сцен становится гораздо сильнее, темы иного мира оказывают все большее влияние на Додонов тематизм, и потому в пределах всей оперы последнее действие становится динамической репризой. Такая действенная, устремленная к развязке, нарушающая сказочную симметричность структура не характерна для сказок композитора, и еще менее характерен для всех опер композитора открытый, вопросительный финал "Золотого петушка" — тягостного чувства, оставляемого этим финалом, не снимает эпилог перед занавесом.

⁵⁰ См.: 100, 209. Любопытно сравнить музыкально-графический символ Звездочета — сферу с символом Кашея: суть приема та же. Гнесин, первым обративший внимание на сферичность мотивов Звездочета, указал также на остроумное перенесение их в партию Додона, беседующего с мудрецом; они огрубляются до неузнаваемости, поскольку Додон вовсе не понимает речей мудреца.

Центром второго действия является огромная по протяженности сцена обольщения. Временные масштабы этой сольной сцены (ее все время ведет Царица, Додон только подает реплики), небывалые у Римского-Корсакова (по крайней мере, до "Китежа"), напоминают о "божественных длиннотах" Вагнера, над которыми нередко посмеивался автор "Петушка". Но, в отличие от вагнеровского волнообразного строения таких сцен, партия Шемаханской царицы построена как сюита восточных песен или песен-плясок: ария "Привет солнцу", рассказ о снах, песня-пляска "Сброшу чопорные ткани", песенка "Ах, увянет скоро младость", рассказ о своей стране, песня-пляска Царицы с Додоном и, наконец, шествие Царицы и Додона (хор рабынь). По принципу это напоминает композицию "Шехеразады", и общий колорит здесь тот же — арабско-закавказский, с причудливым чередованием и сочетанием "хроматических" и "диатонических" восточных интонаций. Но эпической мерности, картинности, присущей "Шехеразде", в опере нет, и прав был Энгель, написавший, что образ Шемаханской царицы, ["главный носитель таинственного обаяния в „Золотом петушке“"] — образ "новый, небывалый в нашей музыкальной литературе": "В нем и яд сарказма, и первобытно соблазнительная грация сказочного Востока, и острая чуть ли не до реальности трагедия одинокой женской души, ищущей достойного покровителя, и какой-то хищный, то выпускающий, то прячущий когти демонизм. <...> Мелодии... одна другой краше, бесконечно сменяются в устах Шемаханской царицы, и нет конца этому морю песен, переливающему тысячами оттенков страсти, мечты, игры, насмешки" (295, 271).

Как уже говорилось, у этого образа демонической красавицы есть предшественницы: Клеопатра и Кащеевна (у Войславы из "Млады" и Ядвиги из "Пана воеводы", имеющих с ними нечто общее, музыкальные характеристики совсем другие). Сходство некоторых интонаций здесь обнаружить легко. Но Клеопатра в музыкальном отношении образ внешне-декоративный, а сады Кащеевны расположены в иной стране, нежели сады Шемаханской царицы. В отличие от сюитной "Шехеразады", партия царицы носит развивающийся, углубляющийся характер. Внешне это обусловлено драматургической задачей сцены: красавица пленяет Додона, и, горяча его, увлекается сама, так что в кульминационной сцене, предшествующей "предложению" Додона — в рассказе-ариозо "Между небом и морем висит островок", — царица совсем забывает о слушателях. Чисто лирическая природа этого раздела отмечена небывалыми дотоле у Римского-Корсакова напряженностью, экзальтированностью, сопоставимыми в русской музыке только со Скрябиным, и не "ранних", а "средних" или даже некоторых "поздних" опусов. Словно вся оставшаяся

неутоленной жажда лирического, о которой много раз говорил композитор на протяжении последнего десятилетия жизни, вылилась в этом ариозо — мечте о несбыточной стране "между морем и небом". В. А. Цуккерман в исследовании "О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова" именно на примере сцены Шемаханской царицы показывает моменты прямого соприкосновения Римского-Корсакова и Скрябина. Очень важно следующее его замечание, определяющее новизну образа:

"Эволюция гармонического языка Римского-Корсакова привела его к эпизодическому применению близких Скрябину гармоний и мелодических интонаций. В этой связи небезынтересно вспомнить, что в середине мая 1907 года в Париже Римский-Корсаков слушал в авторском исполнении „Поэму экстаза“ и с апреля по июнь сочинял второе действие „Золотого петушка“ <...>

Вплотную к Скрябину подошла эволюция гармонии в русской „музыке о Востоке“. Нашелся только что упомянутый связующий момент экспрессивного порядка... Как раньше сказка и Восток, переплетенные между собой, вдохновляли Римского-Корсакова на новое в ладогармоническом отношении, так и под конец его жизни именно Восток в фантастическом преломлении внушил Римскому-Корсакову звучания, сроднившие его со смелейшим, радикальнейшим реформатором тех лет" (275, 196—197).

К этому можно добавить только, что окраска восточного образа в кульминации второго действия "Золотого петушка" напоминает более всего о самом первом, раннем Востоке Римского-Корсакова — бессмертном "Антаре" и прекрасном образе пери Гюль-Назар.

Мысль, высказанная ученым применительно к одному образу, может быть до определенной степени обращена ко всей опере. "Золотой петушок" — произведение, во многих отношениях поразительно новое, — несет в себе столь же многочисленные черты и то-говости, репризности по отношению к творчеству композитора и всей Новой русской школы, черты размышления о прошлом перед лицом нового века.

В одной из работ Асафьев говорит о "Золотом петушке": "Обидно было, что музыку этой мудрой и жуткой сказки долго принимали чуть ли не за комедийную, даже комедиантскую, не вдумываясь в ее саркастический тон как в выражение трагического раздумья о судьбе Родины в ту эпоху и — по пути — о человеческой старости" (12, 219).

Эта фраза звучит сегодня несколько преувеличенно. "Жути" в последней опере Римского-Корсакова не так уж много — меньше, чем в сумеречном, затаенном "Кащее". Что касается "старости", то и это скорее о "Кащее". Музыка "Золотого петушка" воспринимается прежде всего как свежая, яркая, блестящая. Да и сам Асафьев в той же

работе говорит: "...Если все партитуры Римского-Корсакова красивы даже своей фактурой, своим обликом, то партитура „Сказки о золотом петушке“ — красивейшая из красивых. Она прекрасна" (там же). Но "трагическое раздумье" — это верные слова, и раздумье не только о судьбе России, но о судьбе искусства, о сущности жизни и красоты. Неоднозначная концепция оперы может показаться странной тому, кто склонен воспринимать искусство Римского-Корсакова как "наивное" или, во всяком случае, безоблачное и до конца постигаемое. Есть, вероятно, высшая справедливость в том, что двумя своими последними операми — "Китежем" и "Петушком" Римский-Корсаков полностью опроверг возможность подобных суждений и именно парностью "Китежа" и "Петушка" выразил то преклонение перед тайной жизни человека и природы, которое есть суть его музыкального мира.

*

Все писавшие об операх Римского-Корсакова сходятся в признании предпоследней оперы композитора — "Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии" — вершиной его творчества; часто говорится о синтетической природе "Китежа" как с точки зрения эволюции творчества Римского-Корсакова и Новой русской музыкальной школы, так и в смысле выражения в этом произведении неких важных черт народного мирозерцания. Однако, подобно "Золотому петушку", "Китеж", при очевидном совершенстве, при безупречной классичности облика, остается произведением дискуссионным, сценически, если так можно выразиться, недовоплощенным, перпетуарным и до сих пор не приобретшим того мирового, универсального значения, которого он, безусловно, достоин.

"Китеж" созрел необычно для Римского-Корсакова долго. Первое упоминание о сюжете оперы относится, как было сказано выше, к 1892 году; в 1898-м рождается идея объединения древнерусского сказания о нашествии Батые на Поволжье со сказанием о святой Февронии Муромской, то есть в опере появляется главный персонаж. Вплоть до 1903 года — во время работы над "Салтаном", "Сервиллией", "Кащеем", "Паном воеводой" — шли совместные с В. И. Бельским обсуждения концепции и либретто. Собственно работа над "Китежем" началась весной 1903 года и была полностью завершена в январе 1905-го. В биографии Римского-Корсакова известны случаи долгого прорастания сюжетов: так, "Царская невеста" была написана через тридцать лет после того, как внимание композитора было впервые привлечено к драме Мея, годы ждали своего часа сюжеты "Сервиллии" и "Салтана". И все-таки столь тщательную и длительную

работу с либреттистом Римский-Корсаков вел впервые. Это было связано, конечно, с объективными трудностями избранного сюжета и материала: ведь древнерусские сказания давали лишь скудную канву событий и образов, а все остальное требовалось найти или сочинить. Метод работы над либретто "Китежа" был примерно тот же, что у Мусоргского в "Хованщине": древние сказания насыщались подлинными материалами истории и народного творчества, вплоть до мельчайших единиц — слов, выражений, инкрустированных в текст либретто, и параллельно вырабатывалась драматургическая концепция оперы. Но если Мусоргский все делал сам, то у Римского-Корсакова имелся в лице Бельского замечательно образованный и талантливый сотрудник. Не преувеличивая, можно назвать либретто "Китежа" лучшим в русской оперной музыке. В перечень его источников входят наряду с основными ("Китежским летописцем" в разных редакциях, повестью о Февронии Муромской) также летописи, повествования о татарском нашествии, "Слово" Серапиона епископа Владимирского, повесть о Юлиании Лазаревской, повесть о Горе-Злосчастье, песни исторические, лирические, обрядовые (свадебные), былины, духовные стихи и т. д.⁵¹ Бельский с полным правом утверждал в своих "Замечаниях к тексту", что, "может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества". При всем том либретто "Китежа" — компиляция, а самостоятельное произведение, и главные образы "Сказания" — Феврония и Гришка Кутерьма, конечно, не могли быть восстановлены из древнерусских источников. Впервые после "Снегурочки" композитор получил текст столь высокого художественного качества и, что не менее существенно, сюжет и текст, столь глубоко соответствующие не только его ближайшим художественным намерениям, но и основным началам его личности. В "Снегурочке" это было счастливое совпадение, "Китеж" сразу делался "по мерке" Римского-Корсакова.

Напомним мысль Римского-Корсакова о различиях между художником объективным и художником субъективным: первый, отличаясь "большой способностью к расширению своей личности", умеет "понять и воплотить чужую душу, умеет выключить себя из

⁵¹ Подробнее об источниках либретто "Китежа" см. в соответствующей главе книги А. А. Гозенпуда "Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества" (81). Надо подчеркнуть также, что впервые китежское сказание было прочтено Римским-Корсаковым и Бельским в романе П. И. Мельникова-Печерского "В лесах", и довольно долго опера носила идущий от романа подзаголовок "заволжское предание". Некоторые черты образа Февронии тоже связаны с этим произведением.

изображаемого мира и поставить в центре изображаемого мир, а не себя"; второй "раскрывает в своих сочинениях собственную духовную природу" (192, 323—324). Можно сказать, что в "Китеже" уже на уровне замысла и потом либретто произошло значительное слияние этих задач.

Медленное созревание "Китежа" было связано и с тем значением, которое изначально придавали новой опере композитор и его окружение. Римский-Корсаков хотел писать "Китеж" особенно тщательно, не торопясь, "для себя". Либреттист и близкие композитору люди находились в курсе работы настолько, насколько раньше, по-видимому, этого не бывало, и напряженно ожидали появления оперы. В чем заключался смысл этих ожиданий, дает представление письмо одного из "адептов" (И. И. Лапшина?), опубликованное в книге А. Н. Римского-Корсакова:

"В творчестве Римского-Корсакова всегда был религиозный пафос — в виде восторженного отношения к миру как целому, в виде поклонения „вечно женственному“ (Панночка, Снегурочка, Волхова, Лебедь, Марфа и особенно Млада), но христианскими элементами он пользовался лишь случайно... Идеи самопожертвования, страдания, стыда, ужаса, благоговения, загадочности смерти не оставляли на себе достаточно его внимания, и я теперь с величайшим интересом слежу за эволюцией его личности. <...> В его творчестве начинают проступать симптомы последнего великого периода всякого творчества. Для автора „Похищения из сераля“ наступили минуты, когда он принялся за Реквием; за пасторальной симфонией явилась *Missa solemnis* и последние квартеты, на смену Зигфрида пришел Парсифаль. Нечто подобное, я думаю, творится и в душе нашего великого художника, и я верю, что ничто мертвенное, лицемерное, поповское, мерзкое, синодальное, лампадное, византийское, поганое не коснется его чистой души. Религиозное творчество плодотворно, когда оно проистекает из индивидуального, независимого источника... Я надеюсь, что религиозная музыка Римского-Корсакова будет мощная, жизнерадостная, а не покаянная, гнетущая — словом, а la Васнецов, а не á la Нестеров" (цит. по: 218, 32)⁵².

Можно утверждать, что это ожидание "чуда" было щедро вознаграждено "Китежем". И хотя мнения критиков не были однозначно

⁵² Противопоставление "Васнецов — Нестеров" касается не столько живописи двух художников, сколько поясняет мысль автора письма о "религиозном реализме"; в либретто, а затем и в музыке "Китежа" слушатели сразу улавливали нестеровские настроения, с чем композитор охотно соглашался. Следует также поставить в кавычки слово "византийский", в данном контексте оно тождественно понятиям "синодальный", "официозный".

панегирическими, все-таки никто не сомневался ни в жизненной необходимости нового произведения Римского-Корсакова, ни в том, что это произведение непреходящей ценности. Как вспоминает Асафьев, "сравнивали впечатления от „Китежа“ с впечатлениями от выхода в свет тех или иных крупнейших явлений русской литературы, например, романов Льва Толстого" (12, 218). Уже это можно считать показателем нового качества, достигнутого композитором: при всех успехах "Садко", "Салтана" или "Царской невесты" сравнения с Толстым вряд ли были бы возможны.

Это новое качество естественно связывалось в восприятии слушателей с христианскими аспектами воплощенной в музыке китежской легенды: ведь если язычество, воспетое Римским-Корсаковым в его предыдущих операх, как целостное народное мировоззрение оставалось в прошлом, то к "невидимому граду" на озере Светлояр продолжали идти тысячи паломников в годы, когда сочинялась опера. Предание о "граде праведных" жило в народе и привлекало к себе пристальное внимание интеллигенции. И естественно, что вопрос о концепции оперы, запечатлевшей, говоря словами Е. М. Петровского, образы "великого возрастания над миром — сердцевины исторической жизни народа", неизбежно сплетался с вопросом, в какой мере "Китеж" является выражением личного мирозерцания художника. Такой вопрос вряд ли может рассматриваться в рамках настоящего труда. Но стоит отметить, что вся, далеко не благополучная, жизнь произведения Римского-Корсакова сопровождалась спорами на данную тему. В дискуссиях советского периода вопрос сводился либо к трактовке "Китежа" как оперы "оборонного", героико-патриотического содержания (в этом случае не о чем, собственно, было далее рассуждать), либо к разговорам о некоей абстрактной "морально-философской концепции нравственной чистоты" или об "утверждении этического и эстетического величия народа" (но такая мысль присутствует почти во всех других произведениях Римского-Корсакова), либо к осмыслению "Китежа" как утопии, отражающей устаревшие, патриархальные идеалы русского крестьянства, — в этом случае Римского-Корсакова "извиняло" только высокое качество музыки. Минуя эти суждения (часто, однако, имевшие благую цель — реабилитацию оперы), можно отметить, что в остальном преобладала точка зрения, согласно которой Римский-Корсаков пришел к концепции "Китежа", движимый своей гениальной интуицией в отношении народного искусства, любовью к нему или, как выразился Асафьев, "исключительно чутьем великого стилиста, то есть приближением чисто эстетическим" (23, 129). В эпоху создания "Китежа"

этот эстетический путь вызывал разные оценки⁵³. Наиболее чуткие критики решительно отводили подозрения в сочувствии Римского-Корсакова "тем вкусам, любопытствам и развлечениям, которые, как водится, не без влияния Запада, ширятся в русском обществе под громким и смелым, хотя и не всегда соответствующим сути названием „мистических течений“" (202). Но и для тех, кто признавал концепцию "Китежа" целиком "народным достоянием", все равно оставалось, хотя бы в подтексте, некоторое недоумение. Как писал английский исследователь творчества Римского-Корсакова Дж. Абрахам, "очевидно, что „Китеж“ объективно не может быть трактован как лишь внешняя характеристика веры, к которой художник был индифферентен или к которой он проявлял чисто эстетический интерес... „Китеж“ — это столь ясное „нечто еще“, что невозможно не размышлять о его значении в духовной жизни композитора. Была ли идея „Китежа“ только триумфом инстинкта над разумом? Пришел ли Римский-Корсаков к некоему согласию с православием в свои поздние годы? Или он и Бельский думали, что обрели сущность христианства в душе природы? На эти вопросы нет ответов" (318, 289). При некоторой упрощенности постановки, такие вопросы все же закономерны.

Выше говорилось о синтетической природе "Китежа". Она проявляется на уровне жанра, тематизма оперы. Так, замечено, что здесь сочетаются признаки эпико-героической оперы (типа "Жизни за царя" или "Князя Игоря"), исторической музыкальной драмы (оперы Мусоргского и "Псковитянка"; по отношению к первой опере Римского-Корсакова "Китеж" с его эпико-историческим сюжетом — своего рода жанровая реприза), модели народных сцен и картин природы, выработанные в "Снегурочке", "Младе", "Садко", элементы лирической драмы, развитые Римским-Корсаковым в операх второй половины 90-х годов. Новым качеством драматургии "Китежа", идущим от сюжета и источников — древнерусских сказаний, является не столько эпическая замедленность действия в целом, статуарность и ораториальность ряда сцен (хотя и эти признаки эпического жанра имеют место в "Китеже"), сколько *с о з е р ц а т е л ь н о с т ь* драматургии, переход "действия" в излюбленные древнерусской литературой (как книжной, так и устной) формы диалога-собеседования (беседа Февронии с Княжичем, занимающая почти целиком первое действие; диалоги Февронии с Кутерьмой в третьем и начале четвертого действия; вопросо-ответная структура финала и т. д.) либо в формы ритуального характера. Как показано исследователями, вто-

⁵³ Некоторые сомнения по этому поводу выражены в рецензиях на премьеру Е. М. Петровского, Ю. Д. Энгеля, в книге С. Н. Дурьлина "Вагнер и Россия".

рое действие (до сцены татарского вторжения), имея типичную для народных сцен в операх Римского-Корсакова рондальную форму (типа "торжища" в "Младе" или "Садко"), внутренне организовано драматургией свадебного обряда (см.: 152, 14). Б. В. Асафьев сравнил драматургию первого действия с вечерней, где воздаяние хвалы Создателю и созданию достигает кульминации в "великом славословии" Февронии, а первую картину третьего действия, сцену в Большом Китеже — с пением акафиста (23, 130). Действительно, почти вся эта сцена, являющаяся средоточием эпической линии оперы, основана на ритуальных формах: сначала на народно-эпических вопросо-ответных структурах (Поярок и китежане), потом на антифонах хора и солиста (троекратное проведение "знаменной" темы моления к Небесной Царице и ответы, выражаемые устами Отрока), далее, после ухода дружины, продолжение антифонного пения в сцене погружения града.

На уровне формы драматургический принцип "Китежа", имеющих многие предпосылки в предыдущем творчестве Римского-Корсакова, но здесь приобретающий универсальное значение, выражается в том, что Ю. Д. Энгель назвал "самодержавием музыкальной концепции" в отношении драмы, а Е. М. Петровский — "абсолютной песенностью". Речь идет о господстве в опере песенно-строфических форм, об их симметрии, повторности и т. д. Своеобразие применения этих типичных для Римского-Корсакова форм в "Китеже" отмечено одним из первых слушателей: "Отдельные построения не слиты между собою... здесь не видно следа затушевывания границ построений. Здесь они венчаются определенными, ясно различимыми каденциями, подобно тому как „аминь“ хора следует за возгласами священника" (103).

Постоянство строфического принципа сочетается в "Китеже" с постоянством мелодического материала. А. И. Кандинский характеризует музыкальное развитие образа Февронии как вариации на неизменную тему, но то же самое можно сказать и обо всех других образах оперы, в том числе о ключевых — Великого Китежа, "мати-пустыни", татар, Гришки Кутерьмы. "В музыкальном плане опера-сказание предстает как опера-песня, где полностью преодолена номерной принцип, сглажены контрасты между напевными и речитативными моментами, упразднены традиционно оперные ансамблевые формы. <...> Сложная, многокрасочная мелодическая ткань оперы по сути монотематична, ибо она разворачивается из небольшого числа обобщенных песенного склада фраз. Во всей опере нет ни одной случайно брошенной попевки" (101, 27).

Первые рецензенты "Китежа" связали новизну стиля и формы оперы с феноменом окончательного "преодоления вагнеризма". "По-

лучается, — писал Ю. Д. Энгель, — нечто совершенно особое, несомненно вытекающее из общего вагнеровского лейтмотивного принципа и в то же время абсолютно противоположное Вагнеру по стилю. Ровной, размеренной волной льется бесконечная песня „Китежа“, из такта в такт, из акта в акт. Волна эта выносит на своем хребте то одно, то другое лицо, то одну, то другую картину, — но каждое из этих лиц поставлено в один определенный, основной музыкальный ракурс, каждая картина эпически выдержана в одном основном, длительном настроении" (304, 215).

"Опера Вагнера, — писал Е. М. Петровский, — есть драма, ставшая песнью; опера Корсакова — песня, свободно принимающая обилье сценического зрелища" (202).

Посылая в 1905 году клавир "Китежа" Петровскому, композитор снабдил подарок иронической надписью: "Стараясь или тцась всю жизнь идти мимо Вагнера, а не от него, я в творчестве своём, быть может, оказываюсь лишенным поступательного движения и подобно курице несусь сидя", — это следует за двумя эпитафиями: первый — из Петровского: "Если возможно поступательное движение музыкально-сценического искусства дальше Вагнера, то пойдет оно от Вагнера, а не мимо Вагнера"; второй — из Козьмы Пруткова: "Несясь, я двигаюсь вперед, а ты несешься сидя" (198).

Тем не менее вагнеровские сравнения и противопоставления, конечно, часто возникали в процессе работы над оперой. Так, перед началом работы композитор говорил Ястребцеву, что "хочет написать эту оперу очень по-русски и к тому же инструментовать ее как можно интереснее, á la „Тристан"" (317, 283). Сравнения с "Парсифалем" фигурируют решительно во всех рецензиях на премьеру "Китежа" — в том числе потому, что, создавая либретто, Бельский отнюдь не прошел мимо последней оперы Вагнера: Феврония — это, как сказал впоследствии сам композитор, "славянский Парсифаль"; следовательно, включаются и другие параллели: Кутерьма — Кундри (а может быть, и Амфортас), Князь Юрий — Гурнеманц, Великий Китеж — Монсальват и т. д. В конце концов, и сюжет "Парсифаля" есть не что иное, как "обретение града", и образы преобразующейся земли, пасхальное настроение финала отнюдь не чужды Вагнеру. На уровне музыкальном тоже есть очевидные сходства — в "шелесте леса", в колоколах невидимого града. И конечно, некое важное сходство "Парсифаля" и "Китежа" лежит в плоскости смелого выхода обоих художников из рамок оперного представления. Как известно, Вагнер дал своей последней опере подзаголовок *Bühnenweihfestspiel*, что можно свободно перевести как "сценическая мистерия". Римский-Корсаков определил "Китеж" как "сказание", понравился ему и предложенный Петровским термин "литургическая опера", и он даже ду-

мал ввести его в текст авторского предисловия к изданию, но воздержался (по-видимому, из боязни "красивых слов"). "Литургическая опера", по Петровскому, есть "опера, эмансипированная от реалистических требований драматического театра... опера, держащая на прекрасную условность, на стройную и ладную оформленность (как трагедия греков) изображаемых событий в целом, на символизм, может быть близкий к символизму церковных служб, хотя и примененный к иному содержанию"⁵⁴. Если вспомнить размышления Римского-Корсакова о "красоте" и "правде" (или "реализме") в период "Царской невесты" и "Салтана" ("п р а в д а всегда какая-то рассудочная", "в опере меня на старости лет более притягивает п е н и е, а п р а в д а очень мало", "музыка — искусство лирическое по существу" и т. д.), то можно заключить, что "Китеж" стал следующим — и весьма радикальным — шагом в этом направлении. Однако Римский-Корсаков не собирался писать "мистерию", что и подчеркнуто в его письме к Петровскому: "...Отклонения... в сторону реалистическую, полагаю, всегда должны существовать. Они будут придавать жизнь и разнообразие литургической форме, без чего эта форма легко может впасть в однообразие и окостенение церковной литургии" (222).

Очень хорошо подходит к "Китежу" авторская характеристика произведения, данная в письме к Ф. Гусу. Обсуждая предложенный Гусом перевод слов "невидимый град" как "преображенный град" (по-немецки *Weltverklärte Stadt* вместо *Unsichtbare Stadt*; в издании остался второй вариант) и соглашаясь с этим изменением, Римский-Корсаков писал: "Сюжет оперы моей имеет именно духовный оттенок и заимствован из раскольниковых сказаний <...> Смысл его [немецкого названия] мне показался еще более подходящим к содержанию оперы, чем русское слово невидимый... духовный оттенок особенно приятно подчеркнуть в заглавии, чтобы получился смысл как бы драматизированного и приспособленного к сцене духовного стиха, несмотря на некоторые сцены светского характера" (цит. по: 81, 143, 150. Разр. моя. — М. Р.).

Безусловно, не следует понимать определение "Китежа" как драматизированного духовного стиха буквально. И все-таки в самом упоминании этого жанра содержится важное указание на стиль, форму и даже тип мелодического материала (так же, например, как подзаголовок "быль-колядка" в "Ночи перед Рождеством" есть ключ

⁵⁴ Письмо Е. М. Петровского к Н. А. Римскому-Корсакову от 20 апреля 1904 года (198). Следует подчеркнуть, что данный термин возник в связи с "Садко", а не с "Китежем" и подразумевал отнюдь не ассоциации с христианской символикой, не текстовое содержание, а именно музыкальную драматургию.

к пониманию концепции этой оперы). Русский духовный стих — всегда апокриф, то есть свободное осмысление и развитие канонических текстов и символов в народном сознании, а "раскольничий" или "сектантский" (слово, тоже употреблявшееся Римским-Корсаковым и его критиками⁵⁵) предопределяет особую окраску образности. В ее пределах вполне уместны и те мотивы Февронии, которые часто трактовались как "пантеистические" (поклонение Земле, обращение к Богу-Свету, одухотворение всего видимого мира и т. д.); в категориях народного духовного стиха может быть понята и философия Горя-Злосчастья, исповедуемая "последним пьяницей" Гришкой (который, при всей тяжести содеянного им, является в опере не только богоборцем, но и боговидцем, — хотя в отличие от райских видений Февронии видения Гришки апокалиптически страшны). Указание на духовный стих дает некоторое пояснение к драматургии повторности — на уровне формы, так как стих всегда строфичен, и на уровне мелодики, так как попевки духовных стихов обычно кратки и имеют либо повествовательный, либо настойчиво-"заключительный" характер⁵⁶.

Этот особый строй мелодики ярко ощутили первые слушатели "Китежа". Петровский писал о "бьющем в сознание постоянстве мелодического напева", Ястребцев выразил мысль, — с которой Римский-Корсаков сразу согласился, — что в темах Февронии есть "какая-то замкнутость (почти упрямая настойчивость)" и этим "как нельзя лучше достигается впечатление ее идеалистического фанатизма" (317, 308). Действительно, уже первый и главный мотив Февронии проясняет стиховую основу образа: он не только имеет лако-

⁵⁵ Нечто специфически "сектантское" было услышано, в частности, в финале оперы: П. Карасеву почудились в восторженных "всплесках" хора "отголоски радений", Б. В. Асафьеву тоже припомнились "радения" или "хорей раннего христианства".

В интонационном контексте "Китежа" сложный ассоциативный ряд вызывают образы вещей птиц: хотя в песнях Сирина и Алконоста слышатся типичные для Римского-Корсакова приемы музыкальной фантастики (уменьшенные и увеличенные лады, хроматика, "искусственная" интервалика), эти образы не более фантастичны, чем сам Великий Китеж; они — его особая, таинственная, и если не "сектантская", то именно апокрифическая краска.

⁵⁶ Во втором действии оперы имеется несколько прямых включений стиха, причем в разных видах: эпический стих о видении Божией Матери — он играет важную драматургическую роль, предсказывая грядущую беду, и соотносится с обращением китежан к Небесной Царице в первой картине третьего действия; стих нищей братии — такие стихи Римский-Корсаков часто слышал в детстве; "корительный" стих о бражнике. Прямые текстовые ассоциации с духовным стихом есть в первом действии (стихи о "прекрасной пустыне"), в финале ("Голубиная книга") и т. д.

ничную и совершенно замкнутую форму, но и содержит очень характерные для стихов квинтовый диапазон и нисходящий каданс.

Разумеется, мелодические источники "Китежа" вовсе не ограничиваются одним жанром — речь идет о настроении и складе духовного стиха как некоей первооснове. Среди других источников — знаменный распев, эпическая и лирическая песенность, хороводные и плясовые жанры, плачи, колыбельные, скоморошины и т. д. В соответствии с сюжетом особое значение имеет древнерусская знаменная интонационность. Она живет в опере в двух планах: как одна из постоянных составляющих ее мелодического языка и как самостоятельный образно-мелодический пласт (в этом качестве она выходит на первый план в сцене погружения града и в финале, а также во второй картине четвертого действия, в "антифонной" сцене Февронии и Княжича). В специальной работе на данную тему приводится множество примеров едва ли не дословного совпадения отдельных ячеек тематизма оперы с интонациями и попевками знаменного распева, в том числе в темах чисто лирического характера⁵⁷. Однако все это — вовсе не заимствования. Единственная цитата этого рода в "Китеже" — песнопение "Се Жених грядет" в сцене явления убиенного Княжича — относится не к знаменному, а к киевскому (то есть более позднему) распеву и взята композитором как легко узнаваемый слушателем мотив, имеющий прямой ассоциативный смысл: и во времена Римского-Корсакова, и сейчас это песнопение звучит в храмах на Страстной Седмице, перед Воскресением, а в опере — перед "Хождением в невидимый град".

Все мелодические источники в "Китеже" трактуются не цитатно: они транспонированы в строй "сказания" (в том числе аутентичные мелодии песен про татарский полон). Ю. Д. Энгель характеризовал такую транспозицию как приведение тематического материала оперы "под единый знаменатель песенного лейтмотивизма", А. И. Кандинский — как "воссоздание общерусской стилистической типичности" (304; 100, 222). Гораздо более жестко заключение Г. А. Орлова: "идеализация, в значительной мере догматизация песенной стилистики"; "искусственное неподвижное совершенство, отрешенность и от первоначальной фольклорной стихии, и от спонтанности, индивидуально своеобразного музыкального самопроявления композиторской личности" (184, 28).

Однако при внимательном и непредвзятом взгляде "Китеж" пред-

⁵⁷ См. 140. Содержащая ряд верных и ценных наблюдений, эта работа отмечена, однако, чрезмерной настойчивостью в поисках "сходств" между мелодикой "Китежа" и конкретными образцами подлинного знаменного распева, буквализмом сравнений.

стает именно индивидуально своеобразным самопроявлением композиторской личности, и проявлением полным, итоговым: ведь не вся ли музыка Римского-Корсакова может быть понята как "единая грандиозная „похвала пустыне“, единый светлый акафист Божиему миру и всему еже в нем", и "неизреченный свет звуковой красоты", который, по прекрасному выражению Энгеля, лучится из партитуры Римского-Корсакова, не есть ли идеал, к которому художник шел всю жизнь? (304) Понятно, что имеется в виду под терминами "общерусская песенная стилистика" или "идеализированная песенная стилистика", особенно если учесть время появления "Китежа" и сравнивать его стиль со стилем ранних "русских" опусов Стравинского или Прокофьева. Однако далеко не всякий "этнографизм" передает "первозданность фольклорной стихии", да и задача "Китежа" была совсем иная, чем, например, в "Свадебке" Стравинского: воспроизведение не фольклора, не обряда, а народного идеала. Верно ли, признавая, как это и делает Г. А. Орлов, стиль "Китежа" конечным, исчерпывающим проявлением кучкистского представления о народном, видеть в этом произведении "догматизацию" стиля?

При всей созерцательности драматургия "Китежа" носит ясно выраженный устремленный характер — более, чем в любой другой опере Римского-Корсакова. Кроме резких драматических контрастов, вносимых сюжетно обусловленными сценами (татарское нашествие, битва, предательство Гришки), в опере существует единая внутримызыкальная драматургия "восхождения к граду".

"Из двух вариантов сюжета: а) Китеж скрыт под водой, б) Китеж остается пребывать на земле, но невидимо для „слепых“ — композитор выбирает второй, — пишет Б. В. Асафьев. — Это дает ему возможность развивать действие как восхождение к лицемерию Китежа <...>. Стремление к постижению света, одухотворение сознания, преображение и претворение — вот актуальные волевые принципы развивающегося, в растающего действия „Сказания“. <...> Постоянно используемый Римским-Корсаковым почти во всех его операх прием параллелизма... в данном случае углубляется благодаря своеобразной концепции сюжета до степени чрезвычайного напряжения и значительности: именно, до приведения к внутреннему единству видимой делимости мира" (23, 126—127).

Эти слова Б. В. Асафьева из "Симфонических этюдов" можно считать самыми серьезными и глубокими из когда-либо сказанного о "Китеже". Действительно, параллелизм в этой опере не лежит в сфере контраста реального и фантастического миров, он выражается не в роковом столкновении добра со злом, как это было в операх 90-х годов. Идея "Китежа" в духовном преодолении зла — как "внешнего" ("злы татарове" как Божье наказание, орудие испытания людей и

града), так и "внутреннего" (предательство Гришки). Результат преодоления — обретение града. По мысли Асафьева, опера заключает в себе, кроме основного, несколько "малых действий": лирическое — Феврония и Княжич, драматическое — Феврония и Гришка, эпическое — Малый Китеж и татары. Феврония принимает участие в каждом из них, и в целом ее образ построен как некая трехчастность. "В первом действии сказания, как в зерне, потенциально заключено все дальнейшее развитие действия. <...> В этом отношении центральный пункт данного акта разворачивается в „великом славословии“ Февронии („день и ночь у нас служба воскресная“). Через данный момент намечается глубокая и непрерывная тематическая связь этого действия с процессом „восхождения в Китежград“ и с пребыванием в нем, то есть с четвертым действием. <...>. Догмат же радостного приятия мира излагается Февронией в прекрасном лирическом ариозо „Милый, как без радости прожить“. Через это намечается связь с подвигом Февронии в отношении Гришки, оклеветавшего ее (третье действие, сцена освобождения Гришки от пут). Ариозо развивается в „пророческое видение“: „а и сбудется небывалое: красотой все изукрасится“. Эта музыка в сжатом виде излагает и, таким образом, как бы предсказывает всю чудесную сцену „преображения“ природы в первой половине четвертого действия. <...> Итог всего: это появление темы стольного града Китежа после пояснения Поярка, с кем встретилась Феврония. <...>. Теперь судьба Февронии связана с судьбой Китежа“ (там же, 130—132).

Таким образом, последнее действие "Китежа" является как бы динамической репризой первого. В середине этой трехчастности — сцена нашествия и молитва Февронии о спасении града, а также сцены Февронии и Гришки. Этот второй по значению индивидуальный образ оперы также очень динамичен. Гришка столь же неуклонно влечется ко злу, как Феврония к добру, и на протяжении оперного действия он проходит путь от "просто пьянства" до страшного преступления и страшной же расплаты за него. "В музыкальной характеристике Гришки можно выделить... два основных узла мотивов: нагло-нахально дерзких — вызывающих — и скорбно-напряженных... Из последней „серии“ этих мотивов выделяются и получают широкое применение и глубокое претворение те, которые звучат во втором действии во фразах Гришки: „нам ведь к горю привыкать не стать...“ и „горе лютое завистливо“... По мере того, как мутнеет разум Гришки, его темы принимают все более искаженный и уродливый отпечаток. <...> На смену горя-горького и тоски неумной выступает уже Он — бес-искуситель. От чистой диатоники тематизм Гришки склоняется к неустойчивой хроматике" (там же, 141, 145).

Моментом сближения антагонистических образов Февронии и Кутерьмы становится их совместная молитва к Земле, но если в устах Февронии молитва, построенная на интонациях Гришки, переходит в славословие, в предчувствие рая, то в устах Гришки она распадается, сменяясь безумным плясом. На этом обрывается развитие его образа, но краткий минорный эпизод в ослепительно-светлом финале тонкой нитью надежды связывает Гришку с преображенным градом. Этот эпизод-воспоминание Февронии построен не на темах Гришки, но на начальной и сквозной теме "Сказания" — теме "леса", здесь изображающей символ земной доли.

"Весенний" фа мажор, в котором впервые появляется тема Китежа в самом конце первого действия, далее приобретает особое символическое значение. "Тяготение действия "Сказания" к светлому праздничному пребыванию в фа мажоре подчеркивается несколько раз, причем появление этой тональности всякий раз звучит символом надежды и становится тем устойчивее, упорнее... чем ближе процесс к окончательному завершению" (17, 193). Параллельно нарастанию фа мажора развиваются и мотивы звона, которые впервые появляются в первом действии ("звон малиновый" в видениях Февронии), затем напоминаются вместе с темой града в молитве Февронии о спасении Китежа в конце второго действия, в явлении Китежа татарам на дне озера в первой картине третьего действия и в полную силу звучат в антракте между двумя картинами четвертого действия — "Хождения в невидимый град" — и в финале. Между этими праздничными китежскими звонами находятся еще две очень существенные трансформации колокольности: в первой картине третьего действия — сначала скорбный, а потом тихий, таинственно-радостный звон ("гул колоколов") в сцене преображения града и во второй картине этого действия — "звон проклятый, звон неистовый" в видениях Гришки.

Очерк о "Китеже" в асафьевских "Симфонических этюдах" заканчивается словами: "По-видимому, с ним [„ Китежем“] закончилась эпоха национально-эпических оперных произведений. Столь великие достижения всегда служат пограничными вехами: синтезом прошлого и вызовом будущему. <...> И нам... даже еще не под силу указать место и значение данного произведения в будущей эволюции русской культуры" (23, 147). Исторические обстоятельства сложились так, что эти слова полностью сохраняют свой смысл и сегодня.

*

В начале главы о Римском-Корсакове в восьмом томе "Истории русской музыки" говорилось о том, что творчество этого композитора представляет собой уникальное в истории русской музыкальной

культуры явление, охватывающее почти целиком историческую эпоху от крестьянской реформы до периода между двумя революциями. Оно имеет характер синтетический, в том числе в плане хронологическом (синтез достижений петербургской школы от Глинки до Лядова и Глазунова) и географическом (объединение петербургской и московской ветвей русской композиторской школы).

Считается, что русская музыка второй половины XIX века отчетливо тяготеет к усвоению современных ей достижений других искусств, в особенности литературы: отсюда предпочтение "словесных" жанров (от романса, песни до оперы, венца творческих устремлений всех композиторов поколения 1860-х), а в инструментальных — широкое развитие принципа программности. Однако ныне становится все более очевидным, что картина мира, созданная отечественной классической музыкой, совсем не тождественна таковой в литературе, живописи или архитектуре. Особенности роста русской композиторской школы связаны и со спецификой музыки как вида искусства и с особым положением музыки в отечественной культуре прошлого столетия, с ее особыми задачами в осмыслении жизни.

Историко-культурная ситуация в России предопределяла колоссальный разрыв между народом, который, по словам Глинки, "создает музыку", и теми, кто хотел ее "аранжировать". Разрыв был глубоко, трагически необратим, и последствия его сказываются до сегодняшнего дня. Но, с другой стороны, многослойность совокупного слухового опыта русских людей содержала в себе неисчерпаемые возможности для движения и роста искусства. Быть может, в музыке "открытие России" выразилось с наибольшей силой, поскольку основа ее языка — интонация есть самое органичное выявление индивидуально-человеческого и этнического, концентрированное выражение духовного опыта народа. "Многоукладность" национальной интонационной среды в России середины прошлого века — одна из предпосылок новаторства русской профессиональной музыкальной школы. Собрание в едином фокусе разнонаправленных тенденций — условно говоря, от языческих, праславянских корней до новейших идей западноевропейского музыкального романтизма, самых передовых приемов музыкальной техники, — характернейшая черта русской музыки второй половины XIX столетия. В этот период она окончательно выходит из-под власти прикладных функций и становится мирозерцанием в звуках.

Часто рассуждая о шестидесятничестве Мусоргского, Балакирева, Бородина, мы как бы забываем о принадлежности той же эпохе Римского-Корсакова. Между тем трудно найти художника, более верного самым высоким и чистым идеалам своего времени.

Знавшие Римского-Корсакова позднее — в 80-е, 90-е, 1900-е го-

ды — не уставали удивляться тому, как жестко он прозаизировал себя и свой труд. Отсюда нередкие суждения о "сухости" его природы, его "академизме", "рационализме" и т. д. На самом деле это типичное шестидесятничество в сочетании с характерным для русского художника избеганием излишней патетики применительно к собственной личности. Один из учеников Римского-Корсакова, М. Ф. Гнесин высказал мысль, что художник в постоянной борьбе с собой и с окружающими, со вкусами своей эпохи временами как бы ожесточался, становился в некоторых своих высказываниях уже и ниже себя. Это обязательно надо иметь в виду при истолковании высказываний композитора. Еще большего внимания заслуживает, по-видимому, замечание другого ученика Римского-Корсакова, А. В. Оссовского: строгость, придирчивость самоанализа, самоконтроля, неизменно сопровождавшие путь художника, были таковы, что человек меньшей одаренности просто не выдержал бы тех "ломок", тех экспериментов, которые он постоянно ставил на себе самом: автор "Псковитянки", как школьник, садится за задачи по гармонии, автор "Снегурочки" не пропускает ни одного представления вагнеровских опер, автор "Садко" пишет "Моцарта и Сальери", профессор-академик создает "Кащея" и т. д. И это тоже шло у Римского-Корсакова не только от природы, но и от эпохи.

Общественная активность его всегда была очень высокой, а деятельность отличалась полным бескорыстием и безраздельной преданностью идее общественного долга. Но, в отличие от Мусоргского, Римский-Корсаков — не "народник" в специфическом, историческом значении этого термина. В проблеме народа он всегда, начиная с "Псковитянки" и поэмы "Садко", видел не столько историческое и социальное, сколько неделимое и вечное. По сравнению с документами Чайковского или Мусоргского в письмах Римского-Корсакова, в его "Летописи" немного признаний в любви к народу и к России, но как художнику ему было свойственно колоссальное чувство национального достоинства, и в мессианстве русского искусства, в частности музыки, он был уверен отнюдь не менее Мусоргского.

Всем кучкистам была свойственна такая черта шестидесятничества, как бесконечная пытливость к явлениям жизни, вечная тревога мысли. У Римского-Корсакова она сосредоточивалась в наибольшей мере на природе, понимаемой как единство стихии и человека, и на искусстве как высшем воплощении такого единства. Подобно Мусоргскому и Бородину, он неуклонно стремился к "позитивному", "положительному" знанию о мире. В своем стремлении самым тщательным образом проштудировать все области музыкальной науки он исходил из положения — в которое (как и Мусоргский) верил очень твердо, иногда до наивности, — что в искусстве существуют

столь же объективные, универсальные, как в науке, законы (нормы), а не только кусовые пристрастия.

В результате эстетико-теоретическая деятельность Римского-Корсакова обняла почти все области знания о музыке и сложилась в законченную систему. Ее компоненты: учение о гармонии, учение об инструментровке (оба в виде больших теоретических трудов), эстетика и форма (заметки 1890-х годов, критические статьи), фольклор (сборники обработок народных песен и примеры творческого осмысления народных мотивов в сочинениях), учение о ладе (большая теоретическая работа о старинных ладах была уничтожена автором, но сохранился краткий ее вариант, а также примеры трактовки старинных ладов в обработках церковных роспевов), полифония (соображения, высказанные в письмах, в разговорах с Ястребцевым и т. д., а также творческие примеры), музыкальное образование и организация музыкального быта (статьи, а главным образом просветительская и педагогическая деятельность). Во всех этих областях Римский-Корсаков высказал смелые идеи, новизна которых нередко затуманена строгой, лаконичной формой изложения.

"Создатель „Псковитянки“ и „Золотого петушка“ не был ретроградом. Он был новатором, но таким, которым стремился к классической завершенности и соразмерности музыкальных элементов" (275, 37). По Римскому-Корсакову, возможно любое новое в любой области при условиях генетической связи с прошлым, логичности, смысловой обусловленности, архитектурной организованности. Таково его учение о функциональности гармонии, в котором логические функции могут быть представлены созвучиями самых разных структур; таково его учение об инструментровке, открывающееся фразой: "В оркестре нет дурных звучностей". Необычайно прогрессивна предложенная им система музыкального образования, в которой модус обучения связан прежде всего с характером одаренности ученика и доступностью тех или иных способов живого музицирования.

Эпиграфом к своей книге об учителе М. Ф. Гнесин поставил фразу из письма Римского-Корсакова к матери: "Гляди на звезды, но не заглядывайся и не падай". Эта как бы случайная фраза юного кадета Морского корпуса замечательно характеризует позицию Римского-Корсакова — художника в будущем. Быть может, подходит к его личности и евангельская притча о двух посланных, один из которых сразу сказал "пойду" — и не пошел, а другой сначала сказал "не пойду" — и пошел (Матф., XXI, 28—31).

В самом деле, на протяжении творческого пути Римского-Корсакова замечается немало противоречий между "словами" и "делом". Например, никто так яростно не ругал кучкизм и его недостатки (до-

статочно вспомнить восклицание из письма к Кругликову: "О, русские композиторы — ударение Стасова, — своим необразованием обязанные самим себе!", целый ряд обидных высказываний в "Летописи" о Мусоргском, о Балакиреве и т. д.), — и никто не был столь последователен в отстаивании, защите основных эстетических принципов кучкизма и всех его творческих достижений: в 1907 году, за несколько месяцев до смерти, Римский-Корсаков называл себя "убежденнейшим кучкистом". Мало кто столь критично относился к "новым временам" вообще и к принципиально новым явлениям музыкальной культуры на рубеже веков и в начале XX столетия — и вместе с тем так глубоко и полно ответил духовным запросам новой эпохи ("Кащей", "Китеж", "Золотой петушок" и другое в позднем творчестве композитора). Римский-Корсаков в 80-х — начале 90-х годов подчас очень жестко отзывался о Чайковском и его направлении — и он же постоянно учился у своего антипода: творчество Римского-Корсакова, его педагогическая деятельность, несомненно, являлись главным связующим звеном между петербургской и московской школами. Еще сокрушительнее корсаковская критика Вагнера и его оперной реформы, а между тем он среди русских музыкантов наиболее глубоко воспринял идеи Вагнера и творчески на них ответил. Наконец, никто из русских музыкантов с таким постоянством не подчеркивал на словах свой религиозный агностицизм, и мало кто сумел в творчестве создать столь глубокие образы народной веры.

Доминантами художественного мировоззрения Римского-Корсакова были "вселенское чувство" (его собственное выражение) и широко понимаемый мифологизм мышления. В главе из "Летописи", посвященной "Снегурочке", он формулировал свой творческий процесс следующим образом: "Я прислушивался к голосам природы и народного творчества и природы и брал напетое ими и подсказанное в основу своего творчества" (220, 137). Внимание художника в наибольшей степени сосредоточивалось на великих явлениях космоса — небо, море, солнце, звезды и на великих явлениях в жизни людей — рождение, любовь, смерть. Этому соответствует вся эстетическая терминология Римского-Корсакова, в особенности его любимое слово — "с о з е р ц а н и е". Его заметки по эстетике открываются утверждением искусства как "сферы созерцательной деятельности", где объект созерцания — "ж и з н ь ч е л о в е ч е с к о г о д у х а и п р и р о д ы, в ы р а ж е н н а я в и х в з а и м н ы х о т н о ш е н и я х". Вместе с единством человеческого духа и природы художник утверждает единство содержания всех видов искусства (в этом смысле его собственное творчество безусловно синкретично, хотя и на иных основаниях, нежели, например, творчество Мусоргского, тоже утверждавшего, что искусства разнятся между собой

лишь в материале, но не в задачах и целях). Девизом ко всему творчеству Римского-Корсакова можно было бы поставить его собственные слова: "Представление прекрасного есть представление бесконечной сложности". При этом ему не был чужд и любимый термин раннего кучкизма — "художественная правда", он протестовал лишь против суженного, догматического его понимания.

Особенности эстетики Римского-Корсакова обусловили расхождение его творчества с общественными вкусами. По отношению к нему столь же правомерно говорить о непонятости, как и по отношению к Мусоргскому. Мусоргский больше, чем Римский-Корсаков, соответствовал своей эпохе по типу дарования, по направленности интересов (обобщенно говоря, история народа и психология личности), однако радикализм его решений оказывался не по плечу современникам. У Римского-Корсакова непонятость носила не столь острый, но не менее глубокий характер.

Жизнь его была как будто очень счастлива: прекрасная семья, отличное воспитание, увлекательное кругосветное путешествие, блестящий успех первых сочинений, необычайно удачно сложившаяся личная жизнь, возможность целиком посвятить себя музыке, впоследствии всеобщее уважение и радость видеть рост вокруг себя талантливых учеников. Тем не менее, начиная со второй оперы и вплоть до конца 90-х годов, Римский-Корсаков постоянно сталкивался с непониманием и "своих" и "чужих". Кучкисты считали его композитором не оперным, не владеющим драматургией и вокальным письмом. Долго бытовало мнение об отсутствии у него самобытного мелодизма. За Римским-Корсаковым признавали мастерство, особенно в области оркестра, — но не более того. Это затянувшееся недоразумение было по сути основной причиной тяжелого кризиса, пережитого композитором в период после смерти Бородина и окончательного распада Могучей кучки как творческого направления. И только с конца 90-х годов искусство Римского-Корсакова становится все более созвучным эпохе и встречает признание и понимание в среде новой русской интеллигенции.

Этот процесс освоения общественным сознанием идей художника был прерван последующими событиями в истории России. В течение десятилетий искусство Римского-Корсакова толковалось (и воплощалось, если речь идет о сценических реализациях его опер) весьма упрощенно. Самое ценное в нем — философия единства человека и космоса, идея поклонения красоте и тайне мира оставались погребенными под ложно трактуемыми категориями "народности" и "реализма". Судьба наследия Римского-Корсакова в этом смысле, конечно, не уникальна: например, еще большим искажениям подвергались оперы Мусоргского. Однако, если в последнее вре-

мя вокруг фигуры и творчества Мусоргского велись споры, наследие Римского-Корсакова в последние десятилетия находилось в почетном забвении. За ним признавались всяческие достоинства академического порядка, но оно словно выпадало из общественного сознания. Музыка Римского-Корсакова звучит нечасто; в тех же случаях, когда его оперы попадают на сцену, большинство инсценировок — сугубо декоративных, сусальных или лубочно-сказочных — свидетельствуют о решительном непонимании идей композитора.

Показательно, что если о Мусоргском существует огромная современная литература на всех основных европейских языках, то серьезные работы о Римском-Корсакове очень немногочисленны. Кроме давних книг И. Маркевича, Р. Гофмана, Н. Жильса ван дер Пальса, популярных биографий, а также нескольких интересных статей американских и английских музыковедов по частным вопросам творчества композитора, можно назвать только ряд трудов главного западного специалиста по Римскому-Корсакову Джеральда Абрахама. Итогом его многолетних занятий явилась, по-видимому, статья о композиторе для нового издания Энциклопедического словаря Грова (1980). Основные ее положения таковы: как оперный композитор Римский-Корсаков страдал полным отсутствием драматургического чутья, неумением создавать характеры, вместо музыкальных драм он писал восхитительные музыкально-сценические волшебные сказки, вместо характеров в них действуют очаровательные фантастические куклы; его симфонические произведения — не более чем "очень ярко раскрашенные мозаики", вокальным же письмом он вовсе не владел.

В своей монографии о Глинке О. Е. Левашева отмечает тот же феномен непонимания по отношению к музыке Глинки, классически стройной, собранной и полной благородной сдержанности, очень далекой от примитивных представлений о "русской экзотике" и кажущейся зарубежным критикам "недостаточно национальной". Отечественная же мысль о музыке, за немногими исключениями, не только не борется против такой точки зрения в отношении Римского-Корсакова — достаточно распространенной и в России, — но нередко усугубляет ее, подчеркивая мнимый академизм Римского-Корсакова и культивируя ложное противопоставление его новаторству Мусоргского.

Возможно, время мирового признания для искусства Римского-Корсакова еще впереди, и настанет эпоха, когда сочинения художника, создавшего цельный, всеобъемлющий образ мира, устроенного по законам разумности, гармонии и красоты, обретут свой, русский Байрейт, о котором мечтали современники Римского-Корсакова накануне 1917 года.

I

Сергей Иванович Танеев — крупнейший композитор рубежа XIX и XX столетий. Ученик Н. Г. Рубинштейна и Чайковского, учитель Скрябина, Рахманинова, Метнера. Вместе с Чайковским он — глава московской композиторской школы. Его историческое место сопоставимо с тем, какое занимал в Петербурге Глазунов. В этом поколении музыкантов, в частности, у двух названных композиторов начало проявляться сближение творческих черт Новой русской школы и ученика Антона Рубинштейна — Чайковского; у воспитанников Глазунова и Танеева этот процесс еще значительно продвинется.

Творческая жизнь Танеева была очень интенсивной и многогранной. Деятельность Танеева — ученого, пианиста, педагога неразрывно связана с творчеством Танеева-композитора. Взаимопроникновение, свидетельствующее о цельности музыкального мышления, прослеживается, например, в отношении Танеева к полифонии: в истории русской музыкальной культуры он выступает и как автор новаторских исследований "Подвижной контрапункт строгого письма" и "Учение о каноне", и как преподаватель разработанных им курсов контрапункта и фуги в Московской консерватории, и как создатель музыкальных произведений, в том числе для фортепиано, в которых полифония является мощным средством образной характеристики и формообразования.

Танеев — один из крупнейших пианистов своего времени. В его репертуаре четко выявились просветительские установки: полное отсутствие виртуозных пьес салонного типа (что даже в 70—80-х годах редко встречалось), включение в программы редко звучавших или впервые им сыгранных сочинений (в частности, новых произведений Чайковского и Аренского). Он был выдающимся ансамблистом, выступал с Л. С. Ауэром, Г. Венявским, А. В. Вержбиловичем, Чешским квартетом, исполнял фортепианные партии в камерных сочинениях Бетховена, Чайковского и своих собственных. В области фортепианной педагогики Танеев явился непосредственным преемником и продолжателем Н. Г. Рубинштейна. Роль Танеева в формировании московской пианистической школы не исчерпывается пре-

подаванием фортепиано в консерватории. Велико было воздействие танеевского пианизма на композиторов, обучавшихся в его теоретических классах, на создававшийся ими фортепианный репертуар.

Танеев сыграл выдающуюся роль в развитии русского профессионального образования. В сфере музыкально-теоретической его деятельность шла в двух основных направлениях: преподавание обязательных курсов и воспитание композиторов в музыкально-теоретических классах. Он прямо связывал овладение гармонией, полифонией, инструментовкой, курсом форм с композиторским мастерством. Мастерство "получало у него значение, превышающее границы ремесленно-технической работы... и содержало в себе наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления", — утверждал Б. В. Асафьев (24, 16). Будучи директором консерватории во второй половине 80-х, а в последующие годы активным деятелем музыкального образования, Танеев особенно заботился об уровне музыкально-теоретической подготовки молодых музыкантов-исполнителей, о демократизации жизни консерватории. Он был в числе организаторов и активных участников Народной консерватории, многих просветительских кружков, научного общества "Музыкально-теоретическая библиотека".

Танеев уделял большое внимание изучению народного музыкального творчества. Он записал и обработал около тридцати украинских песен, работал над русским фольклором. Летом 1885 года он совершил путешествие на Северный Кавказ и в Сванетию, где записал песни и инструментальные наигрыши народов Северного Кавказа. Статья "О музыке горских татар", написанная на основе личных наблюдений, — первое историко-теоретическое исследование фольклора Кавказа (252). Танеев активно участвовал в работе Московской музыкально-этнографической комиссии, публиковался в сборниках ее трудов.

Биография Танеева небогата событиями — ни поворотов судьбы, круто меняющих течение жизни, ни "романтических" происшествий. Ученик Московской консерватории первого набора, он был связан с родным учебным заведением на протяжении почти четырех десятилетий и покинул его стены в 1905 году, солидаризируясь со своими петербургскими коллегами и друзьями — Римским-Корсаковым и Глазуновым. Деятельность Танеева протекала почти исключительно в России. Сразу по окончании консерватории в 1875 году он совершил с Н. Г. Рубинштейном поездку в Грецию и Италию; достаточно подолгу жил в Париже во второй половине 70-х и в 1880 году, но в дальнейшем — в 1900-е годы — выезжал лишь на короткое время в Германию и Чехию для участия в исполнении своих сочи-

нений. В 1913 году Сергей Иванович побывал в Зальцбурге, где работал над материалами моцартовского архива.

С. И. Танеев — один из самых образованных музыкантов своего времени. Характерное для русских композиторов последней четверти века расширение интонационной базы творчества у Танеева опирается на глубокое, всестороннее знание музыкальной литературы разных эпох, — знание, приобретенное им прежде всего в консерватории, а затем и как слушателем концертов в Москве, Петербурге, Париже. Важнейший фактор слухового опыта Танеева — педагогическая работа в консерватории, "педагогический" способ мышления как усвоения накопленного художественным опытом прошлого. Со временем Танеев начал формировать свою библиотеку (ныне хранится в Московской консерватории), и его знакомство с музыкальной литературой приобретает дополнительные черты: наряду с проигрыванием "глазное" чтение. Опыт и кругозор Танеева — это опыт не только слушателя концертов, но и неутомимого "читателя" музыки. Все это отразилось на формировании стиля.

Начальные события музыкальной биографии Танеева своеобразны. В отличие от едва ли не всех русских композиторов XIX века, он начал свою музыкальную профессионализацию не с композиции; первые его сочинения возникли в процессе и в результате планомерных ученических занятий, — и это также определило жанровый состав и стилистические черты его ранних работ.

Понимание особенностей творчества Танеева предполагает широкий музыкально-исторический контекст. Можно достаточно полно сказать о Чайковском, даже не упомянув при этом творения мастеров строгого стиля и барокко. Но невозможно осветить содержание, концепции, стиль, музыкальный язык сочинений Танеева, не обратившись к творчеству композиторов нидерландской школы, Баха и Генделя, венских классиков, западноевропейских композиторов-романтиков. И, разумеется, русских композиторов — Бортнянского, Глинки, А. Рубинштейна, Чайковского, и танеевских современников — петербургских мастеров, и плеяду его учеников, а также русских мастеров последующих десятилетий, вплоть до наших дней.

Это отражает личные особенности Танеева, "совпавшие" с особенностями эпохи. Историзм художественного мышления, столь характерный для второй половины и особенно конца XIX века, был в высшей степени присущ Танееву. Занятия историей с молодых лет, позитивистское отношение к историческому процессу отразились в известном нам круге танеевского чтения, в составе его библиотеки, в интересе к музейным собраниям, особенно — античных слепков, организованном близко ему знакомым И. В. Цветаевым (ныне — Музей изобразительных искусств). В здании этого музея появились и

греческий дворик, и ренессансный двор, для показа египетских собраний — египетский зал и т. п. Запланированное, необходимое многостилье.

Новое отношение к наследию формировало новые принципы стилеобразования. Стиль архитектуры второй половины XIX века западноевропейские исследователи определяют термином "историзм"; в нашей специальной литературе утверждается понятие "эклектика" — отнюдь не в оценочном значении, но как определение "особого художественного феномена, присущего XIX столетию" (53, 5). В архитектуре эпохи жили "прошлые" стили; зодчие искали и в готике, и в классицизме отправные точки для современных решений. Художественный плюрализм проявился очень многопланово и в русской литературе того времени. На основе активной переработки разнообразных истоков создавались, — как, например, в творчестве Достоевского, — неповторимые, "синтетические" стилевые сплавы. Это же относится и к музыке.

В свете приведенных сопоставлений активный интерес Танеева к наследию европейской музыки, к ее основным стилям выступает не как "реликтовость" (слово из рецензии на "моцартианское" произведение этого композитора — квартет ми-бемоль мажор), а как знак своего (и будущего!) времени. В этом же ряду — выбор античного сюжета для единственной завершенной оперы "Орестея" — выбор, казавшийся таким странным критикам оперы и такой естественный в XX веке.

Пристрастие художника к определенным сферам образности, средствам выразительности, стилевым пластам во многом обуславливается его биографией, психическим складом, темпераментом. Многочисленные и разнообразные документы — рукописи, письма, дневники, воспоминания современников — с достаточной полнотой освещают черты личности Танеева. Они рисуют облик человека, обуздывающего стихию чувств силой разума, увлекающегося философией (более всего — Спинозой), математикой, шахматами, верящего в общественный прогресс и возможности разумного устройства жизни.

По отношению к Танееву часто и справедливо употребляют понятие "интеллектуализм". Вывести это утверждение из сферы осязаемого в сферу доказательного непросто. Одно из первых подтверждений — творческий интерес к стилям, отмеченным интеллектуализмом, — Высокому Ренессансу, позднему барокко и классицизму, а также к жанрам и формам, в которых наиболее ясно отразились общие законы мышления, прежде всего сонатно-симфоническим. Это присущее Танееву единство сознательно поставленных целей и художественных решений: так прорастала идея "русской полифо-

нии", проведенная через ряд экспериментальных работ и давшая подлинно художественные всходы в "Иоанне Дамаскине"; так происходило овладение стилем венских классиков; определялись черты музыкальной драматургии большинства крупных, зрелых циклов как особого типа монотематизма. Сам этот тип монотематизма выдвигает на первый план процессуальность, сопутствующую мыслительному акту в большей мере, нежели "жизни чувств", отсюда потребность в циклических формах и особая забота о финалах — итогах развития. Определяющим качеством выступает концептуальность, философская значительность музыки; сформировался такой характер тематизма, при котором музыкальные темы трактуются скорее в качестве тезиса, подлежащего развитию, нежели "самоценного" музыкального образа (например, носящего песенный характер). Об интеллектуализме Танеева свидетельствуют и методы его работы.

Интеллектуализм и вера в разум присущи художникам, принадлежащим, условно говоря, к "классическому" типу. Существенные черты этого типа творческой личности проявляются в стремлении к ясности, утвердительности, стройности, завершенности, к раскрытию закономерности, всеобщности, красоты. Неверно, однако, было бы представлять себе внутренний мир Танеева безмятежным, лишенным противоречий. Одной из важных движущих сил для этого художника выступает борьба между артистом и мыслителем. Первый считал естественным следовать пути Чайковского и других — создавать сочинения, предназначенные для исполнения в концертах, писать в сложившейся манере. Так возникали многие романсы, ранние симфонии. Второго неудержимо влекло к размышлениям, к теоретическому и в не меньшей мере историческому осмыслению композиторского творчества, к научно-творческому эксперименту. На этом пути возникали и "Нидерландская фантазия на русскую тему", и зрелые инструментальные и хоровые циклы, и "Подвижной контрапункт строгого письма". Творческий путь Танеева — в значительной мере история идей и их реализации.

Все эти общие положения конкретизируются в фактах биографии Та́неева, в типологии его нотных рукописей, характере творческого процесса, эпистолярной (где выделяется выдающийся документ — переписка его с П. И. Чайковским), наконец, в дневниках (247; 248; 249; 286).

*

Композиторское наследие Танеева велико и разнообразно. Очень индивидуален — и одновременно весьма показателен — жанровый состав этого наследия; он имеет важное значение для понимания

историко-стилистических проблем танеевского творчества. Отсутствие программно-симфонических сочинений, балетов (в обоих случаях — даже ни одного замысла); всего одна осуществленная опера, притом крайне "нетипичная" по литературному источнику и сюжету; четыре симфонии, из которых автором опубликована одна — почти за два десятилетия до конца творческого пути. Наряду с этим — две лирико-философские кантаты (отчасти возрождение, но можно сказать, и рождение жанра), десятки хоровых сочинений. И наконец, главное — двадцать камерно-инструментальных циклов.

Некоторым жанрам Танеев как бы дал на русской почве новую жизнь. Другие наполнились не присущей им до того значимостью. Иные жанры, внутренне изменяясь, сопровождают композитора на протяжении всей его жизни — романсы, хоры. Что касается инструментальной музыки, то в разные периоды творческой деятельности на первый план выдвигается тот или иной жанр. Можно высказать предположение, что в годы зрелости композитора избранный жанр несет по преимуществу функцию если не стилеобразующую, то как бы "стилепредставительствующую". Создав в 1896—1898 годах симфонию до минор — четвертую по счету, — Танеев больше симфоний не написал. До 1905 года его исключительное внимание в сфере инструментальной музыки отдано струнным ансамблям. В последнее десятилетие жизни ведущее значение приобретают ансамбли с участием фортепиано. В выборе исполнительского состава отражена тесная связь с идейно-художественной стороной музыки.

Композиторская биография Танеева демонстрирует неустанный рост и развитие. Огромен путь, пройденный от первых, относящихся к сфере домашнего музицирования романсов — до новаторских циклов "стихотворений для голоса с фортепиано"; от маленьких и несложных трех хоров, изданных в 1881 году, — до грандиозных циклов ор. 27 и ор. 35 на слова Я. Полонского и К. Бальмонта; от ранних, при жизни автора не публиковавшихся инструментальных ансамблей, — до своего рода "камерной симфонии" — фортепианного квинтета соль минор. Вторая кантата — "По прочтении псалма" и завершает, и венчает танеевское творчество. Это подлинно итоговое произведение, хотя, разумеется, оно не задумывалось как таковое; композитор собирался жить и работать еще долго и интенсивно. Нам известны неосуществившиеся конкретные планы Танеева.

Кроме того, осталось нереализованным до конца огромное число замыслов, возникавших на протяжении жизни Танеева. Даже после того, как были посмертно изданы три симфонии, несколько кватетов и трио, соната для скрипки и фортепиано, десятки оркестровых, фортепианных, вокальных пьес — все это было оставлено автором в архиве — даже сейчас можно было бы опубликовать большой том

разрозненных материалов. Это и вторая часть квартета до минор, и материалы кантат "Легенда о Константском соборе" и "Три пальмы", оперы "Геро и Леандр", многих инструментальных пьес. Напрашивается "контрпараллель" с Чайковским, который или отвергал замысел, или с головой погружался в работу, или, наконец, использовал материал в других сочинениях. Ни один сколько-нибудь оформленный эскиз не мог быть брошен навсегда, потому что за каждым стоял жизненный, эмоциональный, личный импульс, в каждый была вложена частица себя. Характер творческих импульсов у Танеева иной, иначе выглядят и составлявшиеся им планы сочинений. Так, к примеру, план неосуществленного замысла фортепианной сонаты фа мажор предусматривает количество, порядок, тональности частей, даже детали тонального плана: "Побочная партия в главном тоне / Scherzo f-moll 2/4 / Andante Des-dur / Finale" (257).

Чайковскому тоже случалось составлять планы будущих крупных произведений. Известен проект симфонии "Жизнь" (1891): "Первая часть — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал *смерть* — результат разрушения). Вторая часть любовь; третья разочарование; четвертая кончается замиранием (тоже краткая)" (178, 245). Как и Танеев, Чайковский намечает части цикла, но между этими проектами принципиальная разница. Замысел Чайковского непосредственно связан с жизненными переживаниями — большинство намерений Танеева реализует содержательные возможности выразительных средств музыки. Разумеется, нет никаких оснований отлучать сочинения Танеева от живой жизни, ее эмоций и коллизий, но мера опосредования в них другая. Такого рода типологические различия показал Л. А. Мазель (173); они проливают свет на причины недостаточной доходчивости музыки Танеева, недостаточной популярности многих ее прекрасных страниц. Но они же, добавим от себя, и характеризуют композитора романтического склада — и творца, тяготеющего к классичности; разные эпохи.

Основное в стиле Танеева можно определить как множественность истоков при внутреннем единстве и цельности (понимаемых как соотнесенность между отдельными сторонами и компонентами музыкального языка). Разное здесь коренным образом перерабатывается, подчиняется доминирующей воле и цели художника. Органичность (и мера этой органичности в тех или иных произведениях) претворения разных стилевых истоков, будучи категорией слуховой и тем самым как бы эмпирической, выявляется в процессе анализа текстов сочинений. В литературе о Танееве давно уже высказана справедливая мысль о том, что в его произведениях претворены влияния классической музыки и творчества композиторов-романти-

ков, очень сильно воздействие Чайковского, и что именно это сочетание во многом определяет своеобразие танеевского стиля. Сочетание черт музыкального романтизма и классического искусства — позднего барокко и венских классиков — было своего рода знаменем времени. Свойства личности, обращение помыслов к мировой культуре, стремление найти опору в нестареющих основах музыкального искусства — все это определило, как уже говорилось выше, тяготение Танеева к музыкальному классицизму. Но его искусство, начало развития которого относится к эпохе романтизма, несет на себе многие признаки этого мощного стиля XIX века. Известное противоборство между индивидуальным стилем и стилем эпохи сказалось в танеевской музыке достаточно ясно.

Танеев — глубоко русский художник, хотя национальная природа творчества проявляется у него более опосредованно, чем у старших (Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков) и младших (Рахманинов, Стравинский, Прокофьев) современников. Среди аспектов многосторонней связи творчества Танеева с широко понимаемой народной музыкальной традицией отметим мелодийную природу, а также — что, впрочем, для него менее существенно — претворение (преимущественно в ранних произведениях) мелодических, ладогармонических и структурных особенностей фольклорных образцов.

Но не менее важны и другие аспекты, и главный среди них — в какой мере художник является сыном своей страны в определенный момент ее истории, в какой мере отражает он мироощущение, умонастроения современников. Интенсивность эмоциональной передачи мира русского человека последней четверти XIX — первых десятилетий XX века в музыке Танеева не так велика, чтобы воплотить в его произведениях чаяния времени (как это можно сказать о гениях — Чайковском или Рахманинове). Но определенная и достаточно тесная связь с временем у Танеева была; он выразил духовный мир лучшей части русской интеллигенции, с ее высокой этичностью, верой в светлое будущее человечества, ее связью с лучшим в наследии отечественной культуры. Неразрывность этического и эстетического, сдержанность и целомудрие в отражении действительности и выражении чувств отличают русское искусство на всем протяжении его развития и выступают одной из черт национального характера в искусстве. Просветительский характер музыки Танеева и всех его устремлений в области творчества — также часть культурной демократической традиции России.

Еще один аспект национальной почвенности искусства, весьма актуальный по отношению к танеевскому наследию, — его неотрывность от профессиональной русской музыкальной традиции. Связь эта носит не статичный, а эволюционно-подвижный характер. И ес-

ли ранние сочинения Танеева вызывают в памяти имена Бортнянского, Глинки и особенно — Чайковского, то в поздние периоды к названным присоединяются имена Глазунова, Скрябина, Рахманинова. Первые сочинения Танеева, ровесники первых симфоний Чайковского, многое впитали также от эстетики и поэтики "кучкизма"; последние же взаимодействуют с тенденциями и художественным опытом младших современников, которые сами во многом были наследниками Танеева.

Реакция Танеева на западный "модерн" (а точнее — на музыкальные явления позднего романтизма, импрессионизма и раннего экспрессионизма) была во многом исторически ограниченной, но также имевшей важные последствия для русской музыки. У Танеева и (в известной мере — благодаря ему) у других русских композиторов начала и первой половины нашего столетия движение к новым явлениям в музыкальном творчестве совершалось без разрыва с тем общезначимым, что было накоплено в европейской музыке. Была у этого и обратная сторона: опасность академизма. В лучших сочинениях самого Танеева она в таком качестве не реализовалась, но в сочинениях его многочисленных (и ныне забытых) учеников и эпигонов обозначилась явственно. Впрочем, то же можно отметить и в школах Римского-Корсакова и Глазунова — в тех случаях, когда отношение к наследию было пассивным.

Основные образные сферы инструментальной музыки Танеева, воплощенные во многих циклах: действенно-драматическая (первые сонатные *allegri*, финалы); философская, лирико-медитативная (ярче всего — *Adagio*); скерцозная. Танееву совершенно чужды сферы безобразного, зла, сарказма. Высокая степень объективизации отраженного в танеевской музыке внутреннего мира человека, показ процесса, течения эмоций и размышлений создают сплав лирического и эпического. Интеллектуализм Танеева, его широкая гуманитарная образованность проявились в его творчестве многопланово и глубоко. Это прежде всего стремление композитора воссоздать в музыке целостную картину бытия, противоречивую и единую. Фундаментом ведущего конструктивного принципа (циклические, сонатно-симфонические формы) выступала универсальная философская идея. Содержательность в музыке Танеева реализуется по преимуществу через насыщение ткани интонационно-тематическими процессами. Именно так можно понять слова Б. В. Асафьева: "Лишь у немногих русских композиторов форма мнится в живом непрерывном синтезе. Таким был С. И. Танеев. Он завещал русской музыке в своем наследии замечательное претворение западных симметричных схем, возродив в них течение симфонизма..." (20, 94).

Анализ крупных циклических сочинений Танеева выявляет ме-

ханизмы подчинения средств выразительности идейно-образной стороне музыки. Одним из них, как упоминалось, стал принцип монотематизма, обеспечивающий цельность циклов, а также итоговая роль финалов, имеющих особое значение для идейно-художественных и собственно музыкальных особенностей танеевских циклов. Смысл последних частей как вывода, разрешения конфликта обеспечивается целенаправленностью средств, сильнейшее из которых — последовательное развитие лейттемы и других тем, их сочетание, преобразование и синтез. Но "итоговость" финалов композитор утверждал задолго до того, как монотематизм в качестве ведущего принципа воцарился в его музыке. В квартете си-бемоль минор ор. 4 финальное утверждение си-бемоль мажора является результатом единой, выстроенной линии развития. В квартете ре минор ор. 7 создана арка: цикл завершается повторением темы первой части. Двойная fuga финала квартета до мажор ор. 5 объединяет тематизм этой части.

Такое же функциональное значение имеют и другие средства и особенности музыкального языка Танеева, прежде всего полифония. Несомненна связь между полифоническим мышлением композитора и его обращением к инструментальному ансамблю и хору (или вокальному ансамблю) как ведущим жанрам. Мелодические линии четырех-пяти инструментов или голосов предполагали, определяли ведущую роль тематизма, что присуще всякой полифонии. Возникшие контрастно-тематические соединения отражали и, с другой стороны, обеспечивали монотематическую систему построения циклов. Интонационно-тематическое единство, монотематизм как музыкально-драматургический принцип и полифония как важнейший способ развития музыкальных мыслей — триада, составляющие которой оказываются в музыке Танеева неразделимыми.

О тенденции к линейному у Танеева можно говорить прежде всего в связи с полифоническими процессами, полифонической природой его музыкального мышления. Четыре-пять равноправных голосов квартета, квинтета, хора подразумевают, помимо всего прочего, и мелодически подвижный бас, что при явственной выраженности гармонических функций ограничивает "всевластие" последних. "Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм" (256, 10), — писал Танеев, обнаруживая, как и в других случаях, единство теоретического осмысления и творческой практики.

Наряду с контрастной большое значение имеет имитационная полифония. Фуги и фуговые формы, как и творчество Танеева в целом, — сложный сплав. О "синтетических чертах" танеевских фуг

на примере струнных квинтетов писал С. С. Скребков (238, 161). Полифоническая техника Танеева подчинена целостным художественным задачам, и об этом косвенно свидетельствует тот факт, что в зрелые годы (за единственным исключением — fuga в фортепианном цикле ор. 29) он самостоятельных фуг не писал. Танеевские инструментальные фуги — часть или раздел крупной формы или цикла. В этом он следует традициям Моцарта, Бетховена, отчасти Шумана, развивая и обогащая их. В камерных циклах Танеева много фугированных форм, и возникают они, как правило, в финалах, притом в репризе или коде (квартет до мажор ор. 5, струнный квинтет ор. 16, фортепианный квартет ор. 20). Укрепление фугами финальных разделов происходит и в вариационных циклах (например, в струнном квинтете ор. 14). О тенденции к обобщению материала свидетельствует приверженность композитора к многотемным фугам, причем последние зачастую вбирают в себя тематизм не только самого финала, но и предшествующих частей. Этим достигается целенаправленность и спаянность циклов.

Новое отношение к камерному жанру привело к укрупнению, симфонизации камерного стиля, монументализации его через сложные развитые формы. В этой жанровой сфере наблюдаются различные модификации классических форм, прежде всего сонатной, которая используется не только в крайних, но и в средних частях циклов. Так, в квартете ля минор ор. 11 все четыре части включают в себя сонатную форму. Дивертисмент (вторая часть) представляет собой сложную трехчастную форму, где крайние части написаны в сонатной форме; в то же время в Дивертисменте есть и черты рондо. Третья часть (Adagio) приближается к развитой сонатной форме, в некоторых отношениях сравнимой с первой частью сонаты фа-диез минор Шумана. Часто наблюдается раздвижение привычных границ частей и отдельных разделов. Например, в скерцо фортепианного квинтета соль минор первый раздел написан в сложной трехчастной форме с эпизодом, трио представляет собой свободное фугато. Склонность к модификации приводит к появлению смешанных, "модулирующих" форм (третья часть квартета ля мажор ор. 13 — с чертами сложной трехчастной и рондо), к индивидуализированной трактовке частей цикла (в скерцо фортепианного трио ре мажор ор. 22 второй раздел — трио — цикл вариаций).

Можно предположить, что активное творческое отношение к проблемам формы у Танеева также было сознательно поставленной задачей. В письме к М. И. Чайковскому от 17 декабря 1910 года он, обсуждая направленность творчества некоторых "новейших" западноевропейских композиторов, задается вопросами: "Отчего стремление к новизне ограничивается только двумя областями — гармо-

нией и инструментальной? Почему наряду с этим не заметно не только ничего нового в области контрапункта, но, наоборот, эта сторона находится сравнительно с прежним временем в большом упадке? Почему в области форм не только не развиваются заложенные в них возможности, но и самые формы мельчают и приходят в упадок?" (46, 259). В то же время Танеев был убежден, что сонатная форма "превосходит все другие своим разнообразием, богатством и разносторонностью" (6, 41). Таким образом, взгляды и творческая практика композитора демонстрируют диалектику стабилизирующих и модифицирующих тенденций.

Акцентируя "односторонность" развития и связанную с этим "порчу" музыкального языка, Танеев добавляет в цитированном письме к М. И. Чайковскому: "У меня не лежит душа к сочинениям новейших модернистов вовсе не потому, чтобы я желал застоя в музыке и враждебно относился к новизне. Наоборот, повторение того, что давным-давно сказано, я считаю делом бесполезным, и отсутствие оригинальности в сочинении делает меня к нему совершенно равнодушным <...>. Возможно, что с течением времени теперешние новшества приведут в конце концов к перерождению музыкального языка, подобно тому, как порча латинского языка варварами привела через несколько столетий к возникновению новых языков" (46, 259).

*

"Эпоха Танеева" — не одна, а, по крайней мере, две эпохи. Его первые, юношеские сочинения — "ровесники" ранних произведений Чайковского, а последние создавались одновременно с вполне зрелыми опусами Стравинского, Мясковского, Прокофьева. Танеев рос и формировался в десятилетия, когда позиции музыкального романтизма были сильны и, можно сказать, доминировали. Вместе с тем — прозревая процессы близкого будущего, композитор отразил тенденцию к возрождению норм классицизма и барокко, проявившую себя в немецкой (Брамс и особенно позже Рeger) и французской (Франк, д'Энди) музыке.

Принадлежность Танеева двум эпохам порождала драматизм внешне благополучной жизни, непонимание его устремлений даже близкими музыкантами. Многие его идеи, вкусы, пристрастия казались тогда странными, оторванными от окружающей художественной действительности, а то и ретроградными. Историческая дистанция дает возможность "вписать" Танеева в картину современной ему жизни. Выясняется, что связи его с главнейшими запросами и тен-

денциями отечественной культуры органичны и множественны, хотя и не лежат на поверхности. Танеев, при всем своеобразии, коренными чертами мировоззрения и мироощущения — сын своего времени и своей страны. Опыт развития искусства в XX веке позволяет разглядеть и перспективные, предвосхищающие этот век черты музыканта.

По всем этим причинам жизнь музыки Танеева с самого начала складывалась весьма непросто, и это отразилось как в самом функционировании его произведений (количестве и качестве исполнений), так и в их восприятии современниками. Репутация Танеева как композитора недостаточно эмоционального обусловлена в значительной мере критериями его эпохи. Огромный материал дает прижизненная критика. В рецензиях раскрываются и характерное восприятие, и феномен "несвоевременности" танеевского искусства. О Танееве писали едва ли не все виднейшие критики: Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин, затем С. Н. Кругликов, В. Г. Каратыгин, Ю. Д. Энгель, Н. Ф. Финдейзен, А. В. Оссовский, Л. Л. Сабанеев и другие. Интереснейшие отзывы содержатся в письмах к Танееву Чайковского, Глазунова, в письмах и "Летописи..." Римского-Корсакова.

В статьях и рецензиях есть немало пронизательных суждений. Едва ли не все отдавали дань выдающемуся мастерству композитора. Но не менее важны и "страницы непонимания". И если по отношению к ранним сочинениям многочисленны упреки в рационализме, подражании классикам понятны и в известной мере справедливы, то статьи 90-х и начала 900-х годов носят иной характер. Это по большей части критика с позиций романтизма и, по отношению к опере, психологического реализма. Ассимиляция стилей прошлого не могла еще быть оценена как закономерность и воспринималась как ретроспективность или стилистическая неровность, неоднородность. Ученик, друг, автор статей и воспоминаний о Танееве — Ю. Д. Энгель писал в некрологе: "Вслед за Скрябиным, творцом музыки будущего, смерть уносит Танеева, искусство которого глубже всего коренилось в идеалах музыки далекого прошлого" (305).

Но во втором десятилетии XX века уже возникла база для более полного понимания историко-стилистических проблем танеевской музыки. В этом плане представляют интерес статьи В. Г. Каратыгина, причем не только посвященные Танееву. В статье 1913 года "Новейшие течения в западноевропейской музыке" он связывает — говоря прежде всего о Франке и Регере — возрождение классических норм с музыкальным "модерном" (111). В другой статье критик высказал плодотворную мысль о Танееве как прямом продолжателе одной из линий наследия Глинки. Сравнивая историческую миссию Танеева и Брамса, пафос которой заключался в возвеличении клас-

сической традиции в эпоху позднего романтизма, Каратыгин утверждал даже, что "историческое значение Танеева для России больше, нежели Брамса для Германии", где "классическая традиция всегда была чрезвычайно прочна, сильна и обороноспособна" (115, 86). В России же подлинно классическая традиция, идущая от Глинки, была развита менее, чем другие линии глинкинского творчества. Однако в той же статье Каратыгин характеризует Танеева как композитора, "несколькими веками запоздавшего родиться в мир"; причину недостаточной любви к его музыке критик видит в ее несоответствии "художественно-психологическим основам современности, с ее ярко выраженными стремлениями к преимущественному развитию гармонических и колористических элементов музыкального искусства" (115, 74—75). Сближение имен Глинки и Танеева было одной из излюбленных мыслей Б. В. Асафьева, создавшего ряд работ о Танееве и видевшего в его творчестве и деятельности продолжение важнейших тенденций отечественной музыкальной культуры: "...То, в чем жизнь отказала пытливому Глинке, — подытожить достигнутое изучением прекрасно-сурового в своем творчестве, — то за него выполнил через ряд десятилетий эволюции русской музыки после смерти Глинки — С. И. Танеев, и теоретически, и творчески" (10, 280). Ученый имеет здесь в виду приложение полифонической техники (и в том числе строгого письма) к русскому мелосу.

На изучении композиторского и научного творчества Танеева в значительной мере базировались концепции и методология его ученика Б. Л. Яворского.

В 1940-х годах возникла идея связи творчества Танеева и русских советских композиторов — Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Д. Д. Шостаковича, — принадлежащая Вл. В. Протопопову. Его работы — наиболее значительный после Асафьева вклад в изучение стиля и музыкального языка Танеева, а составленный им и уже упоминавшийся сборник статей, вышедший в 1947 году, выполнял функцию коллективной монографии. Много материалов, освещающих жизнь и творчество Танеева, содержит документированная биографическая книга Г. Б. Бернандта. Рассмотрению историко-стилевых проблем танеевского композиторского наследия на основе его богатейшего архива и в контексте художественной культуры эпохи посвящена монография автора настоящей главы (139).

2

Четыре симфонии Танеева созданы на протяжении последней четверти XIX века. Первая из них была написана в самом начале композиторской деятельности в 1874/75 учебном году в консерваторском классе Чайковского. Четвертая (1896—1898) ознаменовала зре-

лость сложившегося мастера. Она занимает важнейшее место в творческом пути композитора. Впервые в инструментальной музыке Танеева воплощена законченная и характерная для его зрелого творчества идейно-художественная концепция, которая еще не раз будет утверждаться в танеевских многочастных произведениях — камерно-инструментальных циклах, Второй кантате, а также осуществлены музыкально-драматургические принципы циклической формы, прежде всего особый тип монотематизма.

В музыкальной жизни симфония до минор фигурировала как единственная и многие десятилетия обозначалась "Первой". Тот факт, что лишь она одна из его симфоний была опубликована, свидетельствует не только о взыскательности мастера, но и о поисках своего пути, о потребности и сознательно поставленной задаче сказать свое слово в жанре многочастной симфонии (совершенно так же обстояло и с камерными ансамблями, и с романсами, и с хорами). Пройденный Танеевым путь от Первой к Четвертой симфонии — то, *от чего* он уходил и то, *к чему* шел — очень существен для понимания эволюции стиля этого композитора, а в чем-то и шире — стилеобразующих процессов, показательных для эпохи в целом.

Уже упоминалось, что Первая симфония ми минор писалась буквально "вослед" Второй Чайковского, которая была впервые исполнена в Москве в январе 1873 года (дата в конце рукописи первой части танеевской — 1 сентября того же года). О влиянии старшего музыканта на ученика обычно говорится в самом общем виде. На раннем этапе занятий композицией воздействие Чайковского было явным и конкретным, что наглядно прослеживается в юношеской симфонии. С формальной стороны сходство проявилось в аналогичном построении цикла: драматическая первая часть, на втором месте Allegretto, третья часть — скерцо, наконец, финал, сочетающий в себе вариационную и сонатную формы; у Танеева, как и во Второй Чайковского, вначале идут вариации на первую тему, а затем экспонируется лирический образ.

Гораздо важнее внутреннее родство. Вторая симфония Чайковского принадлежит к типу "характеристического симфонизма" (термин Н. В. Туманиной). Благодаря большой роли жанрового начала, она менее субъективна, не столь лирична, как другие его симфонии. Но концепция произведения типична для Чайковского: развитие образов от лирических (точнее, лирико-драматических) элементов к народным, с преобладанием последних и постепенным возрастанием их драматургической роли. У Танеева, в общих чертах, — та же концепция, то же стремление сочетать образы лирико-драматические (первая часть) с образами, восходящими к народным истокам

(вторая и третья части, однако более опосредованно, чем у Чайковского). В финале Танеев цитирует народную песню (как в Первой симфонии Чайковского — "улично-городскую") и на ней строит завершающий этап развития образов цикла — как у Чайковского в обеих его к тому времени написанных симфониях. Можно напомнить, что Вторая симфония Чайковского, как никакое другое его произведение понравившаяся музыкантам Могучей кучки, была близка петербургским композиторам. Воспроизводя ее концепцию и основные принципы, Танеев-юноша входил в общее русло русского симфонизма.

В сопоставлении тем и методов развития первой части ощущается воздействие классического симфонизма. Отбор тематизма с учетом удобства вычленения небольших ячеек для последующей мотивно-тематической работы, полифонического соединения и тонального развития связывается прежде всего с принципами бетховенской сонатности. Многообразно проявляется жанровое начало тематизма. Тема второй части напоминает щедривку, веснянку или иную украинскую песню. Третья часть — мазурка; трио (как и у Бородина в Первой симфонии) напоминает задумчивую песню типа протяжной. В финале доминирует народная тема плясового, разухабистого характера "Не лед трещит" — та самая, которая прозвучит в последней картине "Петрушки" Стравинского (нотный пример 1).

Симфония ми минор малосамостоятельна. На первый взгляд недостаточно самобытной представляется и увертюра ре минор — другая большая оркестровая пьеса консерваторских лет, дипломная работа. В ней тоже несомненно и велико воздействие Чайковского. Трехчастность главной партии и динамическая реприза в ней, работочность внутри главной партии, секвентное развитие лирической мелодии (ц. 22), драматизирующие подголоски в нижних голосах (ц. 5 и др.), ряд особенностей оркестровой фактуры (например, диалогическое противопоставление групп — ц. 8, 10, 17 и др.) — таково суммарно признаки "школы".

Если не знать позднейших произведений Танеева, то ни симфония, ни увертюра не демонстрируют почти ничего, кроме надежного профессионализма; однако, освещенные ретроспективно зрелым творческим опытом композитора, они открывают много черт своеобразия. Тематизм здесь — часто не более чем общее место. Но Танеев берет — избирательно — некоторые его особенности (интонационные прежде всего), использует их интенсивно и в индивидуальном контексте образности и развития, и это — уже нечто танеевское. В этих сочинениях, еще более — в Увертюре соль минор происходила кристаллизация индивидуальных черт — как в содержании и характере тематизма, так и в приемах и методах изложения и разви-

тия (интонационно-тематические связи внутри частей и на уровне цикла, использование средств полифонии и т. д.). Сама обобщенность тематизма становится индивидуальным свойством танеевской музыки. Таково, к примеру, начало вступления увертюры ре минор, определяющее облик всей пьесы (нотный пример 2). Тематизм, в основе которого лежит уменьшенный септаккорд (в виде терцквартаккорда), а в некоторых дальнейших вариантах крайние звуки мотива-ядра образуют уменьшенную септиму, нередко встречается в музыке декламационного, патетического склада. Взяв этот оборот из общего словаря, Танеев делает его своим. Переменность VII ступени (повышенной — натуральной) закрепляется в темах аналогичного — лирико-философского — характера. Дважды они встречаются в той же тональности — ре минор (квартет 1874 года без ор. и тема фуги из хора "Прометей", ср. с нотными примерами 11 и 39); третий пример — совсем поздний, из кантаты № 2 (№ 4, ц. 4).

Вероятно, Танеев рано начал осознавать себя как композитора. Не может быть случайностью, что после симфонии ми минор он никогда больше не писал музыки столь ярко жанровой. Это было чужое, которое не могло стать своим. Возможности же обнаружения и активного выведения обширного материала из немногих исходных зерен, синтеза тематизма, его контрапунктической разработки оказались близки его характеру.

Поисками своего пути была отмечена Вторая симфония си-бемоль мажор. Она близко примыкает к Первой и по времени создания, и по характеру образности, и по типу драматургии: Она также создавалась в тесном общении с Чайковским и под его руководством. Тема интродукции и обе основные темы Allegro были сочинены и показаны учителю еще в 1875 году, работа над симфонией протекала в 1877—78 годах. Как раз в то время, когда старший из музыкантов изучал в рукописи Allegro симфонии си-бемоль мажор, младший знакомился с рукописью Четвертой симфонии Чайковского, четырехручное переложение которой ему предстояло сделать по просьбе автора. В письме Петра Ильича от 4/16 апреля 1878 года дается подробный анализ первой части новой симфонии Танеева, сравнение ее с первой: Чайковский нашел, что симфонию непременно нужно завершить, что Allegro — "вещь очень хорошая, очень интересная и очень талантливая" (281, 218). Основные критические замечания относились к инструментровке, которая, по мнению Чайковского, все еще оставалась слабой стороной молодого композитора. О требованиях Чайковского к Танееву в области инструментровки можно судить по его поправкам, пометкам, частичном "пересочинении", содержащимся в автографе симфонии ми минор и опубликованным (138).

Несмотря на настояния учителя, симфония си-бемоль мажор не была завершена. В партитуре остались первая часть и финал, в четырехстрочном изложении (с намеченной инструментровкой) — вторая; третья часть не была написана. В наши дни В. М. Блок отредактировал партитуру крайних частей и оркестровал *Andante* (50); симфония издана и исполнена, стало возможным судить о ней как о явлении симфонической культуры своего времени. В ней нашли своеобразное сочетание лирико-драматический, идущий непосредственно от Чайковского, и жанрово-эпический, "кучкистский" типы русского симфонизма. Такого рода сочетание в разных соотношениях мы находим в симфониях Аренского, Рахманинова, Калининкова. Сказанное относится прежде всего к тематизму. Лучшая часть цикла — *Andante*, обе ее глубоко лирические темы; лирическая же тема побочной партии широко распета в финале (тут композитор использовал мелодию своего романа "Люди спят" — редчайший у этого автора случай переноса тематизма). Из созданных трех частей финал в целом менее убедителен. Народно-жанровый характер его производит впечатление несколько внешней праздничности. Все три части написаны в сонатной форме; при отсутствии ярких образных контрастов и тематизме песенного характера это не вполне оправданно и органично. В симфонии экспозиционные разделы сильнее, чем разработочные, вообще развитие зачастую инертно.

И все же симфония си-бемоль мажор — отнюдь не ученическая работа. Она привлекает свежестью чувств, открытостью их выражения, щедрым мелодизмом. Индивидуальные склонности Танеева проявились в некоторых приемах развития. Так, в разработке *Allegro* (д. 16) в трех оркестровых голосах одновременно звучат начало главной, начало побочной и конец побочной тем. В разработке *Andante* встречаем небольшое фугато.

К своей незавершенной симфонии Танеев никогда не возвращался (как, впрочем, и к другим сочинениям 70—80-х годов, не создавал и новых редакций). Возможно, здесь сыграло роль неодобрение Н. Г. Рубинштейна, исполнившего один раз на репетиции первую часть, притом и автору свое произведение не понравилось. В прекращении работы могло сыграть роль знакомство с только что написанной Четвертой симфонией Чайковского, открывшей новые горизонты симфонизма. Но были, несомненно, и более глубокие причины, заключавшиеся в выработке собственных концепций. Период между написанием Второй и Третьей симфоний чрезвычайно важен в биографии Танеева. Это и сложный путь реализации (попыток реализации?) идеи "русской полифонии", и создание кантаты "Иоанн Дамаскин", и активное овладение стилевыми нормами венского классицизма в камерно-ансамблевом жанре.

Третья симфония ре минор была написана в 1884 году. Строением этот большой четырехчастный цикл несколько отличается от предыдущих симфоний: в Первой скерцо-мазурка — третья часть, такое же место должно было занять во Второй ненаписанное скерцо. В Третьей же симфонии цикл складывается из Allegro, скерцо, интермеццо и финала.

В отношении концепции Третья симфония также находится в русле симфонизма Чайковского 70-х годов; это прежде всего некий эмоциональный путь от индивидуального к народно-массовому — от первого сонатного allegro к финалу. Наиболее привлекательны средние части. Они в высокой степени воплощают как раз те свойства музыки, в которых принято отказываться Танееву: сердечность, общительность, простоту. В образном строе и музыкальном содержании симфонии выражен синтез, условно говоря, лирико-драматических и народно-эпических черт, который присутствовал и в предыдущих двух симфониях и "составляющие" которого восходили к Чайковскому и петербургской школе. Не случайно в рукописи финала есть пометка автора "Style Petersbourgeois" (возможно, не лишенная самоиронии). "Петербургский стиль" проявляется в финале через тематизм народного склада — песенный, хороводный. Влияние Чайковского сказалось как в общей романтической окрашенности, особенно первой части, так и в деталях музыкального языка (задержаниях, отдельных мелодических оборотах, развитии по секвенциям и т. д.). Но "удельный вес" индивидуальных черт, присущих творческой манере самого Танеева, в этой симфонии очень возрос. С первых же тактов улавливается несколько иной тип эмоциональности, иной "уровень лиризма". Тема сонатного allegro первой части (кларнеты, удвоенные триолями альтов, *pp*) отмечена сумрачным, затаенным колоритом и предвещает уже вполне танеевский тематизм созданного двумя годами позже, тоже ре-минорного квартета (нотный пример 3; ср. с нотным примером 11).

Основные отличия связаны с особенностями интонационного строительства. Важное значение придается начальному тематическому тезису, приобретающему затем роль движущей силы, появляющемуся на гранях формы, преобразующемуся в процессе развертывания музыкальной ткани. Так, побочная партия первой части основана на обращении отдельных мелодических оборотов главной, а модификация начала побочной, в свою очередь, положена в основу *basso ostinato*, на котором звучит заключительная партия. Уверенно использует Танеев сложившиеся в работе над кантатой "Иоанн Дамаскин" полифонические приемы изложения (например, сочетание темы с ее вариантом или элементом) и развития (особенно — в разработочных и заключительных разделах).

В сравнении с творчеством Чайковского и "кучкистов" танеевское обнаруживает себя приближением к классическим нормам. С внешней точки зрения это проявляется и в некоторых формах цикла: в строении скерцо (сложная трехчастная форма, включающая трио) и интермеццо (также с трио), в указании на повторение экспозиции финала и т. п. Эта направленность выражалась пока как тенденция и не коснулась симфонии как системы, включающей и идейно-образную концепцию, и стилистику.

При жизни Танеева Третья симфония прозвучала лишь один раз — в январе 1885 года под управлением автора в Москве — и осталась неизданной. Тем интереснее отметить впечатление, которое она произвела, будучи исполненной в 1916 году под управлением Г. Фительберга. Рецензент "Русской музыкальной газеты" даже поставил ее выше симфонии до минор, отметив "благородство музыкальной мысли", "отличную остроумную отделку", певучесть, изящество¹. Огромное впечатление произвела эта симфония на Б. В. Асфьева, сразу после концерта написавшего Н. Г. Райскому: "Даже теперь появление этой „новой“ русской композиции надо приветствовать и приветствовать... Она в целом дорога своей несомненной, врожденной симфоничностью: развитием мыслей, спаянностью и органичностью формы <...> намечается будущее развитие тех свойств танеевского творчества, которые я назвал бы укрощением хаоса мыслью..." (цит. по 136, 16).

Трудно сказать, почему превосходная симфония, не уступающая по зрелости и мастерству многим русским симфониям тех лет или даже превосходящая их, осталась тогда в творческом архиве. Вероятнее всего, Танеев уже осознавал свою композиторскую индивидуальность как иную, свои творческие задачи — как еще не воплощенные, что обусловило отношение автора к этой симфонии.

*

Более десяти лет прошло до того времени, когда Танеев снова обратился к жанру симфонии. Этот период, до середины 90-х годов, стал расцветом русского симфонизма во всем многообразии его стилистических и жанровых проявлений. Прозвучали новые симфонии Глазунова — с Третьей по Шестую, первые симфонии композиторов младшего поколения — Ляпунова, Калинникова, Рахманинова, Гречанинова; главным же событием, безусловно, стало позднее творчество Чайковского.

Симфония до минор была создана вскоре после Шестой Чайковского и стала — до появления симфоний Скрябина — наиболее зна-

¹ Хроника: Летние концерты // Рус. муз. газета. 1916, № 36—37, стб. 661.

чительной вехой в развитии русского симфонизма тех лет, Смерть Чайковского, глубочайшим образом подействовавшая на Танеева, представила творчество старшего музыканта уже полностью обозримым, завершенным. Возможно, осознание не только иных масштабов своего дарования, но и совершенно иной его направленности, сопутствовавшее Танееву с молодых лет, выступило особенно ясно после 1893 года. Антитеза Шестой симфонии Чайковского и танеевской Четвертой многопланова: в концепции, в соотношении объективного и субъективного, в конструкции цикла — резко индивидуализированной в одном и как бы типизированной в другом случае. Танеев, продолживший линию Чайковского некоторыми чертами музыкального языка, интенсивностью процесса симфонического мышления, в не меньшей мере исходил из органичных для него самого и глубоко ассимилированных принципов симфонизма Бетховена. Традицию классицизма по отношению к симфонии до минор следует отнести к той концепции мира, которую она выявляет с законченностью и художественной убедительностью и которая восходит к великим циклам Бетховена, проникнутым оптимизмом. На почве русской действительности рубежа веков она апеллировала к общечеловеческим духовным ценностям и приобретала особый пафос этического. Концепция и даже тональность симфонии, имеющая высокие прообразы в Пятой Бетховена, выступая в контексте танеевского творчества (увертюра "Орестея", хор "Восход солнца"), конкретизируется и приобретает черты некоей обобщенной программности — в том плане, в каком можно условно говорить о программности последних симфоний Чайковского. Лирический герой, преодолевающий трагизм и хаос бытия, психологически и стилистически "укоренен" в своей (танеевской) эпохе через характер конфликтов и средств выразительности, прежде всего — через экспрессию мелодики и напряженность гармонического языка.

В связи с этим очень существен хронологически близкий контекст. Два крупных творческих события, предшествовавших созданию симфонии до минор, имеют к ней непосредственное отношение: опера "Орестея" и Второй струнный квартет до мажор ор. 5. Именно в опере сложилась концепция, составляющая пафос музыки этого композитора, — утверждение победы добра как гармонии и разума. Уникальный для русской оперной культуры второй половины XIX века античный сюжет означал, как будет показано в следующем разделе, определенные музыкально-стилистические тенденции — именно классические. Это ярко проявилось и в квартете до мажор ор. 5. Оба произведения обусловили внутреннюю готовность композитора к созданию симфонии, в них сложились методы работы, характер творческого процесса.

Эскизные тетради Танеева показывают вызревание тематизма, создание некоего "интонационного ареала" задолго до написания симфонии. В последние годы жизни Танеев, отвечая на вопрос анкеты о своем методе сочинения, суммировал опыт работы в разных жанрах. По признанию композитора, некоторые музыкальные мысли живут в его сознании порою не один год, пока не приходит время их реализации в произведении. "Если сочинение должно состоять из нескольких частей, то я приступаю собственно к сочинению не ранее, чем уясню себе характер последующих частей, непременно в соотношении с начальной частью, и часто не ранее, чем для каждой из них не остановлюсь на определенных темах. В большинстве моих сочинений все части связаны общим тематическим материалом, так что приходится, при выработке сочинения, обдумывать то одну, то другую часть. <...> я чаще всего окончательную выработку начинаю с финала <...>, чтобы яснее видеть, к чему должны привести предшествующие части..." (251, 180—181).

Симфония до минор представляет собой четырехчастный цикл классического типа: сонатное *allegro*, *Adagio*, скерцо, финал. Части обладают каждая своим особым содержанием и в то же время составляют нерасторжимое единство подобно главам романа или актам пьесы.

В первой части преобладают образы драматические, суровые, мятежные; они контрастируют с "островами" устойчивости, покоя, душевности. В рамках этого *allegro* конфликт остается неразрешенным, неисчерпанным; экспрессией, динамикой насыщено развитие музыкальных образов во всех разделах части. Медленная часть (*Adagio*) — лирико-философский центр цикла. Не *Andante*, как первоначально намечалось в рукописи (и как часто бывало в циклах романтиков), а именно *Adagio*, в котором достигнуто исключительное эмоциональное и художественное равновесие между возвышенным размышлением и сердечным излиянием. Творческое внимание направлено в глубь внутреннего мира человека. Особое, новое значение медленной части в цикле подчеркнуто и ее масштабами. В ранних танеевских симфониях *Andante* значительно короче первой части и несколько короче финала; в симфонии до минор соотношения иные: *Adagio* (в разных вариантах исполнения) превосходит финал и либо равно, либо несколько превосходит и первое *Allegro*. Прелестное, задорное, игривое скерцо как бы отодвигает на время серьезную проблематику предшествующих частей. Но эта часть, как и предыдущая, — не одноплановая. Если в середине *Adagio* возникали — воспоминанием — темы, пришедшие из заключительных разделов *Allegro*, то в средней части скерцо звучит основная тема *Adagio*, измененная и как бы ассимилированная скерцозностью. Фи-

нал — *Allegro energico* — едва ли не самая драматичная часть цикла. Не утверждение с первых же тактов, а тернистый путь к победе. И грандиозная кода — итог в равной мере самой этой части и всей симфонии в целом.

Показом индивидуального как всеобщего, возвышением личного до общечеловеческого обусловлена диалектика цикла, потребовавшая максимального внимания к средствам его объединения — своеобразно представленному принципу монотематизма, осознанному Танеевым как историческая закономерность. Запись в дневнике от 15 марта 1896 года о беседе с Г. Э. Конюсом, по времени совпадающая с началом работы над симфонией до минор, воспринимается как программа действий: "Разговор о параллелизме в изменениях, происшедших в оперных и инструментальных формах (отсутствие резкого разделения на части и введение проходящих через все сочинение тем). Дальнейший шаг: сохранить тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченным ясно формам" (247, 147). Упомянув оперные формы, Танеев имеет в виду, вероятно, лейтмотивизм опер Вагнера, но также и опыт Чайковского, Римского-Корсакова и свой собственный ("Орестея"), в инструментальной музыке — творчество венских классиков (Пятая Бетховена), симфонические сочинения романтиков — Берлиоза, Листа, Франка; здесь наличие объединяющей темы или тематического комплекса было обусловлено программностью и на известном этапе привело к преобразованию циклической формы в одночастную.

На типе монотематизма Четвертой симфонии Танеева сказалась эта генетическая двойственность, порождающая и возможность разной интерпретации, скажем, лейттемы. Можно — вслед за Н. В. Туманиной (265, 107) — рассматривать начало симфонии как вступление. Очевидные художественные прецеденты — не только "Прелюдия" Листа, но и Четвертая и Пятая Чайковского. Как и в этих симфониях, тема появляется в разных частях танеевской как нечто, противопоставленное другим образам, и превращается из остроконфликтной в уверенно-утвердительную. Лейттематизм — в сочетании с общим лирико-драматическим тоном — придает музыке черты поэчности. Но едва ли не более убедительна предложенная Вл. В. Протопоповым (212, 16) трактовка лейттемы как первого элемента главной партии. За ней встает иной ряд уподоблений, и прежде всего — Пятая симфония Бетховена; это обращает мысли не к монотематизму романтического типа, а к интонационно-тематическому единству цикла. Симфония до минор дает яркие примеры таких связей наряду с наличием собственно лейтмотивизма, и в этом — одно из проявлений стилевого синтеза в творчестве Танеева.

Многочисленны средства создания единства композиции. Работа

Танеева в этом направлении начинается с музыкальных тем. По сравнению с Третьей симфонией в характере тематизма произошли качественные перемены. Темы стали строже, сдержанней, как правило, короче, приобрели чисто инструментальный облик; скачки на широкие интервалы (и излюбленные ходы на квинту, октаву) сочетаются с хроматизмами, создающими острые и напряженные тяготения.

Такими чертами отмечена тема-тезис, тема-эпиграф Четвертой симфонии: короткая, раскручивающаяся как пружина, сочетающая чистые интервалы и тритон (это "лейтинтервал" зрелого Танеева), а в скрытом виде — уменьшенную терцию. Ее смысл и значение невозможно понять вне тематического контекста симфонии в целом. Интонации ее участвуют в строительстве других тем. Противостоит ей побочная тема — светлая, мечтательная. И обе они входят в тему *Adagio*, придавая ей огромный обобщающий смысл. Разнообразными способами (мелодическая и ритмическая вариантность, обращения и т. п.) связаны воедино многие темы симфонии, что отчасти отражено в приводимом примере 4.

У всех остальных музыкальных тем также есть своя "биография" в рамках цикла. Наиболее ярко выражено предназначение темы побочной партии первой части, которая, пройдя в разных частях, зазвучит настойчивым *basso ostinato* в предикте к коде финала, а в самой коде займет ведущее место. Собственно, преобразование этой лирической темы в торжественную, в апофеоз — важнейшая особенность музыкальной драматургии симфонии.

Укреплению единства симфонии способствует явление, которое Л. А. Мазель отмечает в сонатно-симфонических циклах Бетховена, где одни и те же закономерности действуют на разных масштабных уровнях — "диалектика цикла" (172). В симфонии Танеева это прослеживается в процессах формообразования, тональных планах и соотношениях и т. д. и т. п.

Партитура Четвертой симфонии демонстрирует подчиненность оркестровки как элемента музыкального языка содержанию произведения. Тройной состав обусловлен потребностью в многоголосии, полифоничностью фактуры. Партитура каждой части имеет свои отличительные особенности в составе инструментов, связанные с характером музыки. Оркестр Танеева экономен; расчетливо пользуется композитор "чрезвычайными средствами", к которым относит тромбоны и тубу. Не прибегая к особым ухищрениям, Танеев мастерски применяет оркестровые краски.

Но оркестровое письмо Танеева было недостаточно либо неверно оценено современниками. Симфония до минор, прозвучавшая весной 1898 года в Петербурге под управлением Глазунова, которому

она посвящена, не была принята ни малочисленной публикой концерта, ни многими музыкантами. Ц. А. Кюи отозвался об инструментовке как о "густой, одноцветной и оглушительной"; симфония произвела на него "тяжелое, почти удручающее впечатление" (151). Полное непонимание симфонии проявил чуткий и образованный критик Н. Ф. Финдейзен. Признавая красоту отдельных тем и эпизодов, он писал о влияниях Вагнера и Чайковского, о недостатке цельности, о "ключковатости", когда "один эпизод не вытекает из другого", "пришит белыми нитками" (269, 326). Зато высоко оценили симфонию Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. Последний писал автору после выхода в свет партитуры: "Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка музыкальных мыслей" (250, 45).

В перспективе развития русского симфонизма значение Четвертой симфонии очень велико. В ней — истоки многих черт "философского симфонизма", так ярко воплощенного в творчестве Шостаковича. Монотематизм (или лейтмотивизм) как выражение концептуальности цикла присущ симфониям Скрябина. Сказался опыт симфонизма Танеева в творчестве Рахманинова!

3

Опера-трилогия Танеева на сюжет Эсхила, создававшаяся в 80—90-е годы, одновременно с "Черевичками", "Чародейкой", "Пиковой дамой" и "Иолантой" Чайковского, "Младой" и "Ночью перед Рождеством" Римского-Корсакова, "Гарольдом" и "Дубровским" Направника, стоит особняком в ряду других русских опер.

Контекст танеевской трилогии отнюдь не исчерпывается сферой собственно музыкальной культуры. Она соотнесена с системой историко-культурных явлений внемузыкального характера. Так, важное значение имеет отношение к античному сюжету в русской художественной культуре второй половины XIX века. Античность, которая была "универсальной питательной средой" (273, 86) искусства в России XVIII века (заметим — века классицизма), в следующем столетии утратила актуальность. Реализм в искусстве XIX века испытывал неизмеримо меньшую потребность в мифологическом типе художественного мышления.

Разумеется, античность оставалась открытой для образованного общества России — страны, где господствовало классическое гимназическое образование с обязательным изучением древних языков. Продолжали выходить переводы, однако по-настоящему крупными событиями — после гомеровских переводов Н. И. Гнедича и В. А.

Жуковского — стали лишь в середине 90-х годов переводы И. Ф. Анненского и Д. С. Мережковского. Оригинальное литературное творчество давало обильный материал, но вторая половина века не выдвинула нового подхода к античности: А. Н. Майков и другие поэты, обращавшиеся к антологической лирике, развивали сложившиеся в предыдущую эпоху принципы. В русской камерно-вокальной лирике претворение античной темы было опосредованным и шло через антологическую линию в поэзии. В романах Римского-Корсакова и Глазунова обращение к стихотворному наследию Пушкина, Майкова, А. К. Толстого было связано с опорой на классическую традицию.

В последней четверти века больших успехов достигло русское антиковедение, прежде всего археологические экспедиции в Северном Причерноморье. В эту эпоху вообще на первый план выступило научное, позитивное отношение к античности. Среда, из которой вышел Танеев, его окружение, круг чтения показывают, что ему были близки общекультурные, научно-исторические, просветительские тенденции эпохи. Они присутствовали и в подготовительном процессе сочинения "Орестей", о чем свидетельствуют многие материалы его архива и личной библиотеки. 3 июля 1887 года Сергей Иванович сообщал Чайковскому: "Сочиняю ежедневно свою будущую оперу... и получаю большое удовольствие от этого занятия. Я взял с собой разные сочинения греческих писателей: Эсхила, Софокла, Еврипида, а также специальные сочинения о их произведениях вообще, об Эсхиле в частности. Занимаюсь чтением оных применительно к моей будущей опере и нахожу, что сочинение оперы есть самое осмысленное и привлекательное занятие" (286, 145).

Интерес к эсхилловскому сюжету был отнюдь не ретроспективного свойства. Традиция русской революционно-демократической критики, находившей в Древней Греции черты идеального общественного устройства, в последние десятилетия века "привязывалась" к более узким, порой собственно правовым вопросам. Например, в сборнике по греческой истории (96) была напечатана статья близкого знакомого Танеева — юриста, в будущем лидера кадетов В. А. Маклакова "Избрание жребием в афинском государстве". В последней части трилогии Эсхила, "Эвменидах", богиня Афина учреждает ареопаг — как бы судейскую коллегию из числа афинских граждан. "В целом „Эвмениды“ остаются произведением о государстве и его судьбах", — отмечает современный исследователь (314, 196). Общественные, правовые, нравственные проблемы "Орестей", которые имели актуальность и злободневный интерес для Эсхила и его зрителей, оказались по-новому актуальными для Танеева и его современников.

Но как оперный сюжет "Орестея" оцучилась в "межвременно" и была воспринята с недоумением и неодобрением. Танеев собрал и наклеил в альбом отклики на постановку — в массе своей отрицательные. Даже Н. Д. Кашкин — критик чуткий и доброжелательный, высоко оценивший музыку "Орестей", счел сюжет "неудобным для современной оперы", ибо содержание трилогии Эсхила "современный человек" может скорее "обозревать умственным оком, нежели ценить непосредственным чувством" (125). Едва ли не один Г. А. Ларош высказался в другом роде: "...древность сохраняет невыразимую и неотразимую прелесть для фантазии музыканта, и мы, вероятно, никогда не перестанем воплощать образы Гомера и Софокла, Эсхила и Вергилия в вокальных и инструментальных сочинениях" (160; 154, 344).

Обратившись к контексту танеевского творчества, отметим, что в формировании и эволюции его миропонимания, идейно-эстетических основ и сфер образности его музыки, даже самого процесса сочинения "Орестей" занимает центральное положение. Замысел возник еще в начале 80-х годов, активная работа началась в 87-м и продолжалась в течение почти семи лет. В 1900 году М. П. Беляев издал партитуру и клавир "Орестей" (до того существовало литографированное издание клавира 1894 года); в связи с этим Танеев вновь много работал над текстом и, в сущности, создал вторую редакцию оперы.

Еще задолго до окончательной готовности "Орестей" композитор сочинил одноименную симфоническую увертюру (1889), которая воплощает ту же концепцию, что и опера в целом и в основе которой лежат главные музыкальные темы будущей оперы. Во вступлении звучит тема "рока", главная партия построена на теме фурий, олицетворяющих душевные терзания Ореста-матереубийцы. Побочная партия — музыкальный материал будущего "дуэта мести" Клитемнестры и Эгиста. Завершает увертюру светлая музыка — тема Аполлона и Афины, образы всепобеждающей любви и разума. Увертюра "Орестей" — единственное программное симфоническое произведение Танеева, и программа его носит обобщенный, не событийный, а идейно-образный характер. Она была напечатана осенью 1889 года в связи с исполнением увертюры в концерте под управлением Чайковского и завершилась так: "Чтобы сокрушить роковую силу жестокого обычая... Аполлон и Афина учредили народный суд эфоров, которому передается право судить и наказывать. Для людей настает новая эра мира и правосудия под покровительством бессмертных богов. <...> Автор увертюры желал дать музыкальное выражение противоположным настроениям, вызываемым движением действия драмы от мрачного господства Эвменид к светло-

му торжеству Аполлона". Такой дедуктивный путь — от концепции к разработанному действию — весьма необычен; он указывает на оперу Танеева как на драму идей, а не драму характеров по преимуществу.

Жанровая природа "Орестей" не укладывается в сложившуюся типологию опер XIX века: эпические, драматические и лирические (лирико-психологические) (82). Эта классификация, пусть и несколько схематичная, отражает художественную действительность той эпохи. Отдельные компоненты драматургии и музыкального языка, разумеется, определялись индивидуальностью композитора, целое же укладывалось в типологические категории. "Орестей" является собою едва ли не обратное: индивидуализацию на уровне художественной целостности при опоре на известные, сложившиеся компоненты. Н. В. Туманина отмечает: "По стилю музыки и особенно по своей драматургии „Орестей“ приближается к типу оперы-оратории" (264, 107). Действительно, самостоятельность каждой из трех частей, характер и значение хоровых сцен (особенно монументального и возвышенного финала), эпическая неторопливость развертывания событий на больших отрезках (за исключением последних картин каждой части) подтверждает такую характеристику, — но не исчерпывает. Оперу эту можно связать и с лирико-драматическим (лирико-психологическим) оперным жанром, когда в центре сюжета — небольшое число действующих лиц (солистов), основных носителей конфликта, и внимание композитора привлекает душевная жизнь героев. Но это — тоже только в общем плане: уточняя, нужно и в лирико-драматической опере поставить "Орестей" особняком. Античный миф (и вообще миф) для русской лирической оперы нехарактерен. И хотя Танеев "лиризует" миф, все же остается свойственная мифу внеличностная, надличностная идея (и содержание вообще). В последней части оперы лирика вытесняется, а в предпоследней картине исчезает вовсе. В лирической опере XIX века, напротив, любая вечная идея дается как сугубо личностная, и идейная концепция большей частью актуализируется в качестве социальной, бытовой. У Танеева локальный колорит минимален, а "фоновых" бытовых эпизодов почти нет; нет самой задачи, типичной для русской оперы всех жанров, — показать народ в жизни, в быту.

По основным чертам стиля "Орестей" следует традиции, идущей от лирических музыкальных трагедий Глюка: мифологический сюжет, опора именно на античную обработку мифа; возвышенная этическая проблематика; внеличные силы и идеи, персонифицированные в героях (каждый герой — воплощение одной идеи, что не исключает внутренней борьбы, противоречивости); общий монументально-строгий и сдержанный тон.

В наибольшей мере об идеях оперы, ее драматургии и других особенностях дает представление сама музыка, что чрезвычайно характерно для Танеева, мыслившего и в сценическом произведении прежде всего категориями чисто музыкальными.

Части оперной трилогии Танеева, как у Эсхила, называются "Агамемнон", "Хоэфоры" (совершающие надгробные возлияния) и "Эвмениды" (богини-мстительницы). В первой части — две, в следующих — по три картины; картины делятся на номера, общим числом тридцать. Можно предложить следующее понимание общей композиции: ч. I, к. 1, № 1—4 (рассказы Стража, Клитемнестры и Эгиста о событиях, предшествовавших действию, ожидание и подготовка к прибытию Агамемнона) — экспозиция; к. 2, № 5—10 (от встречи Агамемнона и пророчеств Кассандры до убийства Агамемнона Клитемнестрой и объявления Эгиста царем Эллады) — завязка действия; вся ч. II — к. 1—3, № 11—22 (сцены Клитемнестры с тенью Агамемнона, с Электрой, появление Ореста и встреча его с Электрой на могиле их отца, сцены Ореста с матерью и убийство ее) — развитие, ход действия. Кульминацией является № 23 — ч. III, к. 1 (развернутая сцена Ореста с фуриями). Наконец, последние две картины (ч. III, № 24—30) — развязка. Таким образом, сквозное действие в трилогии, безусловно, есть. При этом действие является тут скорее движением идеи, нежели характера, на что указывает в своей статье Б. В. Асафьев (18, 495). Отмечая в анализе оперы свыше сорока мотивов, он группирует их на мотивы идей и отвлеченных понятий, мотивы действующих лиц и мотивы, если так можно сказать, ситуаций и состояний героев в этих ситуациях. Первая группа — наиболее содержательная, выразительная, действенная, полярно противоположные сферы здесь — лейтмотив неизбежности зла, страдания, возмездия, с одной стороны, и Аполлона — с другой; они резко контрастны по эмоциональному содержанию и музыкальному языку.

Первый из них открывает оперу, ее короткое вступление: лаконичный, жесткий мотив, изложенный в унисон (три октавы), с октавным скачком и активно звучащей уменьшенной квартой (нотный пример 5).

Из этого мотива-звена вырастает все вступление: только пять тактов из пятидесяти четырех не содержат его интонаций. В ц. 2 начинается построенное на лейтмотиве *ostinato* (полифонический характер развития усиливается благодаря одновременному звучанию в басу — у фаготов и валторн — модификации этого лейтмотива в увеличении, где два звена секвенции создают битональные эффекты; нотный пример 6). Тема фурий, преследующих Ореста, "выращена" из того же интонационного зерна (нотный пример 7).

Музыка, олицетворяющая Аполлона, впервые появляющаяся в

речи Ореста ("сам Аполлон, великий Бог, мне помощь обещал", ц. 181) и широко развитая во второй картине третьей части, концентрирует музыкальное выражение света, покоя, радости (нотный пример 8). Начинаясь в верхнем регистре тишайшим тремоло скрипок на фоне арфы, звучность разрастается, разгорается и, дойдя до *ff*, приобретает характер мощного утверждения. Антракт ко второй картине был при жизни Танеева одним из самых часто исполнявшихся его произведений для оркестра. Можно вспомнить, что Римский-Корсаков включал его в программы своих концертов за рубежом. Противопоставляя музыку Танеева царящему в кругах музыкантов декадентству, Римский-Корсаков пишет из Брюсселя: "...Им полезно послушать Вашего *До мажора*" (250, 41).

В характеристиках действующих лиц наиболее ярки образы женщин. Можно усмотреть русскую литературную и собственно оперную традицию в том, как Танеев переосмысливает образ Клитемнестры. Он психологически углубляет роль, и это важный аспект. Царица-мужеубийца мучится угрызениями совести, в сцене с Орестом взывает к сыновним чувствам. Сцены ночных мучений Клитемнестры (Клитеместры) у Эсхила вовсе нет. У Эсхила Эгист (Эгисф) впервые появляется на сцене уже после убийства Агамемнона женой. В опере злобный, трусливый, хвастливый любовник царицы выступает еще до убийства с рассказом о злодеяниях в доме Атридов и как бы берет на себя значительную часть вины. Известно, что Танеев принимал активное участие, вместе с либреттистом А. А. Венкстерном, в создании литературной основы оперы.

Сцена в спальне Клитемнестры раскрывает разные грани образа героини: драматизм — речитатив "О, горе мне, преступнице несчастной!", лирику — мольба о даровании забвенья (нотные примеры 9 а, б). Чрезвычайно привлекательна музыка, характеризующая Кассандру — несчастную пленницу Агамемнона, которой также суждено пасть от руки Клитемнестры. Нетрудно найти черты русского причета в ее теме — основе ариозо (нотный пример 10).

Музыкальный стиль "Орестей" — сложный сплав, ассимиляция разных традиций. В художественное осмысление и трактовку мифа Танеев, несомненно, внес опыт русской оперы (и вообще музыки) на западный сюжет. Подобно музыке "рассказа Франчески", русским колоритом отмечена партия Кассандры. Помимо уже приведенного примера, триольное движение вокальной мелодии перед ц. 87 ("горе ужасное, непоправимое") напоминает причитание — и даже, конкретнее, причитание Купавы в "Снегурочке". Ариозо Кассандры (ц. 90) — романс-жалоба с сочувствующим хором — продолжение линии Гориславы. Сцена и ариозо Клитемнестры (№ 11) перекликаются в известной мере с партией Войславы — другой злодейки, му-

чимой раскаянием. Закрывающая оперу "Слава Афине" (6/4), несомненно, исходит из глинкинско-бородинских финальных славлений. В русской манере написан женский хор, оплакивающий Агамемнона.

Очень многое идет от Чайковского — и опора на ариозность, на вокальную мелодику обобщающего типа, и конкретные прообразы (дуэт Клитемнестры и Эгиста во второй картине — дуэт Марии и Мазепы из второго действия; сцена Агамемнона и Клитемнестры — сцена Лионеля и Иоанны — д. III, к. 1), и многие особенности изложения, в частности, диалоги инструментов. Более всего родством с мелодикой Чайковского отмечены партии Клитемнестры и Кассандры.

Прямые параллели возникают и с западноевропейской оперой. Начало оркестрового вступления "Орестей" сходно с началом увертюры "Альцесты" Глюка: движение четвертями при метре 4/4, тональность ре минор, скачки на октаву в сочетании с движением по узким интервалам и особая роль ум. 4. Хор женщин (№ 2, "Слава Зевсу") напоминает женский хор (№ 48) "Ифигении в Тавриде".

Оперу Танеева сравнивали с музыкальными драмами Вагнера (например, Г. А. Ларош — 159). Значительность и абстрактность нравственной, философской проблематики, внеличностность концепции (эпичность в широком смысле) и в то же время лирическая трактовка мифа, почти полное отсутствие бытового начала, наличие лейтмотивов и симфонического метода развития — эти черты оперной эстетики и стиля Вагнера действительно отразились в "Орестее". Несмотря на формально присутствующие обозначения номеров, композиция "Орестей", по существу, сквозная. Композиционная основа — не номер традиционного типа (ария, хор, ансамбль), а более или менее свободно построенная сцена, с чередованием сольных и хоровых, кантиленных и декламационных эпизодов. Зачастую наблюдается текучесть музыки на гранях сцен. Следует при этом оговориться: центральной для оперной эстетики и структуры Вагнера лейтмотивной системы как таковой у Танеева нет, а симфоническое развитие и смешанный тип композиции характерны в той или иной мере для всей европейской оперы конца XIX века, в том числе и для оперного творчества Чайковского. Наконец, в "Орестее" при большой роли оркестра сохраняется ведущее значение вокальных партий. Главное же — Танеев находит и утверждает искомую гармонию, что для романтика Вагнера гораздо менее характерно.

Сам Танеев воспринимал оперное творчество Вагнера (прежде всего, по-видимому, позднее) как нечто ему чуждое и для него неприемлемое (подобно Римскому-Корсакову, также, впрочем, не прошедшему мимо опыта немецкого мастера). В разгар работы над

"Орестей" Танеев слушает в Москве "Кольцо нибелунга" и пишет Чайковскому: "Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы" (286, 158).

В "Орестее" слушатель встречается с эпизодами, имеющими интонационные, жанровые, композиционные прообразы в западноевропейской опере XIX века. Сходство темы рока с "роковой" темой Кармен было отмечено в одном из откликов критики. Марш на въезд Агамемнона в ми-бемоль мажоре напоминает не только марш из "Аиды" в той же тональности, но и другие марши "большой" романтической оперы. Женский хор (№ 2) вызывает ассоциации с благодарственными хорами хорального типа, скажем, в "Фиделио". Перечень можно продолжить.

Эстетическое качество, функция таких "наследований", вероятно, состояли в сознательной апелляции автора к слушательскому опыту, к семантике сложившихся жанров, приемов, даже интонационно-тематических комплексов. Пройдет четверть века — и естественно входившие в музыкальную ткань прообразы отделятся в эстетике музыкального неоклассицизма от художника, станут откровенно воспроизводимыми (стилизуемыми) моделями. В "Орестее" Танеев все произносит "от первого лица", без отчуждения, встречающиеся прототипы — "знак", способствующий узнаваемости.

Но важнейший элемент сплава, каким является стиль "Орестей", — это индивидуальный музыкальный язык Танеева, складывавшийся по преимуществу в его инструментальных сочинениях. Вокальные партии оперы не обладают яркой выразительностью речевой интонации, их тематизм носит более обобщенный и нейтральный характер. Такие особенности, как, скажем, сочетание скачков с движением по узким интервалам или часто встречающиеся тритон и уменьшенная септима, не только делают многие музыкальные темы узнаваемо-танеевскими, но и вообще уводят мелодику оперы к характерному уже для следующего исторического этапа "инструментальному" типу вокальной партии. Еще важнее проникновение в оперу определенных методов развития. Это в первую очередь стремление к интонационному единству, выражающемуся в тесных тематических связях между сценами, — единству, столь свойственному позднему оперному творчеству Чайковского. Здесь имеется в виду не столько принцип лейтмотивизма, сколько иные, лежащие вне собственно оперной сферы тенденции.

Все большая роль формообразующих принципов инструментальной музыки, возрастающее стремление к максимальной музыкально-структурной организации драматического действия — эти

черты, столь присущие опере XX века, присутствуют в "Орестее".

В опере много обобщающих оркестровых эпизодов. Особое значение имеют симфонические антракты перед каждой из трех картин третьей части. Первый и второй содержат конфликтное сопоставление сфер фурий и Аполлона, в третьем торжествует ненарушимая гармония. Идейная концепция утверждается в самой музыке — инструментальной внутри оперы.

Множественность стилевых истоков обусловила известную неоднородность "Орестей", синтез оказался не во всем органичным. К тому же современники не могли оценить те черты оперы Танеева, которые роднили ее с новым, еще не наступившим тогда XX веком — ее сюжет, ее жанрово-стилевое наклонение; язык же оперы, достаточно традиционный, делал ее малопривлекательной для многих музыкантов и театральных деятелей следующих десятилетий.

"Орестея" не стала репертуарной оперой, но художественный опыт Танеева привлек внимание многих музыкантов — не только в России — и отразился в творчестве композиторов следующих поколений. Так, можно провести известную аналогию между "Орестеей" и "Царем Эдипом" Стравинского, который хорошо знал и ценил "античную" оперу своего предшественника.

На протяжении творческого пути у Танеева возникали, но остались нереализованными и другие оперные замыслы. Нам почти ничего, кроме самого факта — но факта интересного, не известно о замысле "Портрета" по Гоголю (начало 900-х). Общая стилевая направленность раскрывается Танеевым в отношении к другим оперным намерениям. Увлечшись в 1884 году сюжетом "Овечьего источника" Лопе де Вега, Танеев сообщает П. И. Чайковскому, что в будущей опере "ансамблям должно быть отведено большое место. Контрапункт применен в самых обширных размерах (мне кажется Ваше мнение не совсем верным, что в опере мало места для контрапункта; напротив, и лучшее доказательство — оперы Моцарта)" (286, 108). И десятилетием позже, уже после "Орестей", обдумывая оперу по пьесе А. Морето-и-Каваньи "Презренье за презренье" (в переводе А. А. Венкстерна — "Спесь на спесь"), композитор предполагает, что "в ней будет много ансамблей в стиле Моцарта" (дневниковая запись от 8 января 1895; 247, 56).

Многие годы (вплоть до 1913) Танеевым владеет желание написать оперу "Геро и Леандр", либретто и ряд материалов которой сохранились в архиве. И либреттист предполагался тот же — А. А. Венкстерн, и подход аналогичный "Орестее" — погружение в мир античных подлинников, научно-исторических материалов, о чем свидетельствуют записи в дневнике 1903 и других лет. Из всех оперных

планов вторая "античная опера" была наиболее реально осуществимой, продлись жизнь композитора.

4

Камерно-инструментальные ансамбли заняли в творчестве Танеева место, которое никогда прежде в русской музыке не принадлежало этой сфере творчества: "мир композиторов" в гораздо большей мере воплощался в их операх или симфониях. Камерные циклы Танеева не только относятся к высшим достижениям его творчества, но принадлежат к вершинам отечественной дореволюционной музыки камерного жанра в целом.

Общеизвестно усиление интереса в XX веке к камерно-ансамблевой музыке в разных национальных культурах. В России во второй половине прошлого столетия, и особенно к его концу, у этого явления была почва. Для русского искусства той поры важен и характерен психологизм. Углубление в мир человека, показ тончайших движений души присущи и литературе того времени — Л. Толстой, Достоевский, позже Чехов, — и портретной живописи, и опере, и вокальной лирике. Именно психологизм в сочетании с установкой на непрограммность инструментальной музыки нашел у Танеева воплощение в камерно-ансамблевом творчестве. Важное значение имели и классицистские тенденции.

Камерно-ансамблевая музыка полнее, последовательнее и ярче, чем другие жанры, выявляет эволюцию танеевского творчества. Вряд ли случаен тот факт, что наиболее явно индивидуальный композиторский почерк Танеева — ученика консерватории, проявился в струнном квартете ре минор (не завершен), с точки зрения как тематизма, так и способов развития. Тема главной партии первой части носит скорбный характер. Понижающие секунды, столь частые у Чайковского, звучат здесь не элегично и открыто-эмоционально, а более сдержанно, сурово. Тема, состоящая из четырех звуков, не распевна, а уже по-танеевски лаконична, тезисна. Секундовое начало мотива сразу обостряется уменьшенной квартой, в сочетании с другими голосами возникают широкие неустойчивые интервалы. Чрезвычайно интересно и показательно изложение главной партии в полифонической форме: имитация возникает уже во втором такте (нотный пример 11). Во втором проведении (такты 9—58) имитационный характер изложения подчеркнут стреттой. В третьем разделе разработки — фугато с четырьмя полными проведениями (от т. 108) — происходит немаловажное событие: тема фугато синтезирует обе темы экспозиции.

Камерные ансамбли заняли основное место в годы, явившиеся

продолжением ученического периода и предшествовавшие созданию "Иоанна Дамаскина" (1884). На первый взгляд, задачи, которые ставил перед собой Танеев на этом этапе, выглядят парадоксальными и несвоевременными (даже в глазах Чайковского: полифоническая техника, "русская полифония"), — но разрешение их продвигало композитора как раз в том направлении, которое со временем оказывалось не только генеральной линией его творчества, но и существенной тенденцией развития русской музыки XX века. Одной из таких задач стало овладение камерным письмом, и первоначально оно базировалось на освоении — практическом, композиторском, притом сознательно поставленном, — интонационного строя и композиционных структур камерной музыки венских классиков. "Образец и предмет подражания — Моцарт", — пишет молодой музыкант Чайковскому по поводу своего квартета до мажор (286, 71).

Тематическими прообразами и принципами работы, восходящими к музыке Моцарта, пласт венского классицизма для Танеева не исчерпывался. Не меньшее значение имела ориентация на камерные, а отчасти симфонические и фортепианные циклы Бетховена. С бетховенской традицией связана весьма значительная роль имитационной полифонии. Уже самое начало квартета ми-бемоль мажор говорит о "полифонической установке" Танеева; второе предложение (т. 13 и след.) — четырехголосный канон; контрапунктические приемы обнаруживаются и в экспозиционных, и в разработочных разделах. Появляются и первые фугированные формы, входящие в более крупную структуру, — в крайних частях трио ре мажор, в финале квартета до мажор. Здесь раньше, чем в первых трех симфониях (в те же годы), возникает темповое обозначение *Adagio*. И хотя в этих медленных частях нет глубокой содержательности позднейших танеевских *Adagio*, это едва ли не лучшие части циклов.

Сам Танеев оценивал свои первые камерные сочинения строго (см. дневниковую запись от 23 марта 1907 года). Немногочисленные рецензии на единственные исполнения квартетов ми-бемоль мажор и до мажор были резко отрицательными. Ансамбли 70—80-х годов изданы три четверти века спустя позже своего появления трудами Г. В. Киркора, И. Н. Иордан, Б. В. Доброхотова.

Последующие камерно-инструментальные циклы опубликованы при жизни композитора и могут рассматриваться как образцы его зрелого стиля. Здесь есть своя более дробная внутренняя периодизация: квартеты ре минор (1886; переработан и издан в 1896 году как № 3, ор. 7) и си-бемоль минор (1890, № 1, ор. 4), написанные до "Орестеи", с их более напевной мелодикой; открывающийся квартетом до мажор ор. 5 (1895) ряд наиболее значительных струнных ансамб-

лей, среди которых особое место занимают два квинтета — ор. 14 (с двумя виолончелями, 1901) и ор. 16 (с двумя альтами, 1904); наконец, следующие за квартетом си-бемоль мажор (ор. 19, 1905) ансамбли с участием фортепиано: квартет ми мажор ор. 20 (1906), трио ре мажор ор. 22 (1908) и квинтет соль минор ор. 30 (1911). Но и эта группировка во многом условна. Каждый из танеевских ансамблей — здание, построенное по "индивидуальному проекту". В них выражены разные настроения, в каждом поставлена своя особая задача, своя особая цель.

Трудно сказать, отчего свыше десяти лет пролежал в столе у композитора квартет ре минор. Вероятно, усиленные занятия "Орестеей" с 1887 года отодвинули его переработку на второй план. Все же параллельно с оперой был создан си-бемоль-минорный квартет, открывающий серию струнных ансамблей с обозначением опуса — № 1, ор. 4. Из числа камерных инструментальных сочинений он действительно первый, в котором отразился мир композитора. Как большинство зрелых циклов Танеева, квартет си-бемоль минор представляется микрокосмом, объединяющим разные грани личности: душевность и духовность, лиризм, созерцательность, веселость. В квартете, носящем посвящение "Моему учителю П. И. Чайковскому", сильно сказалась близость к последнему. Можно предположить, что внутренней творческой задачей композитора в этом сочинении было сочетание "классичности" (квартетное письмо венских классиков Танеев справедливо мог считать освоенным) и живой эмоциональности. Эта задача все время обсуждается в переписке Танеева с Чайковским. Непосредственное слуховое восприятие относит музыку квартета к области романтизма, но оформление ее впитало опыт классической композиции (из классических творений этот цикл в общих чертах может ассоциироваться отчасти с бетховенским квартетом ор. 130 — многочастность, характер и тональность медленной части, отчасти с ор. 18 — тональность финала). В предыдущем (ре минор) в принципе решалась близкая задача, но результат получился, может быть, менее убедительным в сочетании составляющих его двух частей: галантно-оживленный дух темы второй части несколько неорганичен — даже в рамках необходимого контраста. Но с точки зрения формирования музыкального языка Танеева и этот квартет, особенно первая часть, — важная веха.

Квартетом до мажор, ор. 5 начинается центральный период камерного творчества Танеева, исключительно "струнный". В этом квартете заметны углубление образности, усиление авторской интонации, серьезность высказывания, характерно танеевские сферы чувствований и размышлений; инструментальный тематизм и некоторые черты строения представлены существенными признака-

ми. Здесь уже нет моментов стилизации, как в "доопусных" ансамблях, "классическое" проявляет себя скорее как дух, нежели буква: это атмосфера мужественной сдержанности, тип мелодики (графический, не такой напевный, как в двух предыдущих квартетах); образный строй медленной части (глубокое скорбное раздумье); энергия финальной фуги. Но квартет этот — в высшей степени самостоятельное художественное произведение, в котором проявились некоторые коренные черты танеевского мироощущения и стиля. С классичностью структур сочетаются наполненный экспрессией тематизм и сложный гармонический язык. Выразительно представляет танеевскую мелодику тема *Adagio espressivo* — патетический монолог скрипки. В ней, как и во многих темах Чайковского, обилие задержаний на нисходящих секундах, опеваемых звуков. Но отсутствие черт жанровости при заостренных интонациях (подчеркнутая хроматика начала, напряженные интервалы — большая септима, увеличенная квинта, уменьшенная кварта) приводит к повышенной экспрессивности, встречающейся в мелодике ряда композиторов следующих десятилетий (нотный пример 12). Едва ли не более существен для стиля Танеева "открытый" характер формы этой темы. Самый высокий звук ее, к которому с большим напряжением стремится мелодия — *си бекар* третьей октавы (опять тритон к тонике), — остается неразрешенным. Тема не заканчивается кадансом, развертывание ее продолжается в других голосах и создает непрерывность развития, плавность переходов, затушевывает грани формы, что свойственно камерной музыке Танеева и определяет многие особенности ее формообразования.

В некоторых отношениях (не только в хронологическом) ор. 5 (до минор — до мажор) — предшественник симфонии до минор. Звуки темы *Allegro* квартета абсолютно совпадают с началом (лейт-темой) симфонии и передают ей эстафету этой интонационной идеи (нотные примеры 13 а, б). В свою очередь, симфония передаст следующему за ней по времени создания квартету ля минор важнейшую особенность музыкальной драматургии — монотематизм.

С этого времени до конца жизни центр тяжести в области инструментальной музыки Танеева будет находиться в камерно-ансамблевых циклах. В них получают выражение все основные художественные идеи и образные сферы его творчества: острые драматические конфликты, возвышенные раздумья, сердечные горести и душевный героизм, — и все это в рамках крупных концепций, которые прежде в русской музыке были прерогативой опер и симфоний и само присутствие которых в камерной музыке показывает неизмеримо большие возможности жанра в глазах Танеева. В его лучших камерно-инструментальных произведениях воплощены разные лики

жизни и разные страницы биографии и внутренних движений лирического героя. В этом смысле можно говорить о своеобразном сочетании лирического и эпического начал.

Одной из вершин квартетного творчества композитора, если даже не высшим достижением в этом жанре является Шестой квартет си-бемоль мажор (1905). Асафьев назвал его "сжатой энциклопедией танеевского мастерства" (22, 225). Adagio отличается значительно и глубиной переживания; в нем сочетаются искренняя лирическая исповедь, сосредоточенное философское размышление, естественность течения музыкальной мысли, свободная и в то же время спаянная форма (нотный пример 14). Цикл характеризуется цельностью и стройностью музыкальной концепции. В отличие от квинтета до мажор ор. 16, в финале которого развитие приводит к образам скорби, в отличие от квартета ля минор или фортепианного квинтета, где путь к вершинам лежит через преодоление и преображение — музыка Шестого квартета от начала до конца пронизана светлой мудростью. Образы не контрастируют между собой, а дополняют друг друга. Это вообще свойственно "камерному" Танееву: своеобразии возникающих контрастов — в том, что они производные, единство для композитора в любом случае важнее.

Вырастание тематизма квартета си-бемоль мажор из одного интонационного источника можно наблюдать уже на стадии эскизов в нотной тетрадке с набросками тематизма всех частей (258; нотный пример № 15). В этих заметках — как бы характеристике действующих лиц будущей драмы — еще не обозначена сфера возвышенной лирики, к которой принадлежат побочная партия первой части (соль-бемоль мажор) и особенно тема Adagio. Наметившаяся тема одной из средних частей (ре-бемоль мажор) — пример "чужого" тематизма, от которого автор отказался. Сравнение эскиза первой части с окончательным текстом показывает преодоление квадратности, статичности. Взрывая "благополучное" течение периода и каденции скерцозным мотивом (ц. 1, т. 6), композитор вносит момент неожиданности и продлевает развертывание мысли. Однако начальное мелодическое ядро, состоящее из неповторяющихся звуков, найдено сразу, как и родство тем первой части и финала.

Многообразие тематических связей можно наблюдать уже в первом монотематическом камерном цикле, также одном из лучших — квартете ля минор ор. 11 (1899). Квартет обладает единством эмоциональной атмосферы и художественной цельностью. Интонационная идея цикла — начало вступления с характерной парой квинт (нотный пример 16). Эта лейттема, как живая клетка, войдет в ткань и станет основой развития многих тем и разделов: второй темы побочной партии первой части (ц. 7), эпизода Дивертисмента

(ц. 49), второго элемента главной и заключительной партий Adagio (ц. 67, 73); она же будет многократно звучать в связующей партии финала (ц. 87). Целиком повторенная в начале финала (в темпе Adagio), она наиболее полно и, казалось бы, без изменений звучит в качестве основной темы этой части. Но благодаря метроритмическому переосмыслению (метрический сдвиг, введение паузы и пунктирного ритма), четырехтактовой структуре, темпу, регистру, а также моторности сопровождающих триолей возникает совершенно новый образ, полный энергии, движения, устремленности (нотный пример 17).

Важно также, что из мелодии последних тактов темы вступления возникает тема главной партии первой части, которой в цикле будет отведена столь же существенная роль (нотный пример 18).

Лирическое размышление во вступительном Adagio и смятение, страдание, жалоба в главной партии Allegro — таковы существенные образные различия, делающие вторую из тем глубоко самостоятельной. Велика роль этой темы в финале. Мощно (*tutti*, *Largamente*), в увеличении звучит она в кульминации заключительной партии, обозначая наступление разработки (ц. 96), и затем — снова на грани формы — в начале коды (ц. 126). В последнем разделе коды (*Prestissimo*) вообще звучит то лейтмотивация (в том виде, как она проходит в главной партии финала), то хроматическая тема первой части — ее вихревым "пробегом" заканчивается квартет. Особенность цикла как раз и состоит в интенсивности развития и лейттематической роли обеих этих тем, что особенно заметно в моментах их взаимодействия.

Высшим достижением камерно-инструментальной музыки Танеева стал его последний крупный цикл — фортепианный квинтет ор. 30 соль минор (1910—1911). После него были написаны небольшое трио ор. 31 для необычного состава — скрипка, альт, теноровая виола (на издание его отозвался в 1912 году Н. Я. Мясковский; 181), а также опубликованные в 1940—50-е годы соната для скрипки и фортепиано и струнное трио си минор.

Квинтет ор. 30 значительностью содержания, да и просто масштабами не совпадает с привычными тогда представлениями о жанре. Это настоящая камерная симфония, звучание цикла — 50 минут — на 10 — 12 минут превосходит капитальную Четвертую симфонию. Квинтет соль минор — четырехчастный цикл. Ему присуща глубина контрастов, многообразен в нем показ действительности. Первая часть — очень протяженная, с большой интродукцией и развернутой кодой; каждый раздел представлен несколькими интенсивно взаимодействующими темами. Широкий спектр отраженных в этой

части состояний — от углубленного скорбного раздумья и смятения до просветленной созерцательности. Несмотря на утвердительный характер коды, эта часть экспонирует и развивает конфликт, но не дает разрешения, — это как бы завязка драмы. На втором месте — скерцо, увлекательное по звучности, стремительное, но не легковесное. Резко контрастируя с первой частью, оно содержит и внутренний контраст: задушевную певучесть среднего раздела. Лирико-философский центр цикла — третья часть, *Largo*. Свободно, смело, гибко разворачивается бесконечная тема первой скрипки, сопровождаемая узором других мелодических голосов на фоне остигатного баса. По слиянности непосредственного чувства и интеллектуальной сосредоточенности эта часть не уступает *Adagio* из симфонии до минор, а может быть, и превосходит его по целостности. Финал, начинающийся образами горестного смятения и протеста, неуклонно движется к свету и ликованию. Именно здесь — решающая стадия развития конфликта. В момент наибольшего напряжения наступает перелом и начинается кода — грандиозное *Molto maestoso* (в этом эпилоге — 118 тактов; в коде симфонии до минор — 79). Идея квинтета, как и симфонии, воплощается через преобразование, возвеличение лирической темы первой части. Колокольная пульсация, обозначившаяся еще в коде *Allegro*, в коде цикла приобретает праздничное, гимническое звучание. Возникшая, возможно, под впечатлением рахманиновской музыки, она ведет к коде "Симфонии псалмов" Стравинского.

Синтез романтического и классического начал проявляется в квинтете на разных уровнях и в разных сторонах содержания и оформления. Характерно-романтические эмоции органично включены в законченную образную концепцию, увенчанную апофеозом всеобщности и торжеством радости. Элементы музыкального языка, сложившиеся в позднеромантическую эпоху (прежде всего гармония), получают стройное конструктивное оформление. Наполняются "программным" смыслом слова Танеева: "Вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения — это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор..." (260, 43).

Облик квинтета соль минор, как и других циклов Танеева, определяется его музыкальными темами. Именно с их рождения, роста, преобразования, совершенствования и соотнесения друг с другом началась работа над квинтетом (эскизная тетрадь 1909—1915 годов; 257). Варианты основных тем, их шлифовка и контрапунктические сочетания занимают десятки листов; окончательно сложившийся тематизм — результат целенаправленной работы.

В начальных пятнадцати тактах интродукции (*Adagio mesto*) заключены истоки всего тематического содержания квинтета. Первая — основная — тема сумрачно и сосредоточенно звучит в двухоктавном изложении в низком регистре у фортепиано. Ее мелодические истоки — в музыке Баха, Генделя, венских классиков, где они связаны с образами мужественными, драматическими (нотный пример 19). На окончание этой темы, повисающей тревожно-вопросительно, накладывается вступление струнных со второй темой (у первой скрипки, т. 4 — 10); еще один тематический материал, играющий в дальнейшем немаловажную роль, вскоре появляется у альты. Наконец, звучит взволнованное, проникновенное *lamento* первой скрипки (нотный пример 20).

Темы воспринимаются как очень разные, и ощущение это углубляется тем, что все действие интродукции протекает в атмосфере крайней тональной неустойчивости. Но композитор делает этот, казалось бы, разнородный тематизм основой органической цельности, исходя из "устройства" самих мелодий. Как в "Иоанне Дамаскине", в каждой из них важнейшую опорную роль играют звуки минорного трезвучия. Второе, еще более значительное обстоятельство — роль секунды. Именно секундовый сдвиг в конце первой темы делает ее индивидуальной, узнаваемой, придает ей открытый характер и служит стимулом к развитию. Более того, он становится интонационной идеей всего произведения (можно указать, что и в симфонии до минор секундовый сдвиг имел большое значение — от двух звеньев лейттемы до формообразования крупных масштабов).

Другой ведущей темой цикла становится, как и в ля-минорном квартете, первая тема первой части. Поначалу она совпадает с двумя тактами интродукции, повторен и ход на секунду, но к прежнему сдвигу прибавлен еще один, тоже на малую секунду вниз (нотный пример 21). Однако и это еще не все: в новом, втором элементе (т. 3—7) появляется (в конце мотива) еще одна нисходящая секунда, а сам мотив имеет два звена, строящихся также по секундам.

К группе тем, в которых интервал секунды играет определяющую интонационную роль, принадлежит и первая тема финала, которой к тому же присуща двуэлементность (нотный пример 22). Из этого последнего секундового импульса рождаются и связующая, и побочная партии финала, а двуэлементность в скерцо реализуется как трубный возглас фортепиано (т. 1) и отвечающее ему таинственное *piano* струнных (т. 2—3).

Симфония до минор содержала сложную систему связей тематизма цикла с лейттемой, но лирическая побочная тема первой части, звучащая в коде симфонии, была в ней новая, самостоятельная. В квинтете Танеев пошел еще дальше, произведя такую тему из

лейттемы и сделав тем самым монолитность эпилога предельной. В этой теме то же движение по звукам тонического трезвучия — но мажорного, а не минорного, притом вверх, а не вниз (обращение; нотный пример 23).

Смысл коды цикла — подведение итогов, вывод из развития состоит в сочетании (средствами контрастной полифонии) приведенной лирической темы и первой темы финала, причем интервал секунды переинтонирован: не малая секунда (ср. с нотным примером 22), тревожная, щемящая, а большая — и с ней мажор, диатоника, утверждение (нотный пример 24).

Особо следует сказать о медленной части. Largo — уникальное явление в европейской музыке почти полутора столетий, первая русская пассакалья, предшественница оstinатно-пассакальных форм у Стравинского, особенно же — у Шостаковича. Тема basso ostinato и расцветающая над ним мелодия первой скрипки контрастны (суровое, тяжелое, повторяющееся нисхождение — и парение, устремленность вверх бесконечной мелодии, в которой около 150 звуков), — но вторая является обращением первой. На основе расходящейся гаммы до мажор создана одна из лучших медленных частей русской камерной музыки (нотный пример 25).

Квintет соль минор остается одним из самых волнующих произведений Танеева. Выражение внутреннего мира человека ощущается в нем более непосредственно, чем в других циклах. По образности и языку он — явление своего времени, времени Рахманинова и Скрябина.

*

Почти одновременно с фортепианным квинтетом были созданы еще два инструментальных цикла, относящихся к лучшим сочинениям Танеева, — Концертная сюита для скрипки с оркестром оп. 28 и Прелюдия и fuga для фортепиано оп. 29. В них отражены образные сферы и сконцентрированы жанрово-стилевые черты, характерные для позднего Танеева — Танеева XX века, все еще казавшегося современникам реставратором старины.

Сюита оп. 28 — единственное завершенное сочинение концертного жанра, что на первый взгляд странно для композитора, сформировавшегося в эпоху расцвета концертности и к тому же первоклассного пианиста — исполнителя концертов Бетховена, Брамса, А. Рубинштейна, Чайковского. Сразу вслед за окончанием консерватории, в 1876 году, Танеев стал работать над фортепианным концертом, но, сочинив две части, оставил эту работу. Судя по дневникам, в 1898 и 1901 годах вновь возникал замысел концерта для фортепиано.

4 января 1898 года композитор отмечает: "Вчера вечером мне пришла в голову мысль написать G-dur'ный концерт, последняя часть которого — *фуга*, вроде органной, в кот. оркестр принимает участие" (247, 179). Намерение обновить жанр тут высказано прямо. В 900-е годы, как видно из нотной записной книжки, задумывались также виолончельный и скрипичный концерты, причем нотная запись, относящаяся к последнему, снабжена припиской: "Вошло в сюиту для скр. с оркестром" (258); это — тема будущей "Сказки", ждавшая своего часа несколько лет (приводим расшифровку — нотный пример 26). Видимо, в то время оригинальных замыслов цикла у Танеева не было. Работа над сюитой начнется лишь осенью 1908 года.

Жанр сюиты, переживший расцвет в первой половине XVIII века, в следующем столетии оказался связанным по преимуществу с романтическим программным творчеством. В современной Танееву русской музыке этот жанр представлен "Шехеразадой" и "Антаром" Римского-Корсакова, "В Аржанто" Кюи, фортепианными "Картинками с выставки" Мусоргского и "Маленькой сюитой" Бородина — сочинениями, весьма ему далекими; совсем иными были и двухфортепианные сюиты Аренского.

И все же сюита Танеева, явившаяся новым словом в русской концертной литературе, возрождает на русской почве некоторые черты западноевропейской стилистики XVIII века, отражала и одну из линий отечественной традиции. Существовала и была популярна в годы учения Танеева Сюита ор. 38 А. Рубинштейна (в нее входят Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта, Пасспье, Бурре). В наибольшей мере, безусловно, Танеев воспринял традицию, идущую от Чайковского. Напомним, что сюиты Чайковского, особенно Первая, далеко не у всех музыкантов встретили сочувствие. Молодой Глазунов писал о ней Римскому-Корсакову: "Это, кажется, неважно, и притом, какой гавот или менуэт может создать теперешняя музыка? Неужели сюиту надо писать непременно в подражание Генделю и т. п.?" (69, 34). Пройдут годы, и Глазунов напишет "Маленький гавот", гавот и сарабанда войдут в его "Барышню-служанку", отзвуки менуэта возникнут в средней части *Adagio* Пятого квартета.

Судя по дневникам, наиболее интенсивно работа над сюитой шла у Танеева с самого начала 1909 года, в тесном контакте со скрипачом Б. О. Сибором, которому она посвящена. Связь с исполнителями — солистами и коллективами, проверка слухом живого звучания создаваемой музыки вообще характерна для этого композитора и входит в его метод творческой работы. В данном случае общение со скрипачами — Сибором и А. Я. Могилевским, возможно, имело результатом динамизацию, усиление концертности, виртуозности

сольной партии, например в многочисленных каденциях, что ясно видно в автографах.

Общий облик сюиты определяется типичным для Танеева стилевым сплавом. Открывающая цикл Прелюдия имеет отправными точками отчасти итальянское, но, скорее, немецкое барокко — Баха прежде всего. Ее основная тема — ораторски-приподнятая, взволнованная и в то же время суровая — играет в произведении огромную роль. Это образ героя сюиты, Скрипача — мыслителя и виртуоза (нотный пример 27). Следующая часть, Гавот, апеллирует к раннему французскому классицизму. Третья и четвертая части — "Сказка" и Тема с вариациями — по образности, тематизму и, главное, множественным ассоциациям принадлежат к характерным сферам русской музыки (не только "московским", но и "кучкистским"). Завершает сюиту блестящая, искрометная Тарантелла.

Казалось бы, жанр сюиты не обязывает композитора искать средства объединения цикла, но Танеев устремляется к таким поискам. Определяющим фактором выступают жанрово-танцевальные средства, и отнюдь не только в "заявленных" названиями Гавоте и Тарантелле. В "Сказке" (особенно разделе *Tranquillo*) претворены черты колыбельной. Множество танцевальных жанров встречается в вариациях: плясовая, "балетный" (не бытовой, рафинированный) вальс и др.

Средством объединения цикла выступает и своеобразно преломленный монотематизм. Точнее было бы сказать "битематизм", ибо лейттем в сюите две: тема Прелюдии ("тема Скрипача") и тема "Сказки". Первая из них проходит во всех частях, взрывая своей речевой патетикой жанровый фон. Из начальных звуков Прелюдии выстроена начальная интонация главной темы Гавота, потому так органично музыка первой части звучит в коде Гавота. Лейттема из Прелюдии звучит и в "Сказке" (развернуто — перед средней частью, на грани формы), в вариациях (во второй и — в мажоре — в третьей), в Тарантелле — словом, во всех частях.


Не менее велико значение поэтичной, изящной, чувствительной ре-минорной темы "Сказки" — она появляется уже в начале Прелюдии (ц. 1 и др.), в Гавоте (ц. 41 — *Sostenuto*). В последней части тема "Сказки" звучит одновременно с темой Тарантеллы; каноническое проведение этой второй лейттемы и одновременно ее же проведение в увеличении на фоне основного триольного мотива Тарантеллы в коде финала воспринимается как заключение всего цикла. (Первоначально, о чем свидетельствует черновая рукопись, Танеев искал "итоговость" финала на путях соединения тем Прелюдии и Тарантеллы с намерением создать фугато, но потом от этой мысли отказался.)

Прелюдия и fuga соль-диез минор ор. 29 — единственное значительное произведение Танеева для фортепиано и к тому же единственное (не считая небольшой прелюдии фа мажор), изданное при его жизни. Другие фортепианные пьесы, в большинстве написанные в консерваторские годы (пять скерцо, Тема с вариациями и др.) и не обладающие значительными достоинствами, были опубликованы спустя десятилетия (ред. В. Я. Шебалин, П. А. Ламм).

Жанр-форма фортепианного цикла "Прелюдия и fuga", классически представленный в творчестве Баха, а в наши дни — Шостаковича, в русской фортепианной музыке XIX — начала XX века встречается крайне редко. После fug Глинки полифонические пьесы (главным образом отдельные fugи), как правило, сочинялись в целях "самообразования", авторы их не ставили перед собой самостоятельных художественных задач (fuga ор. 17 Римского-Корсакова, fugи ор. 41 Лядова и др.). Есть фортепианная fuga (в составе ор. 21) у Чайковского, но в связи с этой небольшой пьеской упомянем лишь ее "романтическую" тональность — соль-диез минор, тональность танеевского цикла. Несколько иначе обстоит с циклами "Прелюдия и fuga" Глазунова (для фортепиано, позже — органа), имевшими художественное значение для самого автора. Судя по дневникам, ими неоднократно интересовался Танеев. Однако в эмоциональной заразительности и чисто пианистической выигрышности они уступают танеевскому циклу. Не случайно это сочинение высоко оценивал и включал в свои концертные программы Рахманинов.

Художественная пружина, движущая сила цикла — контрастность его двух частей: в прелюдии — хрупкость, томление, ритмическая гибкость (ассоциация — Скрябин), обилие переходов от зыбко-импрессионистских к откровенно-экспрессивным звучаниям, разработанная фактура, образующая множество скрытых голосов; в fugе — волевой, почти героический характер, лаконичность темы, целеустремленность развития (нотные примеры 28, 29). В прелюдии Танеева используется баховский прием "единовременного контраста" (термин Т. Н. Ливановой): неумолимое движение остиной фигуры нижнего голоса вниз, к глубоким басам и одновременное стремление верхнего голоса все выше и выше, к хрустальному звучанию третьей и четвертой октав фортепиано. Эти противоборствующие образы выведены из одного интонационного комплекса — септимы и секунды.

В баховских циклах "прелюдия и fuga" много внутренних контрастов, у Танеева же это почти стилевой контраст: перед нами, условно говоря, романтическая прелюдия и во многом классическая fuga. Но цикл Танеева в то же время прочно спаян присущими ему приемами интонационно-тематического единства, — в известном смысле

ле можно говорить и о монотематизме. Велико значение гаммообразного движения. "Пробег" верхнего голоса на сексту в прелюдии (т. 2) отзовется секстовым отрезком гаммы в фуге. Ритмическая формула , постоянно встречающаяся в прелюдии, перейдет в призывный квартетный клич темы фуги и т. п.

Важный композиционный фактор единства цикла — кульминации в прелюдии и фуге (обе — *Maestoso*, обе — в до мажоре). Но в прелюдии пафос утверждения довольно быстро уступает место сумрачно-тревожным образам, а в фуге это *Maestoso*, выращенное в недрах прелюдии, звучит мощно, в увеличении и не "снимается" начинающейся вслед за тем репризой-кодой (нотный пример 30).

Чрезвычайно интересен гармонический язык цикла чертами позднеромантической гармонии, проявляющимися на всех уровнях и во всех аспектах: в тональном плане и типах тональных отношений, в способах модулирования, отчасти в аккордике. Характерны далекие отклонения. Много полутоновых сдвигов, в том числе секвентных. Они предвосхищают хроматическую тональность, о которой Танеев писал Чайковскому еще в 80-х годах, а затем в предисловии к "Подвижному контрапункту строгого письма". Часты терцовые цепочки (разработка фуги: *ми-бемоль — фа-диез — ля*). В начале прелюдии (т. 5 и др.) встречаемся с полиладовостью, предвестием политональности. В методах модулирования, соответственно, преобладает энгармоническая модуляция. Фуга, в гармоническом отношении поначалу более классическая, в огромной разработке также дает много сдвигов в далекие тональности. Самое показательное в тональном развитии — убедительно и свежо звучащий до мажор в кульминациях.

Создавая цикл "прелюдия и фуга", с его сложившимися к этому времени нормами, Танеев активно относился и к целому, и к входящим в него частям: велико самостоятельное художественное значение прелюдии, весьма своеобразна двойная трехголосная фуга с совместной экспозицией при разновременном вступлении тем.

В цикле ор. 29 Танеевым решена задача синтеза современного интонационного содержания и проверенной веками конструкции. Замысел реализован в виде ярко виртуозной, отлично звучащей пьесы. Вероятно, имея в виду немалые технические трудности, а также стремясь к выявлению полифонической фактуры, автор создал четырехручный (для 2-х фортепиано) вариант цикла.

5

Первые свои романсы — "Летнюю ночь" и "Изменой слуга палатина убил" — Танеев сочинил, еще учась в консерватории. Вторая редакция "Колыбельной" — его последнее сочинение. Произведения

эти разделены более чем четырьмя десятилетиями. Всего Танееву принадлежит пятьдесят пять сольных камерно-вокальных сочинений. Сорок из них были опубликованы при жизни композитора, остальные увидели свет совсем недавно (вместе с пятнадцатью вокальными ансамблями, ред. Л. З. Корабельниковой). При, казалось бы, небольшом количестве, это и важная часть творческого наследия Танеева, и существенное звено в процессе развития, движении жанра в отечественной музыке.

На протяжении танеевского творчества романсы появлялись хронологически неравномерно. За первые тридцать лет написано двадцать восемь (сюда входят и не издававшиеся при его жизни), а в 1908—1912 годы — двадцать семь романсов. Если же учесть, что некоторые романсы, создававшиеся еще в конце 70-х — середине 90-х годов, были опубликованы в составе ор. 17 лишь в 1905 году, станет ясно, что камерно-вокальная музыка Танеева — явление XX века. В ней сосуществуют и сложно взаимодействуют черты традиционные, сложившиеся в мировой и особенно русской камерно-вокальной музыке предшествующих десятилетий, и черты новые, уже всецело связанные с современностью.

Проблему жанровой природы романса Танеев решает на разных этапах неодинаково. Иногда это продолжение традиционных для русской вокальной лирики жанров: элегии ("Когда, кружась"), антологического ("Рождение арфы"), танцевального романса ("Маска"), эста и "Серенада". Порой жанровые черты выступают опосредованно, завуалированно: так, лирическая прелюдия-пейзаж "Островок" наделена чертами колыбельной. Но в целом жанровая характеристика в вокальном творчестве Танеева релаксируется.

Танеев активно искал "свои" тексты. Вплоть до середины 90-х годов он обращался к поэзии А. К. Толстого ("Колышется море", "Не ветер, вея с высоты") и А. А. Фета (пять романсов). Важную роль сыграла поэзия П. Б. Шелли в замечательном переводе К. Д. Бальмонта, который позже Б. Л. Пастернак сравнил с "открытиями" Жуковского-переводчика. На стихи Шелли—Бальмонта, что было поэтическим явлением начала XX века, созданы первые четыре пьесы, вошедшие в ор. 17. Следующая группа вокальных сочинений — Десять стихотворений из сборника Эллиса "Иммортели" ор. 26 — целиком основана на переводах из западноевропейских поэтов, сделанных русским поэтом-символистом Эллисом (Л. Л. Кобылинским) в 1904 году. И хотя хронологический диапазон подлинников очень велик — от Данте до Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлинка — сборники Эллиса также были событием сугубо современным. Из крупных русских композиторов Танеев первый в таких масштабах отразил новую русскую поэзию, открыл ей дорогу в музыку. Возможно,

этому способствовали личные дружеские связи с кругом поэтов, которых тогда объединяли названиями "символисты" и "декаденты", — С. М. Соловьевым, В. Я. Брюсовым, но особенно длительные и тесные — с Л. Л. Кобылинским и А. Белым (последний неоднократно упоминает о Танееве и его влиянии в своих теоретических — стиховедческих — и мемуарных книгах).

Все позднейшие романсы Танеева — ор. 32, 33, 34 — связаны с одним-единственным поэтом — Я. П. Полонским. Это был как бы возврат к традиционной поэзии, олицетворение связи времен. Поэт, печатавший свои первые стихи еще в самом начале 1840-х, знакомый с Белинским, дожил до порога XX века и был этим веком ценен (у Блока — цитаты из Полонского). Танеев был близко знаком с поэтом, состоял с ним в переписке. В архиве композитора сохранился ценнейший документ — книга стихотворений Полонского (1885), испещренная пометками и нотными набросками (203). Сравнение текстов, избранных для романсов, с другими, отмеченными, но не использованными, наконец, с теми, которые не вызвали никакого отклика, позволяет установить известные закономерности. То же относится и к сборникам Эллиса, где из огромного числа переводов было избрано десять.

Танеева привлекала обобщенность поэтического языка, отсутствие конкретных примет быта. Он не обращался к стихотворениям тех поэтов, которые — сами по себе и, опосредованно, через традицию воплощения в музыке Чайковского, Аренского, потом Рахманинова — апеллировали к открытой эмоциональности (А. Апухтин, С. Надсон). Излюбленные Танеевым сферы образности отражают тенденции эпохи. В. А. Васина-Гроссман отмечает происходившее на рубеже XIX и XX столетий переосмысление многих тем, изменение их удельного веса и характера: уменьшение роли любовной лирики и ее большую сдержанность, особое значение темы природы, жанра романсов-монологов, романсов-размышлений (57).

Если не считать двух романсов ор. 9, неприятельных, тесно связанных со сферой бытового музицирования, "отсчет" зрелой танеевской вокальной лирики идет от Десяти романсов для голоса с фортепиано ор. 17 — опуса, составленного из сочиненных в разное время пьес. Напечатанные летом 1905 года, они не обладают, конечно, внутренним единством, хотя при подготовке к изданию композитор не только отобрал и частично их переработал, но и "выстроил". В начале он поместил четыре пьесы на слова Шелли—Бальмонта, сочиненные десятилетием раньше и, безусловно, рубежные в его романсовом творчестве. После глубокого Tranquillo "Островка" следует легкое, истаивающее Vivace "Мечты в одиночестве вянут", вслед за нежным умиротворением романса "Пусть отзвучит" — взволнован-

ный, щемящий минор "Блаженных снов". Это как бы маленький цикл на слова одного поэта внутри опуса. Далее идут романсы разных лет; их последовательность обусловлена и контрастом жанров и настроений, и тональными отношениями.

Следующий этап — созданные в неполные две недели августа 1908 года романсы на стихи западноевропейских поэтов. "Иммортели" — название не только сборников Эллиса, но и опуса 26 Танеева. Это не цикл во всей возможной полноте понятия, а тоже как бы "страницы альбома", но обладающие гораздо большим единством, чем предыдущая "коллекция". И если романсы ор. 17 были посвящены разным лицам, то опус 26 — "вся композиция", как назвал его Танеев, посвящен С. Г. Рубинштейн, певице и педагогу, сестре А. и Н. Рубинштейнов.

Десять стихотворений ор. 26 также расположены в основном по принципу контраста. За светлым, полным восторженности лиризмом "Канцоны" Данте идет *Mesto* метерлинковских "Отсветов". Резко разнятся между собой два романса на стихи Бодлера (№ 4 и № 5): "Музыка" — мажор, *Allegro*, высокий голос и "Леса дремучие" — минор, *Adagio*, бас. Написанные в медленном темпе, проникновенно-печальные "Сталактиты" сменяются прелестной быстрой пьеской "Фонтаны". "Рождение арфы" стало лирико-эпическим зачином цикла, а "Среди врагов" — и это намечено автором в рукописи — финалом, которому предшествует "Менуэт". Контрастность рядом стоящих романсов не исключают в цикле единой линии движения от образов лирических к драматическим, социально значимым. Ясно просматривается плавность тональных смен начиная с № 5: фа минор — до мажор, до минор, ля-бемоль мажор, фа минор, фа мажор, ре минор. "Иммортели" — лучший из вокальных циклов Танеева. Входящие в него романсы относятся к высшим достижениям вокальной лирики не только этого композитора, но, пожалуй, целого периода русской музыки. Это "Менуэт" и "Сталактиты"; по художественным достоинствам к ним приближаются "Канцона" и "Рождение арфы".

Появление Четырех стихотворений ор. 32 (1910) было вызвано событием биографическим — смертью няни Танеева, П. В. Чижовой, потерю которой он переживал глубоко и памяти которой посвящены пьесы. Причина создания романсов была очень личная, связь между ними — по содержанию, по эмоциональному тону — очень тесная. Из всех вокальных опусов Танеева этот — в наибольшей мере *цикл*. Открывает его стихотворение "В годовщину утраты", три следующих идут от первого лица, и здесь в некоторых отношениях можно говорить о лирическом герое. Он познал горечь жизни ("Мой ум подавлен был тоской"), ему отрадно обращаться мыслью в

прошлое ("Ангел", "Зимний путь"). В построении целого композитор учитывает тональное движение: си минор — соль мажор-до минор — до минор — до минор. Два до-минорных романса контрастны; "Мой ум подавлен был тоской" — лаконичное мрачное Largo, "Зимний путь" — безусловно, лучшая вещь опуса 32 и вообще одна из лучших у Танеева, — Allegro с развернутой формой; образ дороги — традиционный, очень русский, пушкинский.

Следующие два цикла — Пять и Семь стихотворений на слова Полонского (1911—1912) объединены только автором текста. В них Танеев обратился и к стихам разных лет, и к разным образным сферам. Тут и любовная лирика ("Поцелуй", "Последний вздох", "Последний разговор"), и картины природы ("Ночь в горах Шотландии", "Ночь в Крыму"), и остросоциальные сюжеты ("Что мне она", "Узник").

Романсы Танеева, как и все его творчество, — явление переходного времени. В его вокальной лирике сказалось влияние Чайковского. Самый яркий пример — ранний, конца 70-х годов, романс "Люди спят". Любовное признание высказано в нем открыто и щедро, мелодия широко распета, секвентность составляет основу развития и способ достижения кульминации, партия фортепиано богата мелодическими подголосками. Но неправильно было бы представлять развитие камерно-вокального творчества Танеева как движение от Чайковского. В нескольких самых поздних его романсах вновь возникают черты сходства с Чайковским. Это и "Свет восходящих звезд" ор. 33 № 2, отчасти "Что мне она" ор. 33 № 4, и особенно "Последний вздох" ор. 34 № 5, где не только эмоциональная атмосфера и характер высказывания, но даже сама начальная интонация — две пары нисходящих малых секунд — и другие мелодические обороты на слух непосредственно воспринимаются как принадлежащие Чайковскому.

И все же романсы Танеева относятся к другой эпохе, следующему веку. И "Островок", и "В дымке-невидимке", и "стихотворения" цикла "Иммортели" отмечены новыми чертами. Тенденции времени и тут совпали с индивидуальными особенностями стиля композитора.

Начиная с 1908 года композитор называл свои романсы "стихотворениями для голоса с фортепиано", что было не случайно, — сам термин был "знаменем времени" и отражал качественно иное взаимодействие музыки и текста, вокальной партии и партии фортепиано. Некоторые романсы Танеева были одним из первых крупных явлений такого рода на русской почве, в них сказались и новые формообразующие процессы, и другие новые черты музыкального языка.

ка. Непривычно большие размеры, многочастность, многосоставность некоторых поздних романсов ("балладные", весьма сложно построенные "Зимний путь", "Ночь в горах Шотландии", вообще повествовательный характер ряда произведений), симфонизация развития ("Менуэт") или развернутая поэдность ("Поцелуй"), свободная сквозная композиция ("Последний разговор") — все эти особенности, не присущие предшествующей эпохе, тому свидетельство.

Романсовое творчество выступает в наследии Танеева как своего рода сфера программности (где в соответствии с текстом находится место изобразительности), а голос — как один из компонентов музыкальной ткани. Мелодии вокальных партий многих романсов близки по характеру его инструментальным темам, не отличаются специфически *речевой* выразительностью, — и этим, вероятно, обусловлена неудача романсов с преобладающей декламационностью ("И дрогнули враги", "Что мне она?"). Однако выразительности, индивидуальности мелодии — это ясно видно из рукописей — Танеев придавал громадное значение. Работая над мелодикой, он стремился сообщить ей рельефность, порой обостренность. Но в таких случаях возникает напряженность по преимуществу *интервальных* отношений (м. 2 — б. 7 и т. п.), не связанная со сложившимися вокально-интонационными моделями. (Говоря об инструментальном характере тематизма, имеем в виду прежде всего *тенденцию*, признавая напевность и чисто романсовую выразительность таких произведений, как "Бьется сердце..." или "Маска".)

Прочитывая стихотворение, Танеев отзывается преимущественно на его общий смысл, склад и характер. У Чайковского ключевая музыкальная фраза воплощает самую яркую в интонационном отношении фразу поэтического текста, которая развивается по принципам уже собственно музыкальной логики. Это интонационно-тематическое зерно часто связано не с начальными словами, подчас оно появляется в середине романсов. Чайковский нередко использует его в фортепианном вступлении, тем самым придавая речевую выразительность и инструментальной партии, но само возникновение его обусловлено интерпретацией речи и несет на себе яркий отпечаток этого происхождения.

В романсах Танеева основная тема (или тематическое образование) всегда экспонируется либо на первых словах текста, либо в начальных тактах фортепиано, не повторяющихся затем в вокальной партии. И сами темы здесь иные. В наиболее характерных для Танеева романсах преобладают не музыкальные темы широко распевого склада, а темы-тезисы, отличающиеся потенциальной способностью к развитию. И взаимоотношения вокальной и инструментальной сфер с точки зрения интонационно-тематического содержа-

ния иные: не фортепиано заимствует у голоса его выразительные способности — декламационность или распевность, а голосу поручается тема инструментального склада. Такое мелодическое решение содержит уже первый романс, условно говоря, нового типа — "Остров" ор. 17 № 1 на слова Шелли—Бальмонта (нотный пример 31). Приведенное начало вокальной партии, безусловно, представляет собой тему (отметим, кстати, ее сходство с темой квартета си-бемоль мажор) — обобщенный образ романса. Ее музыкальные достоинства нельзя оценить вне текста всего "стихотворения". Она спроецирована на тональный план пьесы в целом, где господствует диатоника: отклонения (соль минор, до мажор, ля минор, си-бемоль мажор) как бы повторяют преобладающие в мелодии секундо-терцовые отношения на ином масштабном уровне. В движении звуков мелодии заметна волнообразность, волнистые очертания — чередование восходящей и нисходящей линий — создаются и целыми фразами. На воплощение единого музыкального образа направлены и другие средства: тонкое претворение жанра колыбельной, введение в репризу черт коды и т. д.

В сравнительно раннем (1883) романсе "В дымке-невидимке" мягкая плавная мелодия в духе Чайковского поставлена в условия такого развития, такого интонационного единства текста, что приобретает новое качество (нотный пример 32). Здесь три комплекса: октава на звуке доминанты; мелодия, напоминающая побочную тему Шестой симфонии Чайковского; пары нисходящих малых секунд. Уже в первых двух тактах есть повторения, тематизация ткани (не только повторений, но сращений комплексов, их модификаций) в дальнейшем поразительна. Между вокальной строкой и партией фортепиано постоянно возникают имитации, и голос на равных с инструментом участвует в тематическом развитии и взаимодействии тем.

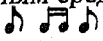
В "Иммортелях" значение темы как исходного тезиса и интонационное единство всего романса проявляются постоянно. Яркий пример — "Сталактиты", где излюбленные приемы композитора точно направлены на создание одного настроения — сдержанной, даже скованной в своем проявлении печали: "Увы! Любви моей давно / Замерзли горестные слезы..." Партия голоса — "бесконечная" мелодия — без пауз для дыхания — как бы не спетая, а сказанная. Поэтому, хотя диапазон темы в первых тактах достаточно широк (октава), она воспринимается как ровная, спокойная (нотный пример 33). Важнейшую функцию — скрепления, объединения — имеет короткая тема фортепианного вступления — двутакт, звучащий на протяжении романса двадцать два раза, в том числе пять раз в октавных удвоениях голоса и инструмента (всего в романсе 59 тактов (нотный пример 34). Тема и лаконична и содержательна; диа-

пазон малой терции, четырежды повторенный звук *ре* создают впечатление оцепенения, укрепляемое медленным темпом и мягко-неустойчивой гармонией II₇. Тема и ее оформление имеют и изобразительный смысл. Упорно повторяемый звук — как бы "капли падают на плиты", а идущие навстречу восходящая секунда *до — ре* и нисходящая *ре — до* в верхнем голосе (еще один момент сцепления, единства), вообще встречное движение словно рисуют образ сталактитов. Мерное движение восьмыми выдержано на протяжении всей пьесы, без отступления.

Вообще прием *ostinato*, пришедший из инструментальной музыки, приобретает в романсах важное значение. В "Зимнем пути", в романсе "Не мои ли страсти" и других — как и в "Сталактитах" — выдержанные формулы движения несут выразительно-образительные функции. Это и непрерывное "биение" восьмых (исключение составляют остановки в виде восьмых пауз в концах и началах предложений) в романсе "Бьется сердце беспокойное". Или октавное движение баса и октавная же фигурация в партии правой руки в "Отсветах" — гулкая, нереальная пустота. Приемы *ostinato* связаны с инструментальной партией — они подтверждают огромную роль фортепиано в создании музыкальных образов романсов. Об этом же говорит и сложная, развитая фактура, больше напоминающая фортепианную пьесу, чем сопровождение голоса. Из вокальной лирики нового типа уходило понятие "аккомпанемент".

Высшее художественное достижение Танеева в романсовом творчестве — "Менуэт" ор. 26 № 9. Определить его жанровую природу в привычных для русского классического романса понятиях невозможно. Это даже не "стихотворение для голоса с фортепиано", а скорее, "музыка на стихотворение" — программная инструментальная пьеса с вокальной партией. Стихотворение Ш. д'Ориаса воспевает очарование старинного танца и "те веселые века", когда "Труднее не было науки, / Чем ножки взмах, стук каблучка / В лад под размеренные звуки". Поэт понимает хрупкость, непрочность этого мира: "И часто в шумном вихре бала / Мне отзвук слышался иной". И "на челе царицы бала" он видит след "борьбы и тайного страданья". Последняя строка стихотворения, заключающая предсказание ворожеи — "Сеньора, ваш конец — на плахе!.." — вводит атрибут революции XVIII века. И Танеев активно откликается на этот знак, включая французскую революционную песню "Ça ira" (нотный пример 35).

"Менуэт" — развернутая трехчастная композиция. Первая часть — образ менуэта "с его умильным замираньем", веселой, беспечной жизни. Средняя часть — совсем иной образ, образ возмездия; для его воплощения композитор и обратился к песне "Ça ira". Принято считать, что темы собственно менуэта и "Ça ira" у Танеева

противоположны (45, 175—176; 234, 106). Однако противостоят друг другу *образы*, но не собственно музыкальные *темы*, ибо песня Французской революции является основой *всего* романса: его начальные такты — не что иное, как варьированное изложение последних двух тактов песни (см. в примере 35 В), прямо отражает мелодию песни и вокальная партия (см. в том же примере А). Задумав это произведение, Танеев исходил из *музыкального* образа революции и все содержание и развитие подчинил ему (нотный пример 36). Дополнительным средством объединения романса служит ритмическая формула  — основа "Ça ira", буквально пронизывающая всю пьесу и особенно ее среднюю часть, где сама французская песня звучит преобразованно (притом только в фортепианной партии, в доминантовом ладе минора, в быстром темпе, в звучании двойного контрапункта). Развитие образов и музыкальных тем в "Менуэте" настолько интенсивно, их взаимодействие столь диалектично и глубоко, что в известном смысле здесь можно говорить о симфонизме. В третьей части "Ça ira" проводится в одноименном миноре. Не пытаясь на этом основании отыскивать черты сонатности, отметим все же это тональное сопоставление, весьма редкое в вокальной музыке.

Эволюция русского романса — утрата им некоторых качеств, свойственных жанру в XIX веке, и приобретение новых — в творчестве Танеева шла путем перенесения в сферу романса закономерностей его инструментальной музыки. Это проявлялось в музыкальной концепционности его вокальных пьес, в тематизме, в методах развития и даже особенностях творческого процесса. Но, подчеркивая тесные внутренние связи романсового творчества Танеева с другими жанрами, нельзя не видеть и того особенного, специфического, что в нем заключено. Настроения и образы романсов более непосредственно, чем другие сферы, отражают душевный мир композитора. Особенно лиричны, согреты живым чувством печальные страницы: "Когда, кружась...", "Сталактиты". В романсах встречаем и самые прямые отклики на красоту природы.

6

Один из самых обширных разделов творчества Танеева — сочинения для хора. Им написано тридцать семь хоров без сопровождения и около десяти вокальных ансамблей, часто исполняемых и как хоры. Такое внимание к музыке для хора имеет этико-эстетические и музыкально-стилевые обоснования и причины. Особая актуальность хоровой культуры в XX веке была предугадана Танеевым, и это было связано с интересом к искусству мастеров полифонического письма и эстетике классицизма. Его привлекало фундаментальное свойство хоровой музыки — способность выражать крупные

идеи, высокие помыслы, как бы "поднимающиеся" над уровнем переживаний отдельного человека.

Хоровое наследие Танеева делится на два периода: 70 — 80-е годы, а затем — канун и первые полтора десятилетия XX века. В каждом из них композитор откликнулся на животрепещущие запросы современной музыкальной жизни. Связь с практикой сказалась в танеевском хоровом творчестве наиболее непосредственно и конкретно. Русское хоровое общество, основанное в 1878 году, с самого начала испытывало острый дефицит отечественного светского репертуара. При первом публичном выступлении хора РХО был исполнен танеевский хор "Венеция ночью", а в 1880—82 годы — "Ноктюрн" (написанный специально для Общества), "Веселый час", "Песнь короля Регнера" и "Вечерняя песнь". Три из этих хоров (на слова А. Фета и А. Кольцова), изданные Юргенсоном в 1881 году, стали первым печатным выходом в свет Танеева-композитора. Если присоединить сюда написанные начиная с 70-х годов (но изданные в 1940 — 50-е годы) "Сосну" (М. Лермонтов), "Ночь" (Н. Языков), "Серенаду" (А. Фет), то этим хоровое творчество ранних лет будет исчерпано. Последние из названных хоров связаны с домашним музицированием, как и созданные в то же время романсы. В семье друзей композитора Масловых были представлены все голоса, и особенно хорошо — мужские. Между этими пьесами и поздними танеевскими хорами — огромное качественное различие. И вместе с тем уже здесь, как и в других жанрах его творчества, в ранних опытах мы находим черты, предвещающие будущее. Прежде всего — образный строй, предпочтение определенного типа текстов, характер их трактовки. В частности, большое место занимают образы природы (именно образы, а не картины, хотя хоровому, как и романсовому, танеевскому творчеству свойственна программность).

Первое хоровое произведение, являющее собою новое качество, — "Восход солнца" (ор. 8, слова Ф. Тютчева, 1897). В нем воплощена основная — излюбленная — концепция восхождения к "гармонии мира", и для ее реализации широко привлечены средства имитационной полифонии. Картина предутреннего сумрака открывается тихим диатоническим унисоном сопрано и теноров, сопоставленным с хроматической аккордикой низких женских и мужских голосов ("Молчит таинственно восток", до минор). Элементы имитации в первой части хора воспринимаются как густые тени, отбрасываемые предметом. Вторая часть (*Piu mosso*, до мажор) вызывает прямые ассоциации со второй половиной антракта ко второй картине третьего действия "Орестей" — "Храм Аполлона": то же неуклонное разрастание звучности от *p* до *ff*, та же постепенность завоевания вершины, та же тональность. Тип мелодики, в частности поступен-

ность, отсутствие скачков косвенно ассоциируются с мелодиями знаменного распева. С точки зрения жанровости, в разделе *Allegro maestoso* слышится и гимнический хорал, и отголосок виватных кантов, а остигатная фигура басов содержит нечто и от плясовой ритмики, и от колокольного перезвона — непосредственно воплощенное слово "благовест" (нотный пример 37).

За "Восходом солнца" вскоре последовали произведения, знаменующие полную зрелость хорового творчества Танеева: "Из края в край" (ор. 10, слова Ф. Тютчева) и два хора ор. 15 на слова А. Хомякова — "Звезды" и "Альпы". Последние были созданы в 1900 году. На фоне хоровой культуры первых полутора десятилетий XX века художественные достижения Танеева и особенно направленность его творчества выступают особенно ярко. Этот период знаменуется расцветом так называемого нового направления русской хоровой музыки, тесно связанного с деятельностью Синодального училища церковного пения, с именами С. В. Смоленского, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, а также ряда петербургских композиторов, и увенчанного созданием "Всенощного бдения" и "Литургии Святого Иоанна Златоуста" Рахманинова. Танеев не прошел мимо потребностей национального музыкального самосознания в сфере русской церковной музыки, на которые ответили сначала Чайковский, Римский-Корсаков и Балакирев, затем композиторы следующего поколения, в числе которых было немало учеников самого Сергея Ивановича. Известны (хотя при жизни автора не были изданы) его опыты в области церковной хоровой музыки. Но и незавершенный цикл "Всенощной", и отдельные хоры, за немногими исключениями, не обладают художественной убедительностью. Сплав техники и стилистики Чайковского, с одной стороны, и нидерландцев — с другой, не дал оригинального результата. Крен в область строгого полифонического письма оказался преобладающим — и неплодотворным.

Иное дело — достижения композитора в сфере светской хоровой литературы. Преобразование, возвышение жанра хоровой музыки а *carrella* — огромная историческая заслуга Танеева. Можно без преувеличения сказать, что именно обширные последние опусы Танеева качественно изменили картину развития этого жанра и оказали существенное влияние на творчество композиторов России в следующие десятилетия.

"Из края в край, из града в град" — первый двойной хор; в нем полифонические средства выступают в качестве основных. Двухорность призвана отразить две контрастные сферы, словно бы персонафицировав каждую. Стихотворение прочитано как сцена с двумя коллективными действующими лицами: первый хор — человек, его

горестные переживания и мольбы, личностное начало; второй, вдвое больший по составу — неумолимый ход времени, могучий вихрь, который "из края в край... людей метет", начало внеличное, надличное. Такой замысел естественно определил черты сонатности. Вместе с тем в хоре сильна тенденция к сквозному развитию, есть черты поэжности. За исключением первого раздела, оба хора все время поют одновременно, нередко разный текст (даже разные строфы, что затрудняет восприятие слов). Требовательность к содержательности и литературным достоинствам текста и в то же время недостаточная забота о его донесении до слушателя — едва ли не основное противоречие Танеева — автора хоров. Оно связано с применением полифонии на основе обширного стихотворного текста (а не краткого — как у старых западноевропейских мастеров). От этого недостатка не свободны и некоторые позднейшие танеевские хоры, в частности, грандиозный "Прометей" из ор. 27. "Звезды" (ор. 15 № 1) во многом продолжает линию предыдущего хорового опуса: философская наполненность содержания, возвышенный характер музыки, способ оформления (сложная двухчастная форма с чертами сонатной формы без разработки), сочетание хорально-аккордового и полифонического изложения. В стихотворении Хомякова — любимая Танеевым картина природы, наполненная многозначительной мыслью, метафорическая по сути.

Признанная вершина хорового письма Танеева — цикл Двенадцать хоров а саррелла для смешанных голосов ор. 27. Все стихотворения выбраны из того же тома Полного собрания сочинений Я. Полонского, что и романсы. Читая этот первый том, композитор одновременно намечал тексты и будущих хоров, и будущих романсов. Рядом с заглавием или заменяющими его звездочками возникали обводящие их кружки и соответственно буквы "х" и "р", а затем на форзаце — два столбца номеров страниц, также помеченных, один — "хор", другой — "ром" (203). Это дает возможность сравнить характер требований композитора к текстам для разных вокальных жанров. Романсовые тексты носят неизмеримо более лирический характер; местоимения "я", "ты", "она", связанные с индивидуальным высказыванием, встречаются в каждом, входят в заглавия многих. В громадном хоровом цикле "я" встречается всего один раз: это "Прометей", где рассказ ведется от лица мифологического, эпического героя и монолог его носит философский характер, говорит о надличном, всеобщем. От "Звезд" и "Прометей" протягиваются нити ко Второй кантате "По прочтении псалма" на слова Хомякова.

В цикле ор. 27 нет структурных черт целостной крупной композиции, нет интонационно-тематических арок и связей; единство его — прежде всего идейно-образное. Из музыкальных же средств на

первый план выступают принципы контраста и обрамления, действующие на разных масштабных уровнях и в разных сферах, в том числе в сфере тональных планов. В цикле преобладают бемольные тональности, и особое значение приобретает ре минор. № 1, "На могиле" — ре минор, № 2, "Вечер" — си-бемоль мажор; кульминационный хор № 8, "Прометей" (в зоне золотого сечения) — си-бемоль мажор с фугой ре минор; ему предшествует, вводит в него фа-мажорный хор "Из вечности музыка вдруг раздалась"; заключающий цикл № 12, "В дни, когда над сонным морем" состоит из двух частей: си-бемоль мажор — ре минор; раздел ре минор — си-бемоль мажор содержится и в № 11 "По горам две хмурых тучи" — тем самым предвосхищается торжество этих тональностей в конце цикла. Другие, опять-таки бемольные переключки возникают в № 3, 5 и 6 ("Развалину башни...", "На корабле" и "Молитва") — здесь выделяются сопоставления до минор — ми-бемоль мажор — фа мажор. Диезные тональности возникают в "отстраняющих" хорах-интермеццо: "Посмотри, какая мгла" (си минор), "Увидел из-за тучи утес" (ля мажор), "Звезды" (ми мажор). Но и в них среди ля мажора появляется фа мажор, среди ми мажора — ля-бемоль мажор (энгармоническая модуляция, неоднократно встречающаяся в цикле). Начальный ре минор в № 1 звучит на piano, заключающий № 12 — fortissimo.

Не меньшее значение имеют контрастные сопоставления. Рядом с крупными многочастными хорами стоят более простые и однородные. Так, хор "Развалину башни...", с его неоднократной сменой образов, темпов, метров, тональностей окружают "Вечер" и "Посмотри, какая мгла", выдержанные каждый в одном темпе и не содержащие внутренних контрастов.

Многообразно, хотя и не всегда открыто сказалась в этом опусе его национальная природа. В первую очередь она, естественно, связана с самим жанром, со звучанием хора без сопровождения, особенно в восприятии современников, воспитанных на церковной православной музыке. Но не только. Мелодика многих хоров восходит к романсам и ариям русских композиторов старших поколений. Как и в других случаях, национальная определенность у Танеева проявляется через традиции профессиональной отечественной музыки. Одна из ярких музыкальных тем такого рода — лейттема "По горам...", цементирующая эту крупную композицию для двух четырехголосных хоров: прекрасная диатоническая мелодия, мягко очерчивающая квинту и возвращающаяся к исходному звуку (нотный пример 38). Хор завершается стреттным проведением темы во всех восьми голосах, и именно такой мелодический склад позволяет определить имитационно-полифоническое от начала до конца произведение как русское. Сам Танеев утверждал: "В многоголосной музы-

ке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора" (260, 8).

Как правило, полифонические средства в цикле ор. 27 связаны с динамизацией образности и музыкальной ткани, а гомофонно-гармонические — с экспонированием текста и основных музыкальных тем. Эти тенденции ярко проявляются в "Прометее", где контрастность фактуры сочетается с тональными и темповыми различиями. Образ Прометея — аккорды, мажор, умеренный темп; образы тьмы, страдания, черного ворона, связанные с борьбой и насильем, — взрывающая повествование fuga и другие полифонические эпизоды, минор, более быстрый темп. Тройная fuga с совместной экспозицией — одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест в танеевских хорах и русской хоровой литературе вообще. Первая тема, пробегающая от нижнего *до-диез* вверх в пределах уменьшенной септимы, а потом и уменьшенной октавы — типичный для Танеева пример построения по типу ядра и развертывания (нотный пример 39).

В цикле на слова Полонского хоровое мастерство Танеева воплощено ярко и многообразно: в обращении к различным составам, пользовании наиболее хорошо звучащими регистрами, солирующими партиями; многочисленны темброво-колористические находки, позволяющие говорить о своего рода оркестровых эффектах, что соотносилось с особенностями и тенденциями хорового исполнительства того времени (вспомним "Симфоническую капеллу" ученика и друга Танеева В. А. Булычева).

Двенадцать хоров на слова Я. Полонского — цикл хоровых поэм. Таких монументальных, серьезных и объединенных в большую композицию сочинений а *capella* русская музыка еще не знала. Концептуальность, яркая контрастность, динамическое развитие образов, масштабность форм позволяют говорить о симфонической природе цикла.

Последний, наименее известный цикл хоров ор. 35 во многом отличен от предыдущего. Но обнаруживаются и существенные черты общности в понимании жанра, в образных сферах и даже, как ни странно, текстах. Хотя поэзия К. Бальмонта кажется далеко отстоящей от мира Полонского, а тем более Тютчева и Хомякова, есть и в ней мотивы, связанные с мировосприятием Танеева. Бальмонт оценивался современниками (А. Блоком, А. Белым, Ин. Анненским, К. Чуковским, Эллисом) как одно из ярчайших, влиятельнейших явлений литературы тех лет. Немаловажным фактором была и общественно-политическая позиция К. Д. Бальмонта в период между двух революций. После 1905 года, событиями которого поэт был захвачен, он напечатал за границей серию бунтарских стихотворений,

и эти "красные" стихи сделали возможным его возвращение в Россию лишь в 1913 году; его приезд сопровождался горячими акциями интеллигенции. Именно в это время и обратился к поэзии Бальмонта Танеев.

Особенности и достоинства поэтического творчества Бальмонта — ритмическая гибкость, звукописное богатство аллитераций, вообще стиховое мастерство — отмечались литературоведами неоднократно. Но для оценки танеевского выбора едва ли не важнее другое: мотивы, близкие "космогонии" Тютчева и Хомякова. Сопоставление это подсказывает сам Бальмонт: в качестве эпиграфа к поэмам "Мертвые корабли" он берет строку из Тютчева. Конечно, "тональность", поэтика стихотворений Бальмонта ближе экстатичности Скрябина, а нередко в них возникают черты манерности, экзотичности и т. п. И тут наступал момент выбора: из тысяч стихотворений, собранных в десяти томах, композитор отобрал шестнадцать, формируя собственный цикл.

В строении цикла и музыке много новых черт. Прежде всего — состав: мужской хор. Как и в других случаях, это было обусловлено связью с определенным исполнительским коллективом — Певческим союзом пражских учителей. В репертуар хора входили сочинения Танеева (в частности, будучи в Праге в 1911 году, автор услышал своего "Прометея"), и пражане обратились к композитору с просьбой написать что-нибудь специально для этого общества.

Судя по печатным и архивным материалам, Танеев написал в 1912—13 годах шестнадцать хоров: тетрадь 1 (№ 1—4) — на три голоса; тетрадь 2 (№ 5—8) — на четыре и пять голосов; тетрадь 3 ("Морские песни"; № 9—12) — на четыре и шесть голосов; тетрадь 4 (№ 13—16) — на четыре голоса. Однако вторая и четвертая тетради из печати не вышли (может быть, в связи с начавшейся мировой войной или по другим причинам). Все же сохранившиеся печатные и архивные материалы позволяют утверждать, что задуманный и объявленный Российским музыкальным издательством цикл был осуществлен полностью, а также в известной мере судить о нем как целом — его драматургии, тональных планах, характере музыки.

Первое, что обращает на себя внимание, — мужественный характер музыки. Даже изысканные, иногда грешащие красотой строки поэта трактованы четко, "классично" (например, "Тишина"). Образы мрака, смерти или разрушения ("Феникс", "Мертвые корабли", "Звуки прибое") суровы и сдержанны (октавные унисоны, "пустые" квинты, натуральные лады, в других случаях хроматизмы). Могуче звучат утвердительные темы в "Заре" и "Морской песне", завершающих первую и третью тетради, но в большинстве пьес цикла претворены мотивы безысходности, разочарованности.

От цикла ор. 27 бальмонтские хоры отличаются двумя, казалось бы, противоположными, но органично воплощенными тенденциями: к скупости, порой аскетизму средств и к красочности звучания. Минимальными средствами достигается впечатление грозного, кошмарного Сфинкса — "чудовищной мечты" (нотный пример 40). В этом же хоре в партии теноров (напряженно звучащая высокая тесситура) встречаем типичные признаки танеевской инструментальной мелодики (и даже те же *до — соль — фа-диез*, что в квартете № 2 и до-минорной симфонии, см. нотные примеры 13а, б; нотный пример 41).

Ор. 35 — безусловно, единый цикл, причем единство его утверждается композитором сложно и многопланово. Прежде всего очевидно его деление на четыре цикла-тетради, в каждой из которых доминирует один круг образов. Так, в первой тетради это образы ночи и ее исхода — зари. Стремление отразить образ ночи с разных точек зрения, заметное уже в ор. 23 ("Ночи", три терцета для вокального ансамбля или хора), выступает здесь еще более явственно. Возникает аналогия с хорошо знакомым Танееву с молодых лет искусством французских импрессионистов. И, как в стихах Бальмонта, черты импрессионизма сочетаются с моментами повышенной экспрессивности.

Справедливо утверждал Б. В. Асафьев: "Два последних цикла хоров на тексты Полонского и Бальмонта, безусловно, являются высшим достижением классического стиля русской хоровой культуры дореволюционной эпохи" (22, 132).

7

Творческий путь Танеева обрамляют две кантаты. Первая — "Иоанн Дамаскин", созданная в 1884 году, самим композитором обозначена *opus 1*, несмотря на большое число ранее написанных сочинений. Как автор кантаты философско-лирического склада Танеев не имел предшественников в отечественной музыке. Жанр этот, не характерный для эпохи музыкального романтизма, не получил воплощения у крупных русских композиторов XIX века. В непосредственной временной близости находилась кантата "Москва" Чайковского, торжественно-эпическая и несколько стилизованная в распространенном тогда "русском стиле", из более ранних можно назвать "Вавилонское столпотворение" А. Рубинштейна. Сам Танеев в 1881 году замыслил кантату на открытие храма Христа Спасителя в Москве; он обсуждал свое намерение с предполагаемым автором литературного текста — Я. Полонским, но кантата не была написана. Самый замысел все же немаловажен: Танеев предполагал написать

"православную" кантату по типу баховских "протестантских" — как он выразился в письме к поэту, "по чисто музыкальным соображениям" — с использованием древних церковных мелодий и их контрапунктической разработки (253).

Кантата № 1 во многих отношениях стала художественным воплощением идей Танеева, касающихся "русской полифонии" (они достаточно известны по переписке с Чайковским начала 80-х годов); он пытался обработать русские церковные напевы средствами строгой полифонии. Творческим толчком стала потрясшая молодого композитора смерть Н. Г. Рубинштейна, памяти которого кантата посвящена. А осенью 1882 года Танеев участвовал в первом исполнении трио "Памяти великого артиста" Чайковского — камерно-инструментального реквиема по Николаю Рубинштейну.

В качестве текста кантаты композитор избрал строфу "Иду в незнаемый я путь..." (у Танеева — "неведомый") из поэмы "Иоанн Дамаскин" А. К. Толстого. Для этого имелись важные соображения, относящиеся не только к поэтическим достоинствам стихов. А. К. Толстой без отступлений воспроизводит в своей поэме канонизированную биографию знаменитого христианского церковного писателя, поэта-гимнолога VII — VIII вв. Иоанна из Дамаска. Восьмая глава (из нее взята одна большая строфа) представляет собой тропарь, сложенный Дамаскином как утешение для брата умершего монаха, излагается от его имени и, таким образом, является поэтическим вариантом церковного текста, приписываемого этому автору. Поскольку Танеев собирался создать "православную кантату", такой герой и такой текст отвечали его задаче: он воспользовался стихами Толстого как обработкой канонического текста. Это оправдывало использование древнерусских песнопений, что и было главным художественным стремлением композитора.

Важнейшим моментом был выбор основной музыкальной темы. Задача была тем ответственнее, что древнерусская мелодия впервые входила в русскую светскую профессиональную музыку в качестве основы целого произведения. Напев "Со святыми упокой", на котором композитор в конце концов остановился, удовлетворял во многих отношениях — прежде всего как символ надежды и утешения. Кроме того, слова, на которые он распевается, совпадают по смыслу с текстом поэмы А. К. Толстого; главное же — как музыкальная тема он выразителен и прекрасен. Из разных версий и вариантов Танеев выбрал напечатанный в первом известном издании всего круга церковных песнопений ("Обиход нотного пения". М., 1772). Напеву была уготована особая роль в произведении. Он должен был неоднократно появляться целиком, пронизывая структуру и звучание кантаты. Но напев был длинен, и Танеев сконструировал свой, "авторский"

вариант темы, причем не привнес в мелодию ни одного не содержащегося в ней хода.

Многоголосно излагая в кантате основную тему, Танеев решал также сложнейшую проблему гармонизации. Напев был в то время общеупотребителен, включался во все издания панихид. Так, в издании Придворной певческой капеллы под редакцией А. Львова "Со святыми упокой" помещен в приведенной в нотном примере 42 гармонизации (экземпляр сохранился в личной библиотеке Танеева). Постоянное употребление вводного тона, а в дальнейшем еще септаккорда II ступени исказило характер мелодии. Именно так, будучи санкционирован авторитетом Капеллы, звучал тогда повсеместно погребальный напев. Танеев тщательно избегает хроматики. Натуральный минор, преобладающая плагальность, окончание на субдоминанте — все это возвращает мелодии подлинность, строгий, сосредоточенный характер (нотный пример 43).

При анализе кантаты открываются не замеченные прежде связи ее с традициями русской профессиональной музыки. Это относится и к строению "Иоанна Дамаскина". В кантате три части, обрамленные введением и заключением. Первая и третья части — фуги (тональность обеих — фа-диез минор), вторая аккордово-гармонического склада (ре-бемоль мажор), короткая, незамкнутая, аттасса переходящая в финал. Такое строение имеет истоки в хоровом концерте рубежа XVII и XVIII веков, — например, "Небеса убо достойно есть" В. П. Титова, особенно же — в концертах Д. С. Бортнянского. Музыку этого композитора Танеев знал хорошо, в частности, был в курсе работы Чайковского по редактированию Полного собрания сочинений Бортнянского как раз в начале 80-х годов. Музыка Бортнянского могла импонировать Танееву своей классичностью, сдержанностью в выражении чувств. В концертах Бортнянского наиболее привлекательны страницы, исполненные сосредоточенных размышлений и в то же время проникновенно лирические (*Largo, Adagio*).

История танеевского "Иоанна Дамаскина" отражена в рукописях. Работая над тематизмом, композитор "испытывает" темы, прежде всего — их способность к развитию и соединению с другими темами (259). Впервые в творчестве Танеева опыты сочетания тем отражают музыкально-драматургический замысел. Например, поиск темы финальной фуги проходит в эскизах как поиск противосложения к теме "Со святыми упокой", — эта мысль и воплотилась в сочинении. Так монотематизм рождался все из того же полифонического источника.

Тематизм "Иоана Дамаскина" имеет разные истоки — по крайней мере, три. Одна тематическая сфера исходит из лирических тем Чайковского, шире — из русской романсовой мелодики. Этот круг

образов-тем доминирует в первой части — своеобразной сонатной форме, где главная партия изложена в форме экспозиции фуги. Тема этой фуги, проникновенная, непосредственно эмоциональная, выражает одновременно чувства и печали и надежды (нотный пример 44). Начало — два мотива, построенные по принципу опевания, одному из ведущих в лирике Чайковского, большую роль он играет и у Танеева. Собственно танеевское в теме — роль тритона. Уменьшенная квинта, увеличенная кварта образуются и по горизонтали, и по вертикали, прямо и скрыто и создают особую, вызывающую к развиту напряженность (отмечены в примере).

Совсем иная тема фуги третьей части — волевая, упругая, менее субъективно-лирическая, свойственная более поздним танеевским темам баховского типа. Общая атмосфера кантаты определяется напевами хорального склада. Это изложенные четырехголосно строгие вступление и заключение (в первом случае только оркестр, во втором — только хор). Возвышенно-просветленна средняя часть цикла (хор *a cappella*) с мелодией спокойно, мягко льющейся (нотный пример 45):

Тематизм "Иоанна Дамаскина" оказывается, однако, отнюдь не разнородным. Танеев сумел найти средства цементирувания произведения. Одно из них лежало в области самого темообразования и заключалось в создании "синтезированных" мелодий. Сочетание (сочленение) начала напева панихиды с началом главной партии (в зоне кульминации первой части) или "вмонтированный" в тему фуги третьей части напев "Со святыми..." (заключительный раздел) — лишь немногие из примеров такого синтеза по горизонтали. Не менее важна и вертикаль — одновременное звучание каждой из тем крайних частей с основным напевом, притом на важных в драматургическом отношении этапах. Цементируют кантату и интонационные связи (вырастание темы побочной партии из мотива главной, общие для тем обеих фуг опорные звуки — минорное трезвучие и т. д.). Еще одна существенная и характерная для зрелого Танеева черта цикла — преобразование лирической темы первой части в грандиозный апофеоз в финале. С такой последовательностью, как система, эта техника композиции была применена Танеевым в "Иоанне Дамаскине" впервые.

С созданием "Иоанна Дамаскина" в отечественной музыке появился тип лирико-философской кантаты, подлинный русский реквием. От этой кантаты ведут в будущее многие нити. И прежде всего, "Иоанн Дамаскин" лежит на пути к поздним произведениям самого Танеева — к хорам *a cappella*, к возвышенно-философской проблематике кантаты "По прочтении псалма".

Вторая кантата создана в 1915 году. Кантатный жанр в годы между двумя русскими революциями впитал и отразил важнейшие духовные искания отечественной музыки: наряду с кантатой Танеева должна быть названа вокально-симфоническая поэма "Колокола" Рахманинова (1913), в контекст позднего танеевского творчества включаются и последние творения Скрябина, — при всем различии, даже противоположности философско-эстетических концепций учитель не прошел мимо их грандиозности, а в чем-то и мимо поэтики и языка. Можно предположить, что обращение к высокогуманистическому тексту, содержащему призыв к братству, любви, деятельному служению высшим целям человечества, было связано и с разразившейся мировой войной. В непосредственной хронологической близости к кантате "По прочтении псалма" стоят "Всенощное бдение" Рахманинова и "Братское поминовение" Кастаньского...

Интерес к творчеству автора текста — А. С. Хомякова с большой силой возродился в русской культуре начала XX века, — не только к его поэзии, но и к философской прозе. Именно в эти годы (1901—1907) впервые вышло в свет Полное собрание сочинений в 8-ми томах, а вслед за тем, как раз в год завершения Танеевым кантаты, и шеститомное. Выраженное в творчестве Хомякова предчувствие глобальных катаклизмов было как эстафета воспринято А. Блоком. Современный исследователь отмечает особенности поэзии Хомякова, которые оказались близкими мироощущению Танеева: пантеизм как "некий художественный принцип: изображение мира в его неразрывной цельности, изображение в единстве природы и человека, космического и земного" (174, 76).

Стихотворение, выбранное Танеевым для кантаты, содержит обобщенную философскую мысль: смысл существования человека — не пассивное преклонение перед высшими силами, не воскурение фимиама божеству; единственный "дар бесценный" — утверждение нравственного идеала в жизни.

Десять стрóf — сорок стихотворных строк, довольно коротких, стали основой огромной монументальной кантаты, длящейся около полутора часов (два концертных отделения). В кантате три большие части, по исполнительским средствам разделяющиеся следующим образом:

I. № 1. Хор. № 2. Двойной хор. № 3. Хор (фуга).

II. № 4. Хор (фуга). № 5. Квартет. № 6. Квартет и хор.

III. № 7. Интерлюдия (орк.). № 8. Ария. № 9. Двойной хор (фуга). Номера первой и третьей частей исполняются без перерыва.

Стихотворение Хомякова разделяется на три смысловые части.

Сначала говорится о том, что делает богопослушный народ в честь своего божества, — курит благовония в золотых храмах (две строфы). Затем, следующие шесть строф — последовательное отвержение Богом этих пышных, но, в сущности, жалких даров. Последние две строфы — утвердительные. Отринув ненужное, поэт формулирует истинные ценности: "Мне нужно сердце чище золота / И воля крепкая в труде; / Мне нужен брат, любящий брата, / Нужна мне правда на суде!"

Танеев находит музыкально-драматургические соответствия этому содержанию, стремясь создать монолитную композицию. Совмещение разномасштабных форм в одновременности обуславливает многоплановость и непрерывность развития. Кантату в целом можно понимать так: первая часть — экспозиция, вторая — развитие, третья — реприза и кода. В первой и третьей частях на первый план выходят быстрые темпы, во второй преобладают медленные и торжественно-лирический характер. С точки зрения некоей "сверхформы" (огромного сонатно-симфонического цикла), первая часть — сонатное allegro, вторая — скерцо и Adagio, третья — финал. Первая часть, в свою очередь, являет черты трехчастного цикла, а сам № 1 обладает признаками сонатности (с зеркальной репризой). Последний номер (9-й) — полная сонатная форма с кодой. В этой кантате Танеев сочетает принципы формообразования своих симфонических и камерных циклов с принципами, идущими от "Иоанна Дамаскина" (трехчастная композиция с большой ролью вариантно-вариационного развития). Совмещение разных циклических принципов приводит к почти энциклопедическому богатству форм и в то же время слитности развития.

Единство и стройность архитектоники обеспечиваются и тонально-гармоническими средствами. Известные теоретические положения Танеева о тональности высшего порядка (250, 226—228) реализовались в последней кантате с большой убедительностью. В целом тональный план кантаты представлен в схеме (см. нотный пример 46). Тональный план, на первый взгляд довольно пестрый, пронизан глубокой закономерностью. Сердцевина его — соотношения, дающие увеличенное трезвучие; они же многократно реализуются в кантате на иных масштабных уровнях.

Мощно действует и излюбленное танеевское средство скрепления циклического сочинения — тематические и интонационные связи между частями. Это относится в первую очередь к основным музыкальным образам кантаты, сопоставление и развитие которых является подлинной движущей силой. Особенное значение имеет открывающая кантату тема призывного и сумрачного характера, состоящая из двух элементов (нотный пример 47). Скрепляет произве-

дение и лейтгармония — увеличенное трезвучие. Это, а также большеперцовые последовательности тональностей указывают на поздне-романтические черты гармонического языка, проявляющиеся в кантате постоянно и придающие ее звуковому миру органическое единство.

Великолепны — и сложны — полифонические формы. Под конец жизни Танеев полностью подчинил головокружительные технические задачи музыкальному содержанию. Как и в "Иоанне Дамаскине", фуги здесь разные, и тематизм их, соответственно, различный. № 3 — фуга с раздельной экспозицией — один из сложнейших образцов полифонической музыки, необходимый, чтобы воплотить картину созидательных сил природы; тем самым, по суждению Вл. В. Протопопова, Танеев "продолжил начинания Глинки в отношении программного истолкования фуги" (210, 143; 211).

Уникальный в мировой литературе нового времени пример — ария альты и ее своеобразнейшее продолжение в финальной фуге. Певучая, цельная, хотя и не слишком индивидуально-выразительная в интонационном отношении, тема эта служит материалом для построения многоголосия: отдельные ее фрагменты становятся четырьмя одновременно звучащими голосами двойного хора № 9. В известном смысле это композиторский итог изучения строгого стиля, контрапунктической техники Палестрины, Обрехта (нотные примеры 48 а, б).

Укрепив на русской почве жанр лирико-философской кантаты, "По прочтении псалма" Танеева органично вошла и в русло отечественного симфонизма первых десятилетий XX века. Здесь проявилось характерное для этого времени взаимопроникновение симфонического и кантатно-ораториального жанров (Восьмая симфония Малера, Первая симфония, позже "Прометей" Скрябина). Справедливо пишет А. И. Кандинский о "Колоколах" Рахманинова как "особой разновидности программного симфонизма, обогащенного вокальным элементом, поэтическим словом" (102, 83).

Как и другие поздние сочинения, Вторая кантата Танеева сочетает современное интонационно-гармоническое содержание и классическую, совершенную по архитектонике форму. Она творчески демонстрирует жизненность этих форм, к чему так стремился ее автор.

Олицетворение связи двух веков — двух эпох, постоянно обновляющейся традиции, Танеев на свой лад стремился "к новым берегам", и многое из его идей и воплощений достигло берегов современности.

1

Ученик и верный соратник Н. А Римского-Корсакова Александр Константинович Глазунов (1865—1936) занимает выдающееся место среди представителей "новой русской музыкальной школы" и как крупнейший композитор, в творчестве которого богатство и яркость красок соединяются с высочайшим, совершеннейшим мастерством, и как прогрессивный музыкально-общественный деятель, твердо отстаивавший интересы отечественного искусства. Необычно рано привлечший к себе внимание удивительной для такого юного возраста по своей ясности и законченности Первой симфонией (1882), он уже к тридцати годам завоевывает широкую известность и признание как автор пяти замечательных симфоний, четырех квартетов и многих других произведений, отмеченных содержательностью замысла и зрелостью его выполнения.

Обратив на себя внимание щедрого мецената М. П. Беляева, начинающий композитор вскоре становится неизменным участником, а затем и одним из руководителей всех его музыкально-просветительных и пропагандистских начинаний, в большой мере направляя деятельность Русских симфонических концертов, в которых сам часто выступал в качестве дирижера, а также беляевского издательства, высказывая свое веское мнение в деле присуждения Глинкинских премий русским композиторам. Учитель и наставник Глазунова Римский-Корсаков чаще других привлекал его себе в помощь при выполнении работ, связанных с увековечением памяти великих соотечественников, приведением в порядок и публикацией их творческого наследия. После скоропостижной смерти А. П. Бородина они вдвоем провели огромный труд по завершению неоконченной оперы "Князь Игорь", благодаря чему это гениальное творение смогло увидеть свет и обрести сценическую жизнь. В 900-х годах Римским-Корсаковым совместно с Глазуновым было подготовлено новое критически проверенное издание глинкинских симфонических партитур, "Жизни за царя" и "Князя Холмского", до сих пор сохраняющее свое значение. С 1899 года Глазунов состоял профессором Пе-

тербургской консерватории, а в 1905 году был единодушно избран ее директором, оставаясь на этом посту более двадцати лет.

После смерти Римского-Корсакова Глазунов стал признанным наследником и продолжателем традиций своего великого учителя, заняв его место в петербургской музыкальной жизни. Личный и художественный авторитет его был непререкаем. В 1915 году в связи с пятидесятилетием Глазунова В. Г. Каратыгин писал: "Кто из ныне живущих русских композиторов пользуется наибольшей популярностью? Чье первоклассное мастерство ни в ком не вызывает ни малейшего сомнения? О ком из наших современников уже давно перестали спорить, непререкаемо признав за его искусством серьезность художественного содержания и высшую школу музыкальной техники? Одно только имя может быть в мыслях ставящего такой вопрос и на устах желающего ответить на него. Это имя — А. К. Глазунов" (104).

В ту пору острейших споров и борьбы различных течений, когда не только новое, но и многое, казалось бы, давно усвоенное, прочно вошедшее в сознание вызывало весьма разноречивые суждения и оценки, такая "беспорность" казалась необычной и даже исключительной. Она свидетельствовала о высоком уважении к личности композитора, его великолесному мастерству и безупречности вкуса, но вместе с тем и некоторой нейтральности отношения к его творчеству как к чему-то уже неактуальному, стоящему не столько "над схватками", сколько "в стороне от схваток". Музыка Глазунова не увлекала, не вызывала восторженной любви и поклонения, но и не содержала в себе черт, резко неприемлемых для какой-либо из борющихся сторон. Благодаря той мудрой ясности, гармоничности и уравновешенности, с которыми композитору удавалось сплавить воедино различные, порой противонаправленные тенденции, его творчество могло примирить "традиционалистов" и "новаторов".

За несколько лет до появления цитированной статьи Каратыгина другой известный критик А. В. Оссовский, стремясь определить историческое место Глазунова в русской музыке, относил его к типу художников-"завершителей" в отличие от "революционеров" в искусстве, открывателей новых путей: "Ум „революционеров“ с разъедающей остротой анализа рушит отжившее искусство, но в душе их вместе с тем заложен непочатый запас творческих сил для воплощения новых идей, для создания новых художественных форм, которые провидят они как бы в таинственных очертаниях предрассветной зари <...> Но бывают в искусстве и другие времена — эпохи переходные в противоположность тем первым, которые можно бы определить как эпохи решительные. Художников же, исторический удел которых заключается в синтезе идей и форм, созданных в эпохи ре-

волюционных взрывов, я и называю упомянутым именем завершителей" (190, 317).

Двойственность исторического положения Глазунова как художника переходного периода определялась, с одной стороны, его тесной связью с общей системой взглядов, эстетическими представлениями и нормами предшествующей эпохи, а с другой — вызреванием в его творчестве некоторых новых тенденций, полностью развившихся уже в более позднее время. Начинал он свою деятельность в пору, когда "золотой век" русской классической музыки, представленный именами Глинки, Даргомыжского и их ближайших преемников "шестидесятнического" поколения, еще не миновал. В 1881 году Римский-Корсаков, под руководством которого Глазунов овладевал основами композиторской техники, сочинял "Снегурочку" — произведение, знаменовавшее наступление высокой творческой зрелости ее автора. 80-е и начало 90-х годов были периодом наивысшего расцвета и для Чайковского. В это же время Балакирев, возвращаясь к музыкальному творчеству после перенесенного им тяжелого душевного кризиса, создает некоторые из лучших своих сочинений.

Вполне естественно, что начинающий композитор, каким был тогда Глазунов, складывался под воздействием окружающей его музыкальной атмосферы и не избежал влияния своих учителей и старших товарищей. Первые его произведения носят на себе заметную печать "кучкистских" тенденций. Вместе с тем в них уже проявляются некоторые новые черты. В отзыве на исполнение его Первой симфонии в концерте Бесплатной музыкальной школы 17 марта 1882 года под управлением Балакирева Кюи отмечал ясность, законченность и достаточную уверенность воплощения своих намерений 16-летним автором: "Он совершенно способен выражать то, что он хочет, и т а к, как он хочет" (150, 307). Позже Асафьев обращал внимание на конструктивную "предопределенность, безусловность течения" музыки Глазунова как на некую данность, присущую самой природе его творческого мышления: "Словно Глазунов не создает музыку, а и м е е т созданной, так что сложнейшие сплетения звучаний как бы сами собой даны, а не найдены, просто записаны („на память“), а не воплощены в результате борьбы с неподатливым расплывчатым материалом" (7, 170). Эта строгая логическая закономерность течения музыкальной мысли не страдала от быстроты и легкости сочинения, особенно поражавших в молодом Глазунове первых двух десятилетий его композиторской деятельности.

Было бы неверно заключить отсюда, что творческий процесс протекал у Глазунова совершенно бездумно, без каких бы то ни было внутренних усилий. Обретение собственного авторского лица бы-

ло достигнуто им в результате упорной и напряженной работы над совершенствованием композиторской техники и обогащением средств музыкального письма. Знакомство с Чайковским и Танеевым помогло преодолению однообразия приемов, отмечавшегося многими музыкантами в ранних произведениях Глазунова. Открытая эмоциональность и взрывчатый драматизм музыки Чайковского остались чужды сдержанному, несколько замкнутому и заторможенному в своих душевных откровениях Глазунову. В написанном много позже кратком мемуарном очерке "Мое знакомство с Чайковским" Глазунов замечает: "Относительно себя скажу, что мои взгляды в искусстве расходились со взглядами Чайковского. Тем не менее, изучая произведения его, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов. Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-симфонистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом" (67, 465).

Сближение с Танеевым и Ларошем в конце 80-х годов способствовало усилению у Глазунова интереса к полифонии, направило его на изучение творчества старых мастеров XVI—XVII веков. Позже, когда ему пришлось вести класс полифонии в Петербургской консерватории, Глазунов старался привить вкус к этому высокому искусству и своим воспитанникам. Один из любимых его учеников М. О. Штейнберг писал, вспоминая о своих консерваторских годах: "Здесь мы познакомились с творениями великих контрапунктистов нидерландской и итальянской школ... Хорошо помню, как А. К. Глазунов восхищался несравненным мастерством Жоскена, Орландо Лассо, Палестрины, Габриели, как заражал энтузиазмом нас, молодых птенцов, еще плохо разбиравшихся во всех этих премудростях" (291, 16).

Эти новые увлечения вызывали тревогу и неодобрение у петербургских наставников Глазунова, принадлежавших к "новой русской школе". Римский-Корсаков в "Летописи" осторожно и сдержанно, но достаточно ясно говорит о новых веяниях в беляевском кружке, связанных с затягивавшимися за полночь ресторанными "сидениями" Глазунова и Лядова с Чайковским, об участвовавших встречах с Ларошем. "Новое время — новые птицы, новые птицы — новые песни" (221, 175), — замечает он в этой связи. Устные его высказывания в кругу друзей и единомышленников бывали более откровенными и категоричными. В записях В. В. Ястребцева встречаются замечания о "весьма сильном влиянии ларошевских (танеевских?) идей" на Глазунова, о "вконец обларошившемся Глазунове" (316, 207, 336),

упреки в том, что он "под влиянием С. Танеева (а может быть, и Лароша) несколько охладел и к Чайковскому" (317, 61).

Подобного рода упреки вряд ли можно считать справедливыми. Стремление Глазунова к расширению музыкального кругозора не было связано с отречением от прежних симпатий и привязанностей: оно вызывалось вполне естественным желанием выйти за пределы узко очерченных "направленческих" или кружковых взглядов, преодолеть инерцию предвзятых эстетических норм и критериев оценки. Глазунов твердо отстаивал свое право на самостоятельность и независимость суждений. Обращаясь к С. Н. Круликову с просьбой сообщить, как прошло исполнение его Серенады для оркестра в концерте московского РМО, он писал: "Напишите, пожалуйста, об исполнении и о результатах моего пребывания на вечере у Танеева. Балакирев и Стасов делают мне выговоры за это, но я упорно не соглашаюсь с ними и не соглашусь, наоборот, считаю это с их стороны каким-то изуверством. Вообще в таких замкнутых, „недоступных“ кружках, каким был наш кружок, много мелочных недостатков и бабьего петушества" (69, 110—111).

В подлинном смысле слова откровением стало для Глазунова знакомство с вагнеровским "Кольцом нибелунга" в исполнении немецкой оперной труппы, гастролировавшей в Петербурге весной 1889 года. Это событие заставило его в корне изменить то предвзятое скептическое отношение к Вагнеру, которое разделялось им ранее с руководителями "новой русской школы". Недоверие и отчужденность сменяются горячим, страстным увлечением. Глазунов, как признавался он в письме к Чайковскому, "уверовал в Вагнера". Пораженный "самобытной силой" звучания вагнеровского оркестра, он, по собственным словам, "потерял вкус ко всякой другой инструментовке", впрочем, не забывая сделать при этом важную оговорку: "конечно, на время" (там же, 119). На этот раз увлечение Глазунова разделялось и его учителем Римским-Корсаковым, подпавшим под влияние роскошной, богатой разнообразнейшими красками звуковой палитры автора "Кольца".

Нахлынувший на молодого композитора с еще неоформившейся и неокрепшей творческой индивидуальностью поток новых впечатлений приводил его порой в некоторое замешательство: нужно было время для того, чтобы все это внутренне пережить и осмыслить, найти свой путь среди открывшегося перед ним обилия разных художественных течений, взглядов и эстетических позиций. Этим вызывались те моменты колебаний и неуверенности в себе, о которых он писал в 1890 году восторженно приветствовавшему его первые композиторские выступления Стасову: "Сначала мне все легко давалось. Теперь же мало-помалу сообразительность моя не-

сколько притупляется, и я часто переживаю мучительные минуты сомнения и нерешительности, покамест я не остановился на чем-нибудь и тогда все идет по-старому..." (там же, 152). В это же время в письме к Чайковскому Глазунов признавался в трудностях, которые он испытывает при осуществлении своих творческих замыслов из-за "различия взглядов прежних и новых" (69, 148).

Глазунов ощущал опасность слепого и некритического следования "кучкистским" образцам минувшей поры, приводившего в творчестве композитора меньшего дарования к обезличенному эпигонскому повторению уже пройденного и освоенного. "Все то, что было ново и талантливо в 60-х и 70-х годах, — писал он Кругликову, — теперь, выражаясь резко (даже слишком), пародируется, и тем последователи бывшей талантливой школы русских композиторов оказывают последним очень плохую услугу" (там же, 169). Аналогичные суждения в еще более открытой и решительной форме высказывались Римским-Корсаковым, сравнивавшим состояние "новой русской школы" в начале 90-х годов с "вымирающей семьей" или "засыхающим садом". "...Вижу, — писал он тому же адресату, к которому обращался со своими нерадостными размышлениями Глазунов, — что новая русская школа или могучая кучка умирает, или преобразуется во что-то другое, совсем нежелательное" (217, 82).

В основе всех этих критических оценок и раздумий лежало сознание исчерпанности определенного круга образов и тем, необходимости поисков новых идей и способов их художественного воплощения. Но средства достижения этой цели учитель и ученик искали на разных путях. Убежденный в высоком духовном назначении искусства демократ-просветитель Римский-Корсаков стремился прежде всего к овладению новыми содержательными задачами, открытию новых сторон в жизни народа и человеческой личности. Для идейно более пассивного Глазунова главным являлось не что, а как, на первый план выдвигались задачи специфически музыкального плана. "Литературные задачи, философские, этические или религиозные тенденции, живописательные замыслы ему чужды, — писал хорошо знавший композитора Оссовский, — и для них закрыты двери в храме его искусства. А. К. Глазунову дороги только музыка и только ее собственная поэзия — красота душевных эмоций" (188, 186)¹.

Если в этом суждении есть доля намеренной полемической заостренности, связанной с не раз высказывавшейся самим Глазуновым антипатией к подробным словесным объяснениям музыкаль-

¹ Впервые статья опубликована в газете "Слово", 1966, № 24.

ных замыслов, то в целом позиция композитора охарактеризована Оссовским верно. Пережив в годы творческого самоопределения полосу разноречивых поисков и увлечений, Глазунов приходит в зрелые годы к высокообобщенному интеллектуализированному искусству, несвободному от академической инертности, но безусловно строгому по вкусу, ясному и внутренне цельному.

В музыке Глазунова преобладают светлые, мужественные тона. Ему не свойственны ни мягкая пассивная чувствительность, которая характерна для эпигонов Чайковского, ни глубокий и сильный драматизм автора "Патетической". Если в его произведениях иногда возникают вспышки страстной драматической взволнованности, то они быстро угасают, уступая место спокойному гармоничному созерцанию мира, причем эта гармония достигается не путем борьбы и преодоления острых душевных конфликтов, а носит как бы заранее предустановленный характер².

Глазунова принято относить к художникам объективного типа, у которых личное никогда не выступает на передний план, выражаясь в сдержанной, приглушенной форме. Сама по себе объективность художественного мирозерцания не исключает ощущения динамизма жизненных процессов и активного, действенного отношения к ним. Но в отличие, например, от Бородина мы не находим этих качеств в творческой личности Глазунова. В ровном и плавном течении его музыкальной мысли, лишь изредка нарушаемом проявлениями более интенсивной лирической экспрессии, чувствуется порой некоторая внутренняя заторможенность. Напряженное тематическое развитие заменяется своего рода игрой небольшими мелодическими отрезками, которые подвергаются разнообразному ритмическому и темброво-регистровому варьированию или контрапунктически переплетаются между собой, составляя сложный и пестрый кружевной орнамент.

Роль полифонии как средства тематического развития и построения целостной законченной формы у Глазунова чрезвычайно велика. Он широко пользуется различными ее приемами вплоть до сложнейших видов вертикально-подвижного контрапункта, будучи в этом отношении верным учеником и последователем Танеева, с которым может нередко соперничать по уровню полифонического мастерства. Характеризуя Глазунова как "великого русского контрапунктиста, стоящего на перевале от XIX к XX веку", Асафьев усматривает именно в склонности к полифоническому письму сущность его

² "Вот прямая противоположность Чайковскому! — замечает Оссовский по поводу Восьмой симфонии Глазунова. — Течение событий, — говорит нам художник, — предустановлено, и все придет к мировой гармонии" (188, 184).

"музыкального мировоззрения" (9, 51). Высокая степень насыщенности музыкальной ткани полифонией сообщает ей особую плавность течения, но вместе с тем и известную вязкость, малоподвижность. Как вспоминал сам Глазунов, на вопрос о недостатках его манеры письма Чайковский лаконично ответил: "Некоторые длинноты и отсутствие пауз" (67, 466). Метко схваченная Чайковским деталь приобретает в данном контексте важное принципиальное значение: непрерывная текучесть музыкальной ткани приводит к ослаблению контрастов и затушевыванию граней между различными тематическими построениями.

Одной из особенностей музыки Глазунова, делающей ее иногда трудной для восприятия, Каратыгин считал "сравнительно малую „суггестивность“ ее" или, как поясняет критик, "выражаясь толстовским термином, — ограниченную способность Глазунова „заражать“ слушателя „патетическими“ акцентами своего искусства" (108). Личное лирическое чувство не изливается в музыке Глазунова так бурно и непосредственно, как, например, у Чайковского или Рахманинова. И в то же время едва ли можно согласиться с Каратыгиным, что авторские эмоции "всегда задавлены огромной толщей чистой техники". Музыка Глазунова не чужды лирическая теплота и искренность, пробивающиеся сквозь броню самых сложных и хитроумных полифонических сплетений, но его лирика сохраняет черты целомудренной сдержанности, ясности и созерцательного покоя, присущие всему творческому облику композитора. Мелодика его, лишенная острых экспрессивных акцентов, отличается пластической красотой и округлостью, ровностью и неторопливостью развертывания.

Первое, что возникает при слушании музыки Глазунова, — это ощущение обволакивающей густоты, сочности и насыщенности звучания, и только потом появляется способность следить за строго закономерным развитием сложной полифонической ткани и всеми вариантными изменениями основных тем. Не последнюю роль в этом отношении играет красочный гармонический язык и богатый полнозвучный глазуновский оркестр. Оркестрово-гармоническое мышление композитора, сложившееся под влиянием как его ближайших русских предшественников (прежде всего Бородина и Римского-Корсакова), так и автора "Кольца нибелунга", обладает и некоторыми индивидуальными особенностями. В беседе по поводу своего "Руководства к инструментровке" Римский-Корсаков однажды заметил: "У меня оркестровка попрозрачнее и пообразнее, чем у Александра Константиновича, но зато почти нет примеров „блестящего симфонического tutti“, между тем именно таких-то инструментальных примеров у Глазунова сколько угодно, ибо, в общем, его оркестровка плотнее и ярче моей" (317, 464).

Оркестр Глазунова не сверкает и не блещет, переливаясь разнообразными красками, подобно корсаковскому: особая его красота в ровности и постепенности переходов, создающей впечатление плавного колыхания больших, компактных звуковых масс. Композитор стремился не столько к дифференциации и противопоставлению инструментальных тембров, сколько к их слитности, мысля большими оркестровыми пластами, сопоставление которых напоминает смену и чередование регистров при игре на органе.

При всем многообразии стилевых истоков творчество Глазунова представляет собой явление достаточно цельное и органичное. Несмотря на присущие ему черты известной академической замкнутости и отстраненности от актуальных проблем своего времени, оно способно впечатлять своей внутренней силой, жизнелюбивым оптимизмом и сочностью красок, не говоря уже об огромном мастерстве и тщательной продуманности всех деталей.

К этому единству и законченности стиля композитор пришел не сразу. Десятилетие после Первой симфонии было для него периодом исканий и напряженной работы над собой, блуждания среди разных манивших его задач и целей без определенной твердой опоры, а порой и очевидных заблуждений и неудач. Только около середины 90-х годов ему удается преодолеть искусы и соблазны, приводившие к односторонним крайним увлечениям, и выйти на широкую дорогу самостоятельной творческой деятельности. Сравнительно короткий отрезок времени в десять-двенадцать лет на рубеже XIX и XX веков явился для Глазунова периодом наивысшего творческого расцвета, когда была создана большая часть его лучших, самых зрелых и значительных произведений. Среди них пять симфоний (от Четвертой до Восьмой включительно), Четвертый и Пятый квартеты, Концерт для скрипки с оркестром, обе фортепианные сонаты, все три балета и ряд других. Приблизительно после 1905—1906 годов наступает заметный спад творческой активности, неуклонно нараставший до конца жизни композитора. Отчасти такое внезапное резкое снижение продуктивности может быть объяснено внешними обстоятельствами и, прежде всего, большой, отнимавшей много времени и сил учебно-организационной и административной работой, которая легла на плечи Глазунова в связи с избранием на пост директора Петербургской консерватории. Но были причины и внутреннего порядка, коренившиеся прежде всего в резком неприятии тех новейших тенденций, которые решительно и властно утверждали себя в творчестве и в музыкальной жизни начала XX века, а отчасти, может быть, и в каких-то не вполне еще выясненных личных мотивах.

На фоне развивавшихся художественных процессов позиции

Глазунова приобретали все более академически-охранительный характер. Почти вся европейская музыка послереволюционного времени категорически отвергалась им: в творчестве Рихарда Штрауса он не находил ничего, кроме "отвратительной какофонии", так же чужды и антипатичны были ему французские импрессионисты. Из русских композиторов Глазунов до известной черты сочувственно относился к Скрябину, тепло принятому в беляевском кружке, восхищался его Четвертой сонатой, но уже не смог принять Поэмы экстаза, произведшей на него "угнетающее" действие. Даже Римского-Корсакова Глазунов порицал за то, что в своих сочинениях он "до некоторой степени отдал дань своему времени" (64, 446). И уж совсем неприемлемым для Глазунова было все, что делали молодой Стравинский, Прокофьев, не говоря о позднейших музыкальных течениях 20-х годов.

Подобное отношение ко всему новому неизбежно должно было рождать у Глазунова чувство творческого одиночества, не способствовавшее созданию благоприятной атмосферы для собственной композиторской работы. Наконец, возможно, что после ряда лет такой интенсивной "самоотдачи" в творчестве Глазунов просто не находил, что еще сказать, не перепевая самого себя. В этих условиях работа в консерватории способна была до известной степени ослаблять и сглаживать то ощущение пустоты, которое не могло не возникнуть в результате такого резкого снижения творческой продуктивности. Как бы там ни было, начиная с 1905 года в его письмах постоянно звучат жалобы на трудность сочинения, отсутствие новых мыслей, "частые сомнения" и даже нежелание писать музыку.

В ответ на недошедшее до нас письмо Римского-Корсакова, по видимому, порицавшего своего любимого ученика за творческое бездействие, Глазунов писал в ноябре 1905 года: "Иных хватает до 80 лет, как Стасова, Петипа и др., иных до 60, как Вас, моего любимого человека, которому завидую за крепость сил, и, наконец, меня хватает лишь до 40 лет... я чувствую, что с годами становлюсь все более негодным для служения людям или идеям" (68, 227). В этом горьком признании отразились последствия перенесенной Глазуновым длительной болезни и всего пережитого в связи с событиями 1905 года. Но и тогда, когда острота этих переживаний притупилась, он не испытывал настоящей потребности в музыкальном творчестве. Как композитор Глазунов полностью высказался к сорока годам своей жизни, и все написанное им за оставшееся тридцатилетие мало прибавляет к созданному ранее. В докладе о Глазунове, прочитанном в 1949 году, Оссовский отмечал "спад творческой силы" у композитора с 1917 года (187, 363), на самом же деле этот спад насту-

пает десятилетием раньше. Список новых оригинальных сочинений Глазунова за время от окончания Восьмой симфонии (1905—1906) до осени 1917 года ограничивается десятком оркестровых партитур, в основном малой формы³, и музыкой к двум драматическим спектаклям — "Царь Иудейский" и "Маскарад". Два фортепианных концерта, датированных 1911 и 1917 годами, являются осуществлением более ранних замыслов.

После Октябрьской революции Глазунов оставался на посту директора Петроградской-Ленинградской консерватории, принимал деятельное участие в различных музыкально-просветительных мероприятиях, продолжал свои дирижерские выступления. Но его разлад с новаторскими течениями в области музыкального творчества углублялся и принимал все более острые формы. Новые веяния встречали симпатию и поддержку среди части консерваторской профессуры, добивавшейся реформ в учебном процессе и обновления того репертуара, на котором воспитывалась учащаяся молодежь. В связи с этим возникали споры и разногласия, в результате которых положение Глазунова, твердо охранявшего чистоту и неприкосновенность традиционных устоев школы Римского-Корсакова, становилось все более затруднительным и нередко двусмысленным.

Это послужило одной из причин того, что, уехав в 1928 году в Вену в качестве члена жюри Международного конкурса, организованного к столетию со дня смерти Шуберта, он больше не вернулся на родину. Отрыв от привычной обстановки и старых друзей Глазунов переживал тяжело. Несмотря на уважительное отношение к нему крупнейших зарубежных музыкантов, чувство личного и творческого одиночества не покидало больного и уже немолодого композитора, вынужденного вести беспокойный и утомительный образ жизни гастролирующего дирижера. За границей Глазунов написал несколько сочинений, но большого удовлетворения они ему не принесли. Его душевное состояние в последние годы жизни могут характеризовать строки из письма М. О. Штейнбергу от 26 апреля 1929 года: "Как в „Полтаве“ сказано про Кочубея, у меня тоже было три клада — творчество, связь с любимым учреждением и концертные выступления. С первым что-то не ладится, и интерес к последним сочинениям охладевает, может быть, отчасти из-за их запоздалого появления в печати. Мой авторитет как музыканта также значительно упал... Остается надежда на „кольпортерство“⁴ своей и чужой му-

³ Работа над Девятой симфонией, которая была задумана еще в 1904 году, одновременно с Восьмой, не продвинулась далее эскизной записи первой части.

⁴ От франц. *colporteur* — разносить, распространять. Глазунов имеет в виду слова

зыки, к чему я сохранил силы и работоспособность. На этом я ставлю точку" (291, 40).

2

По своим склонностям Глазунов был композитором преимущественно инструментальным, число принадлежавших ему вокальных сочинений, сольных, хоровых или ансамблевых невелико и они не занимают значительного места в его творчестве. В отличие от своего учителя Римского-Корсакова он не испытывал никакого влечения к опере, и когда к нему обращались с предложением написать оперу, отвечал неизменным отказом. Что же касается крупных вокально-инструментальных форм типа кантаты, то единичные образцы этого рода у Глазунова обязаны своим происхождением тем или иным внешним поводам и являются случайными заказными работами. Основную массу всего им созданного составляют симфонические и камерные инструментальные произведения: именно они дают наиболее полное представление о творческом облике композитора и определяют его место в отечественном музыкальном искусстве.

Глазунов — единственный из русских композиторов рубежа XIX и XX столетий, последовательно и неуклонно разрабатывавший форму симфонии как крупного циклического оркестрового произведения. И хотя помимо восьми симфоний им было написано множество симфонических сочинений других жанров, именно они занимают важнейшее, центральное место в творческом наследии композитора: каждая из них представляет определенную веху на пути его развития и восхождения к вершинам мастерства. Мысль о симфонии возникает у него уже с самых первых полудетских опытов сочинения, о чем свидетельствуют сохранившиеся наброски 1880—81 годов. Летом 1881 года шестнадцатилетний Глазунов начал работать над новой симфонией, которая была окончена в первоначальной редакции в январе следующего года и в этом виде прозвучала в упомянутом концерте Бесплатной музыкальной школы, войдя в число симфоний под №1⁵.

Не вполне еще самостоятельная по стилю и манере письма сим-

Глинки, сказанные в беседе с Мейербером: "Je n' ai pas l' habitude de colporter mes oeuvres" — "Я не имею обыкновения распространять мои сочинения".

⁵ В доработанном автором виде симфония была издана Беляевым в 1885 году, получив обозначение ор. 5. В 1929 году Глазунов сделал дополнительные коррективы для нового издания. Первоначальная редакция 1881—82 годов не сохранилась.

фония несет на себе печать влияния учителей Глазунова, Балакирева и Римского-Корсакова. Можно услышать в ней также отзвуки Третьей симфонии Шумана, пользовавшейся, как известно, особенно высоким признанием у членов балакиревского кружка⁶. Музыка глазуновской симфонии, отразившая впечатления от летних месяцев, проведенных в литовском курортном городке Друскининкай, носит светлый пасторальный характер. В двух последних ее частях использованы слышанные здесь композитором польские народные песни, польский колорит ощущается и в "мазурочной" теме побочной партии из первого Allegro. Тем самым симфония в известном смысле продолжает линию "кучкистских" произведений на темы западно- и южнославянских народов ("Чешская увертюра" Балакирева, "Сербская фантазия" Римского-Корсакова). Может быть, именно этим была внушена мысль назвать ее "славянской", от которой, однако, Глазунов затем отказался.

Наиболее удачны скерцо с "сельскими" квинтами, сопровождающими как основную размашистую, стремительную тему русского характера⁷, так и грациозную польскую мелодию в среднем разделе⁸, и финал с контрастным чередованием трех оживленных ритмически острых тем, отмеченный Кюи в рецензии на первое исполнение симфонии как лучшая, самая яркая из ее частей. Первая часть страдает ритмическим однообразием и тем характерным для Глазунова недостатком мелодического мышления, который один из критиков определил немецким словом "Kurzatmigkei" — "краткость дыхания" (296, 174).

Именно к ней в наибольшей степени может быть отнесено критическое замечание Кюи об излюбленном композитором приеме, "который при частом и неразборчивом употреблении может привести к рутине и водянистости": "частое, систематическое повторение всякой музыкальной фразы, всяких четырех тактов" (150, 308). На этот же недостаток обращал внимание Танеев в письме к Чайковскому после первого исполнения симфонии в Москве: "...н е у м е н ь е с т р о и т ь б о л ь ш и е п е р и о д ы , а з а м е н а и х н ы в ы н о с и м е й ш и м п р и е м о м п е т е р б у р г с к и х м у з ы к а н т о в — б е с к о н е ч н ы м и

⁶ Некоторые обороты темы главной партии первой части (особенно в первоначальном варианте) имеют сходство с темой шумановской симфонии, но без свойственного ей воодушевленного порыва (см. 132, 133; то же под названием "Глазунов-симфонист" см. 130, 222).

⁷ Можно заметить частичное сходство этой темы с мелодией песни "Пойду, пойду под Цареград", использованной Балакиревым во второй увертюре на русские народные темы, позже названной автором "Русь".

⁸ В одном из эскизов дано указание: "Stakowiak" (ГПБ, арх. Глазунова, № 117).

бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов" (286, 85). Критически оценивая симфонию, Танеев вместе с тем признавал, что "как симфония Глазунова, т. е. восемнадцатилетнего юноши, занимающегося в гимназии, не играющего ни на каком инструменте и проч. и проч. — <она> конечно превосходна" (там же, 84—85)⁹.

Если симфония Глазунова и не стала событием такого исторического значения, каким оказались полтора десятилетиями раньше первые симфонии Чайковского и Бородина, то она с очевидностью свидетельствовала о появлении на горизонте крупного нового многообещающего дарования. Несмотря на зависимость ее автора от своих учителей и некоторую несвободу пользования усвоенными от них приемами, в симфонии можно разглядеть черты, характерные для собственной творческой индивидуальности композитора. Она ощущается в общем безмятежно светлом колорите музыки и в то же время известной ее малоподвижности, преобладании вариантных методов разработки тематического материала над собственно развитием, тяготении к типично инструментальной орнаментальности мелодического рисунка.

Оставаясь в целом в сфере привычных "кучкистских" образов и композиционных приемов, Глазунов в отдельных своих сочинениях обращается к новым мотивам и ищет новые средства для их выражения. В "Характеристической сюите" (первоначальная редакция которой относится к 1881—82 годам, но окончательный вариант появился в начале 1884 года) наряду с Пасторалью и Краковяком, родственными образам Первой симфонии, мы находим кавказскую Лезгинку, итальянскую Тарантеллу, и завершается весь этот ряд разнохарактерных пьес торжественным Шествием в русском эпическом складе. Эта развернутая финальная пьеса приобретает суммирующее значение благодаря объединению в ней тематического материала предшествующих частей. К подобному приему Глазунов неоднократно обращался впоследствии в своих крупных симфонических сочинениях.

В двух увертюрах на греческие темы (1881—82, новая редакция 1884—85), материал для которых был заимствован из сборника французского композитора и фольклориста, большого ценителя русской музыки Л. А. Бурго-Дюкудре, применение к очень своеобразным ориентально окрашенным греческим народным напевам методов обработки, сложившихся в творчестве композиторов Могучей кучки на основе совершенно иного по своей интонационно-ме-

⁹ В определении возраста автора симфонии Танеев ошибается: Глазунову тогда только еще шел семнадцатый год.

лодической и ладовой природе русского песенного фольклора, порой вступало в противоречие с характером тематизма.

В элегии "Памяти героя" (1881—1885) проявляется стремление к более обобщенным образам и настроениям, свободным от определенно выраженной национально-жанровой характеристики. По некоторым сведениям первая тема Элегии¹⁰ возникла под впечатлением "Похоронной песни" из пушкинских "Песен западных славян"¹¹, но в ее медлительно развертывающейся сосредоточенно торжественной по тону мелодии мы не находим сколько-нибудь явственных отголосков западно- или южнославянского фольклора. Нет в музыке и признаков конкретной сюжетной повествовательности. Глазунов снабдил партитуру этого сочинения лишь самым общим программным комментарием, поясняющим, что "автор имел в виду героя идеального, который сражался только за правое дело — за освобождение народа от притеснения, — в мирное же время наполнял свою жизнь делами правды и общего блага". Кюи отметил в элегии поворот композитора к простоте и господству мысли над задачами технического порядка (148).

Первый период творчества Глазунова, который можно назвать юношеским, завершают два произведения, отличающиеся достаточно высокой степенью владения формой и фактурой, но еще несамостоятельные по стилю и не выходящие из круга типично "кучкистских" образов и приемов музыкального письма, — симфоническая поэма "Стенька Разин" (1885) и Вторая симфония (1886). Оба эти сочинения, связанные с народной эпической образностью, написаны под заметным влиянием Бородина, которое сказывается как в структуре тематизма, так и в приемах развития, в сочности, насыщенности оркестрово-гармонического колорита. От Бородина идет и красочное сопоставление русского и восточного начал, одновременно и контрастирующих друг другу, и обнаруживающих порой неожиданную близость и родство.

Партитуре "Стеньки Разина" композитор предпослал развернутую программу, основанную на народных песнях разинского цикла. В центре этой программы эпизод с персидской княжной, брошенной Разиным в Волгу. Бурлацкой народной песне "Эй, ухнем", характеризующей Степана Разина с его буйной ватагой, противопоставлена томная лирическая тема княжны, представляющая собой, по свидетельству Кюи, один из вариантов распространенной на Востоке песни, мелодия которой была использована Глинкой для персидского хора в "Руслане и Людмиле" (149, 338). Контраст обеих тем, слу-

¹⁰ Форма Элегии близка к сонатной без разработки.

¹¹ На это указывается в работах В. Беляева и Вл. Держановского (39, 89; 85, 9).

жащих основой главной и побочной партий, оттеняется с помощью оркестровых и гармонических средств: в отличие от первой темы, сурово звучащей у басового тромбона с сопровождением стремительных фигураций струнных и деревянных духовых, тема побочной партии мягко интонируется солирующим кларнетом в замедленном темпе на фоне легкого, прозрачного аккомпанемента арфы и высоких деревянных. В то же время композитор находит в темах некоторые общие мелодические обороты (пример 49), что дает возможность их сближения в ходе развития. Если тема персидской княжны остается в основном неизменной, то первая тема, постепенно вырисовывающаяся во вступительном *Andante* на фоне глухо звучащих басов, претерпевает различные ритмические изменения (смена четырехдольного размера трехдольным, ритмическое уменьшение и увеличение) и звучит то ухарски, задорно, то грозно и величественно. Музыка изобилует красочными эффектами, порой приобретающими определенное изобразительное значение (например, стремительно нисходящее движение всего оркестра на три октавы и глиссандо арфы, передающее всплеск воды при падении тела княжны, перед заключительным *Andante mosso*). Но при этом картинно изобретательное начало преобладает над драматически "событийным" и связь музыки с программой остается довольно относительной, на что обратил внимание Кюи в упомянутой рецензии.

Вторая симфония, высоко ценившаяся в кругу "новой русской школы", была посвящена Листу в знак признательности за внимание и поддержку, оказанную им молодому композитору¹². Глазунов широко пользуется в этой симфонии листовским принципом монотематизма, не связывая его, впрочем, с каким-либо программным содержанием. При этом интонационный строй музыки сохраняет русскую национальную природу и развитие ее осуществляется методами, типичными для "кучкистского" (прежде всего бородинского) эпического симфонизма.

Основная тема симфонии, претерпевающая затем ряд изменений на протяжении всего цикла, излагается в первых тактах вступительного *Andante maestoso* в мощном унисоне с ответной фразой деревянных духовых в высоком светлом регистре (пример 50). Характерный для кучкистского симфонизма метод симфонического развития, которым пользуется Глазунов в этой симфонии, М. Ф. Гнесин определяет как аналитический или дифференцирующий: "Мелодико-ритмические варианты темы в различных звеньях произведения,

¹² По инициативе Листа Первая симфония Глазунова была исполнена весной 1884 года в Веймаре на торжествах по случаю очередного годовичного собрания Всеобщего немецкого музыкального объединения.

обогащая ее существенными, иногда неожиданными деталями, тем сильнее дают прочувствовать основные очертания и устои темы. Окружение темы то одними, то другими гармоническими построениями всесторонне ее освещает. Разнообразие изложения вносит свою долю в истолкование темы. Моменты переноса темы в разные тональности обостряют ее восприятие... Все это — разные способы анализа темы, внедренной в сознание" (80, 77).

Если в драматически-конфликтном симфонизме тематическое развитие осуществляется посредством дробления и выявления противоположных элементов в первоначально едином, целостном исходном построении, что приводит к возникновению нового качества, то при изложенном Гнесиным методе качественного обновления темы не происходит. Напротив, показываемая с разных сторон, в разных ритмических вариантах и различном тонально-гармоническом и темброво-регистровом освещении, она утверждается все с большей силой и уверенностью. Этим подчеркивается момент постоянства, устойчивости бытия, характерный вообще для эпоса как рода искусства.

В главной партии первой части сохраняются общие мелодические очертания и интервалика приведенной темы, но изменение метра, темпа и фактуры превращает величавый "истовый" напев в подобие тяжеловесной неуклюжей пляски (пример 51). Ориентально окрашенная лирическая тема побочной партии с ее капризным ритмом и проходящими хроматизмами в средних голосах эпизодична по своему значению. Разработка строится в основном на варьировании первой темы, неожиданно превращающейся то в плавную, гибкую певучую мелодию (партитура, цифра 16, *Poco più tranquillo*), то в торжественную призывную трубную фанфару (цифра 17, *Poco più animato*). Иногда слышен только ее ритмический рисунок при сведении мелодических очертаний к повторению одного звука.

В средних разделах лирически привлекательного, но несколько вялого *Andante* и стремительного темпераментного скерцо вновь появляется та же тема, приобретая мягкий напевный характер. В свою очередь певучая, лирически созерцательная тема крайних разделов *Andante* становится основой размашистой энергично ритмованной первой темы праздничного финала. При всей своей внешней импозантности финал получился, однако, наиболее уязвимой частью симфонии, что ощущал, по-видимому, и сам композитор, признававшийся в письме к Римскому-Корсакову: "За финал еще не принимался — что-то не ладится — выходят длинные переходы и вообще как-то самому мало нравится" (69, 80). В целом симфония, свидетельствующая о несомненно возросшем оркестровом мастерстве Глазунова и его умении строить крупную форму, носит на себе все

же печать известной надуманности. Бесконечные повторения основных тем, несмотря на всю изобретательность, проявляемую композитором в их варьировании, и ряд интересных гармонических и оркестровых эффектов, становятся утомительными и вызывают ощущение однообразия и статики.

Сомнения, чувства неудовлетворенности и неуверенности в самом себе, посещавшие Глазунова уже во время работы над Второй симфонией, особенно обостряются в ближайшие последующие годы. Причиной этого, как отмечалось, было отчасти естественно усиливавшееся по мере взросления более строгое и самокритичное отношение к результатам своего творчества, отчасти же обилие нахлынувших на молодого композитора с не вполне еще сложившимися взглядами и критериями оценки новых впечатлений, в которых он не всегда был в состоянии сразу разобраться и отделить то, что отвечало его задачам, от чуждого и наносного. Такое состояние нерешительности и колебания в выборе пути продолжалось несколько лет, до начала 90-х годов. Отсюда пестрота, неумеренность в применении тех или иных средств, которыми страдает ряд произведений Глазунова этого периода.

Разбросанная по форме, ключковатая и малоинтересная по материалу симфоническая фантазия "Лес"¹³ вызвала критическое отношение даже у музыкантов, сочувственно встретивших предшествующие сочинения ее автора. Концерт под управлением Римского-Корсакова 5 декабря 1887 года, в котором впервые была исполнена глазуновская фантазия, послужил поводом для появления шумевшей статьи Кюи "Отцы и дети"¹⁴.

В программе "Леса" есть и "страшный великан", шагающий тяжелыми шагами, "все сокрушающий на своем пути", и леший, вырастающий из пня, и другая лесная нечисть, собирающаяся на "ночной пир". Все эти образы, как нетрудно убедиться из знакомства с программой, подсказаны фантастическими картинками корсаковской "Снегурочки", но если у Римского-Корсакова они одухотворены и опозитизированы, то Глазунова в данном сочинении интересует преимущественно внешняя, изобразительная сторона.

Под влиянием увлечения Вагнером в конце 80-х и начале 90-х го-

¹³ Первоначальная эскизная запись этого сочинения относится к 1881—82 годам, но затем она была подвергнута значительной переработке. "А в „Лесе“, если половина старой музыки войдет в новую редакцию „Леса“, я буду очень доволен", — писал Глазунов М. П. Беляеву в августе 1886 года (65, 326). Окончательный вариант выполнен в 1887 году.

¹⁴ Подробнее об этой статье см. главу "Музыкальная критика и наука" в т. 7 настоящего издания.

дов возникают пышные, громоздки по звучанию, но безжизненные партитуры "Море", "Восточная рапсодия" (1889), "Кремль" (1891), в которых задачи красочно-декоративного порядка преобладают над заботой о содержательности материала и разнообразии средств музыкального изложения.

Выгодно отличается от них оркестровая картина "Весна" (1891), в которой живописное мастерство соединяется с тонким поэтическим восприятием образов природы. В противоположность массивному, густому по краскам оркестру "Моря" или "Кремля" оркестровая звучность "Весны" легка и воздушна. Композитор ограничивается в основном деревянными и струнными с добавлением четырех валторн и "звонящих" тембров арфы и колокольчиков (Glockenspiel), только эпизодически для создания более плотной гармонии вступают трубы и тромбоны. Возникающие у различных инструментов короткие мелодические попевки, подобные наполняющим атмосферу весной кличам и звонам, складываются в широкую светлую мелодию, проникнутую радостным чувством пробуждающейся природы.

Центральным произведением этого переходного периода является Третья симфония, посвященная Чайковскому, что было не просто данью уважения к старшему мастеру, тепло, хотя и не без доли критицизма отнесшегося к сочинениям своего молодого коллеги, но и свидетельством той частичной "смены вех", которая происходила в творческой ориентации Глазунова. В музыке симфонии, написанной в период 1888—1890 годов, заметно стремление к обобщенности тематизма, освобождению его от конкретных жанровых признаков, впервые проявляющееся уже в таких ранних сочинениях композитора, как элегия "Памяти героя" или "Лирическая поэма", одобрительно встреченная Чайковским. Но достигнуть достаточного внутреннего единства композитору не удалось, и новое соседствует в симфонии с традиционно "кучкистским". Усиление лирического начала, связанное с влиянием Чайковского, сказалось на характере темы главной партии в первой части симфонии с ее плавно развертывающейся певучей мелодией (пример 52), поддерживаемой простым гармоническим аккомпанементом. В то же время тема несет на себе печать типично глазуновской краткости дыхания: дальнейшее ее развитие осуществляется за счет перемещения в разные регистры, передачи другим инструментам, общего изменения оркестровой фактуры.

Лучшие в симфонии по свежести и яркости материала две средние части — легкое стремительно проносящееся скерцо мендельсоновского типа с остроумной игрой оркестровых тембров и особенно сосредоточенное патетическое *Andante*, в котором критика находила черты, близкие Скрябину (296, 90). В насыщенных хроматическими

тяготениями вступлении и среднем разделе Andante можно услышать некоторые "скрябинизмы", но в целом она ближе к Вагнеру¹⁵ и таким страницам творчества Римского-Корсакова, как, например, сцена таяния Снегурочки. К прекрасным образцам мелодического вдохновения надо отнести широкую элегическую тему Andante, проникнутую сдержанным, но глубоким скорбным чувством (пример 53). Несколько надуманным и суховатым представляется финал, в котором композитор пользуется уже привычным для него приемом ритмического видоизменения тем и контрапунктирования их коротких отрезков. В целом симфония лишена стилистического единства и отражает то состояние раздвоенности и колебаний в выборе своего пути, которое испытывал Глазунов во время работы над ней.

3

Преодолевая колебания и крайности, в которые он впадал в пору творческого становления, Глазунов на пороге своего тридцатилетия приходит к созданию пусть не поражающего яркой самобытностью, академизированного, но внутренне цельного и уравновешенного стиля. Отличительными чертами его зрелых симфонических произведений являются логическая ясность и законченность формы, полифоническое богатство фактуры в сочетании с красочностью гармонического языка и сочным полнозвучием оркестрового колорита. Иногда Глазунов словно любит красивые звуко сочетаниями, модуляциями и смешениями тембров, но этот своеобразный гедонизм уравновешивается строгой дисциплиной мысли и никогда не покидавшим его чувством меры.

Конструктивно рационалистическое начало не подавляет живого ощущения действительности. Музыка глазуновских симфоний постоянно вызывает те или иные конкретные ассоциации: это чаще всего или опозитизированные, иногда овечьные мягким созерцательным лиризмом образы русской природы и быта, или широкие эпически величавые картины народного торжества, праздника и веселья, но они статичны и даны, как удачно выразился Асафьев, "на художественном расстройнии" (13, 214).

К середине 90-х годов, Глазунов, говоря словами Римского-Корсакова, "достиг пышного расцвета громадного таланта, оставив позади себя пучины „Моря“, дебри „Леса“, стены „Кремля“ и прочие сочинения своего переходного периода" (221, 204—205), создавая замечательную триаду симфоний — Четвертую, Пятую и Шестую. Написанные за короткий четырехлетний промежуток времени

¹⁵ Римский-Корсаков говорил об отголосках вагнеровского "Тристана" в этом Andante (316, 92).

(1893—1896), они отличаются архитектурной стройностью, ясностью замысла, свободой владения разнообразнейшими средствами разработки материала. Вместе с тем каждая из них представляет собой самостоятельный законченный художественный организм, обладая присущими только ей особенностями образного строя и композиции.

Четвертая симфония (1893) содержит наибольшее число "кучкистских" отголосков, являясь в этом смысле "пограничной". Вместе с тем в ней уже в полной мере проявляется глазуновское мастерство лепки формы и образно-тематических метаморфоз. Сравнительно сжатая и компактная, она состоит из трех частей вместо нормативных четырех. Первая часть, обрамляемая элегическим *Andante*, выполняет одновременно функции сонатно-симфонического *allegro* и медленной части цикла. Томная, ритмически прихотливая мелодия ее вступительного и заключительного разделов, излагаемая альтовым гобоем, соединяет черты типично русской широкой распевности с элементами ориентализма¹⁶ (пример 54). Эта же тема в более быстром движении, придающем ей характер грациозного восточного танца, становится основой побочной партии, создавая жанровый контраст к светлой пасторальной теме главной партии (пример 55). В репризе главная партия воспроизводится без существенных изменений по сравнению с экспозицией (за исключением некоторых деталей изложения и инструментовки), побочная же партия заменена сокращенным повторением вступительного *Andante*. Получается род замкнутой концентрической формы с трехкратным варьированным проведением темы, впервые широко изложенной во вступлении.

Легкое изящное скерцо в духе французского народного танца типа фарандолы с серединой вальсового характера вносит новые жанровые элементы, но при внимательном анализе можно установить интонационную связь его основной темы с тематизмом первой части. Торжественный, но несколько грузноватый финал, подготовляемый медленным вступлением, отличается развернутой масштабностью и обилием тематического материала, претерпевающего всевозможные вариантные изменения в обширной разработке, а в заключительном разделе возникает широко и ярко звучащая вступительная тема симфонии, которая еще раз появляется в коде в соединении с темой главной партии первого *allegro*. Тем самым финал приобретает суммирующее значение: соединение основных тематических элементов всего цикла и приводит к сложному синтезу.

¹⁶ Двойственную природу этой темы отмечает Е. С. Богатырева в статье "Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова" (52, 290).

Пятая симфония (1885), принадлежащая к наиболее внутренне цельным произведениям Глазунова, отличается ясностью и простой композиционного плана, что не исключает свежих интересных находок и порой неожиданных поворотов мысли. Общій светлый утверждающий тон музыки лишь на короткие мгновения омрачается прорывами сурового драматизма. Оссовский называет эту симфонию "Весенней" (187, 367), но не потому, что находит в ней какие-либо черты пейзажной описательности, а по пронизывающему ее настроению весеннего расцвета, бодрости и полноты сил.

Тематический материал Пятой симфонии, за исключением эпизодов в скерцо и финале, лишен определенно выраженных жанровых признаков. Первая ее часть изобилует сигнальными, фанфанными оборотами (кличи, призывы). Такова тема развитого вступительного *Moderato maestoso*, вызывавшая у некоторых критиков (296, 91) ассоциацию с лейтмотивом меча из вагнеровского "Кольца нибелунга" (пример 56). Но при известном сходстве мелодико-ритмического рисунка выразительный характер обеих тем различен: некоторая замедленность, тяжеловесность движения глазуновской темы, излагаемой в двойном октавном удвоении, в смешанном звучании инструментов разных оркестровых групп, опора на секстаккорд, а не на трезвучие в основном виде, лишает ее действенного, повелительного начала, присущего лейтмотиву Вагнера. Следующая за первым проведением полифоническая разработка темы воспринимается скорее как сосредоточенное размышление, а не устремленный порыв.

В главной партии эта же тема благодаря изменению ритма, темпа и характера изложения звучит как плавный и неторопливый танец (пример 57). Фанфарная ее природа с наибольшей ясностью проявляется в связующей партии (пример 58). Отдельные ее обороты слышатся и в широко напевной теме побочной партии с характерными колебаниями ладовой окраски между мажором и параллельным минором (пример 59). В заключительной партии она контрапунктически соединяется с темой главной партии.

Разработка построена по излюбленному Глазуновым принципу красочного чередования разных тональных пластов; при этом вся группа тематических образований, проистекающих из одного источника, проводится в различных последованиях и сплетениях. Через ряд малосекундовых тональных сопоставлений осуществляется движение к центральному, кульминационному эпизоду в соль-бемоль мажоре (тональность, находящаяся в отношении большой терции к основному строю симфонии си-бемоль мажор) с уже встречавшимся ранее одновременным контрапунктическим звучанием двух тем — главной и побочной партии. Нетрудно заметить сходство

в построении разработки в первых частях в Пятой симфонии Глазунова и бородинской "Богатырской". Но при этом характер тематизма у Глазунова более нейтрален, а широкое применение полифонических средств способствует непрерывности, текучести развития и сглаживанию контрастов.

В острых, "колючих" стаккатных мотивах скерцо Пятой симфонии Асафьев находит родство с "зимним" колоритом аналогичной части из Первой симфонии Чайковского (9, 88). Вспоминается и вариация из глазуновского балета "Времена года", озаглавленная "Град". Более светлым, "весенним" колоритом проникнут средний раздел скерцо с пасторальной флейтовой темой, напоминающей свирельные наигрыши. Одной из наиболее близких Чайковскому страниц в творчестве Глазунова является лирическое *Andante*, певучая тема которого, развиваемая посредством ряда секвенций, по мере восхождения звучит все более ярко и выразительно (пример 60). В среднем разделе *Andante* мрачные аккорды труб и тромбонов на какой-то момент омрачают колорит¹⁷, но эта зловещая тень быстро рассеивается и вновь возвращается первая тема в светлом воодушевленном звучании флейт и скрипок.

Финал, написанный в форме рондо-сонаты, как обычно у Глазунова, ассоциируется с образами пышного торжественного шествия или народного праздника и гулянья. Отличительной особенностью данного, как и некоторых других глазуновских симфонических финалов, является остроумная игра ритмов. Своего рода лейтритмом служит трехзвучная "стучащая" фигура, в том или ином виде входящая в состав всех основных его тем. В побочной партии, вызывающей впечатление какого-то тяжеловесного втаптывания, она дана в увеличении, как остигатный фон, глухо слышится тот же ритм и в сопровождающих более напевную тему центрального эпизода ударах литавр (пример 61 а, б, в). При всей изобретательности, проявляемой композитором в ходе ритмического варьирования простой и краткой фигуры, нельзя не обратить внимание на некоторое однообразие и излишнюю массивность финала.

В последней из рассматриваемой триады Шестой симфонии (1896) привлекает к себе внимание первая часть своим напряженным драматизмом, вообще малохарактерным для творчества Глазунова. По общему строению — сонатное *allegro* с развернутым медленным вступлением — и структуре главного тематического образа она имеет известное сходство с первым *allegro* предшествовавшей ей Пятой симфонии, но выразительный строй музыки в обоих случаях

¹⁷ Можно заметить некоторое сходство этого момента с вторжением "темы рока" в *Andante* из Пятой симфонии Чайковского.

совершенно различен. Первая тема, получающая широкое развитие уже в пределах вступительного *Andante*, основана на ярко очерченном восходящем мотиве малой септимы, после чего следует ровное поступенное, нисходящее движение к исходному звуку (пример 62). Подобная структура, напоминающая строение полифонических тем ("ядро" и "развертывание"), делает ее удобной для всевозможных имитационных построений, которыми насыщена фактура симфонии и особенно первой ее части. Эта же тема без изменения мелодического рисунка положена в основу главной партии и уже в экспозиции достигает высокой степени драматического накала. В отличие от Пятой симфонии лирически воодушевленная тема побочной партии резко контрастна главной (как в экспозициях Чайковского). Получая такое широкое развитие, она поглощает и заключительную партию. Тем самым достигается высокая степень концентрации материала и рельефнее выделяется основной контраст.

К характерному приему Чайковского прибегает композитор и в разработке, состоящей из двух больших и мощных волн: на вершине первой волны страстно и взволнованно звучит тема побочной партии, приобретая минорную окраску, вторая волна, развиваясь с непрерывным нарастанием, непосредственно приводит к репризному вступлению главной партии, тему которой проводят тромбоны и труба (а затем трубы и валторны) в увеличении, поддерживаемую полнозвучным оркестровым *tutti*. Краткость репризы, на которую приходится центральная кульминация, компенсируется развернутой кодой типа "вторая разработка".

Дальнейшие части симфонии, однако, воспринимаются не как преодоление заложенного в первом *allegro* конфликта, а как уход в иную образно-эмоциональную сферу. Вторая часть — вариации на простую песенную тему — представляет собой подобие самостоятельного "малого цикла" внутри большого цикла. Отдельные вариации носят характер различных по жанру миниатюрных пьес, образующих в целом небольшую сюиту; некоторым из них композитор дает особые жанровые определения: скерцино, фугато, ноктюрн. Весь цикл вариаций отличается легкостью, прозрачностью инструментровки и почти камерной тонкостью рисунка: "тяжелая медь" за исключением финальной вариации используется лишь изредка и очень осторожно.

Третью часть симфонии композитор назвал "Интермеццо", определив этим ее "промежуточное" место в цикле. Представляя собой по форме обычное симфоническое скерцо, она носит отпечаток стилизации в духе галантного аристократического танца типа менуэта.

В широко задуманном финале, как и в Пятой симфонии, возникает образ величественного неторопливого шествия большой массы

людей. Драматическому пафосу первой части противопоставлено праздничное торжество и ликование, личному, субъективному — всеобщее, "соборное". В конструктивном отношении этот финал соединяет признаки сонатной формы и двойных вариаций¹⁸. Его первая тема, постепенно формирующаяся во вступительном *Andante maestoso*, как отмечает Энгель, интонационно близка мелодике древнего обиходного пения (296, 92). Вместе с тем ее четкая маршевая поступь напоминает торжественные хвалебные канты эпохи Петра I (пример 63). Тема побочной партии, контрастируя ей своим легким скерцозным характером, одновременно содержит известное ритмическое сходство с первой темой и может рассматриваться как производная от нее (пример 64).

Разработка заменена последовательным рядом варьированных проведений первой, затем второй темы. В репризе обе темы проходят в ритмическом увеличении со смещением акцентов, что придает им особенно внушительный и величавый характер, и наконец, в коде разные их варианты соединяются контрапунктически, как бы сливаясь воедино.

При всей импозантности этого монументального финала все же в его структуре слишком явственна определенная "заданность", а многочисленные повторения тем, остающихся при всех вариантных изменениях легко узнаваемыми, начинают с какого-то момента вызывать чувство однообразия. Развитие как таковое по существу отсутствует, подменяясь "топтанием на месте", в результате чего темы не обогащаются, а скорее нивелируются и утрачивают свою характерность. Задачи композиционно-технического порядка преобладают над содержательными. Именно о данной симфонии Глазунова писал Каратыгин: "В его искусстве удивительно вовсе не то, что содержание якобы прорывает сети контрапункта, что техника, сколь мощного развития она у Глазунова ни достигает, бессильна задвить собою сущность музыкальных мыслей, а то, что в лучших творениях Глазунова совершенно отсутствует какая-либо борьба между „содержанием“ и „формой“ его выражения, что сама техника Глазунова становится содержательной..." (106).

4

После завершения симфонической триады Глазунов, впервые ощутив себя вполне зрелым, сложившимся мастером, вновь задумывается над дальнейшими путями своего творчества. Для автора

¹⁸ Глазунов отмечал его как первый случай использования им формы двойных вариаций. См. Программы концертов Персифанса, 31 октября — 8 ноября 1926 года.

шести симфоний, достигшего широкого международного признания, опять наступает пора сосредоточенных размышлений и поисков обогащения своего мастерства новыми, еще не испробованными и не освоенными средствами. Эстетические позиции Глазунова и его отношение к художественным течениям современности остаются в основе своей непоколебленными, не претерпевает сколь угодно существенных изменений и образно-эмоциональный строй его музыки.

Но фактура усложняется за счет широкого использования полифонических приемов, возрастает роль конструктивно-рационалистического начала. Этому в значительной степени способствовало влияние Танеева, с которым у Глазунова устанавливаются с конца 90-х годов тесные дружеские отношения. Особенно высокую оценку в кругу петербургских музыкантов получила танеевская симфония до минор, исполненная 21 марта 1898 года под управлением Глазунова. В письме к ее автору Глазунов признавался: "Опять повторю вам то, что когда-то вам уже говорил, а именно, что разнообразием приемов я обязан знакомству с вами и вашими сочинениями, которые я очень тщательно изучал и которыми очень восхищался..." (286, 486).

Созданию Седьмой симфонии, написанной в 1901—1902 годах, предшествовало несколько сочинений камерного плана, в которых большое место занимают полифонические формы изложения (Пятый квартет, Прелюдия и фуга для фортепиано ре минор, Вторая фортепианная соната с фугой в репризе финала). Но ни одно из крупных инструментальных произведений Глазунова в такой степени не насыщено сложнейшими видами имитационной и контрастной полифонии, как эта замечательная по мастерству, но не свободная от некоторых технических излишеств симфония. За ней закрепилось название "Пасторальная", главным образом из-за светлого, спокойного первого *allegro*, темы которого основаны на нескольких "пастушеских" или народно-плясовых попевках¹⁹ (пример 65). Сравнительно простая, ясная и прозрачная по колориту эта часть отличается сжатостью формы, никаких особых "событий" как в разработке, построенной по типичному для композитора принципу сопоставления разнотональных плоскостей, так и в репризе и коде не происходит.

В совершенно иную образную сферу переносит слушателя вторая часть — *Andante*, — написанная в духе строгой, сурово сосредоточенной сарабанды или чаканы. Новизна и своеобразие этой части были

¹⁹ Характер тематизма и тональность фа мажор вызывают невольную ассоциацию с "Пасторальной" Бетховена.

отмечены Танеевым. Выражая благодарность своему московскому другу за сочувственную оценку симфонии, Глазунов писал: "К сложной музыкальной работе я всегда питал большую любовь. В данном случае я скорее инстинктивно, чем с заранее обдуманном намерением хотел соединить форму вариационную (которую за последнее время страшно полюбил) с формами сонатной и рондо и строить музыку более на контрапунктических основаниях, чем гармонических, так что не самую форму я, так сказать, освежил, как вы мне лестно приписываете, а скорей некоторые приемы, имеющие аналогию с встречаемыми в старинных сочинениях" (286, 486).

Andante построено на трех темах, изложение которых представляет некоторую аналогию сонатной экспозиции. Первая торжественно-величавая тема, исполняемая медными духовыми с частичной поддержкой деревянных, заключена в рамки законченного восьмитактового построения (пример 66), которое дополняется двумя вариациями, причем мелодический рисунок остается в них неизменным, меняется только фактура сопровождения и инструментовка. Вторая тема (которую условно можно считать побочной партией) в строе доминанты, изложенная имитационно со стретными вступлениями голосов (пример 67), представляет собой пример горизонтально-подвижного контрапункта, на что обратил внимание композитора Танеев. Третья, замыкающая экспозиционный раздел тема (пример 68), написана в виде фути с горизонтальными подвижками голосов в разработочной части. Широкое развитие второй темы в среднем разделе Andante позволяет говорить об элементах рондальности. Далее все три темы проходят в той же последовательности, но в сокращенном виде, и краткая кода, основанная на первой теме, приходит к тихому умиротворенно звучащему мажорному заключению.

Скерцо в сонатной форме возвращает нас к сфере народно-жанровых образов первой части. Интересна его первая затейливо фигурированная тема (пример 69), широко раскидистый вьющийся рисунок которой ("тема-змейка", по определению Асафьева) возникает из разложенного бородинского "квартового септаккорда"²⁰. Строгая и торжественная тема в духе мелодий знаменного распева (пример 70), проходящая на протяжении всей этой части только один раз, служит переходом к напевной, но не очень яркой мелодически побочной партии. Монументальный величественный финал носит суммирующий характер, объединяя тематический материал всех предшествующих частей. К подобному приему Глазунов, как мы ви-

²⁰ Ср. сложные созвучия, построенные по квартам, в начале первого *allegro* Первой симфонии Бородина.

дели, уже прибегал в Четвертой симфонии, но здесь этот замысел осуществлен в гораздо более широком масштабе и с бóльшим размахом. Энгель насчитывает в финале Седьмой симфонии до десяти самостоятельных тематических элементов (296, 95), но если учесть всевозможные варианты и контрапунктирующие голоса²¹, число их еще возрастает. Все это обилие тематических образований подвергается разработке и вступает в различные полифонические связи и отношения между собой. И над всем господствует эпически мощная "богатырская" тема главной партии финала²² (пример 71), проводимая в увеличении, уменьшении, в разнообразных соединениях с другими темами.

При высочайшем мастерстве и изобретательности, с которыми написан этот финал, музыка его носит все же несколько умозрительный характер, а чрезмерное обилие материала вызывает ощущение пестроты, противоречащей широте и монументальности замысла.

Некоторым отклонением от основного русла развития глазуновского симфонизма представляется написанная после Седьмой симфонии сюита "Из средних веков", в которой сказалось характерное для русского искусства 900-х годов романтическое влечение к образам далекого прошлого или экзотической красочности быта и нравов чужих, неведомых стран. Эти образы, как выражается Оссовский, "врываются" в ясный и устойчивый мир глазуновского классицизма "закованные в броню непроборимой конструктивной логики" (187, 370). Раньше других частей сюиты возникла "Серенада трубадура" — "в стиле „Адама де ля Галя“ (!), ну, конечно, поблагозвучней, хотя старался избегать терций на сильных временах", — сообщал Глазунов Римскому-Корсакову в письме от 6 июля 1901 года (73, 190). Указание на Адама де ля Аля не следует понимать как буквальное подражание. Это небольшая пьеса типа пассакалии с задумчивой мелодией диатонического склада, которая излагается на фоне оstinатной фигуры скрипок и арфы, имитирующей звучание лютни. "Пустые" кварто-квинтовые созвучия и модальные обороты гармонии подчеркивают архаический колорит музыки.

Завершив работу над инструментовкой Седьмой симфонии, Глазунов решил включить эту пьесу в состав сюиты, прибавив к ней еще три части. Первые две не имеют в партитуре особых заголовков, но из письма автора Римскому-Корсакову мы узнаем, что одна из

²¹ В письме к Танееву Глазунов указывал на удачное, по его мнению, соединение в коде финала оstinатной фигуры, сопровождающей тему побочной части, с темой фугато из Andante (партитура, цифра 31).

²² Тема побочной партии финала несамостоятельна и представляет собой вариант побочной партии скерцо.

них должна была называться "Замок на берегу моря", другая — "Danse macabre" — "шуточный, в форме коротенького Scherzo" (73, 195). Равномерно раскачивающаяся остиная фигура басов и короткие пассажи скрипок, подобные всплескам волн в первой пьесе, должны, по замыслу композитора, вызывать образ одиноко стоящего старого замка, омываемого ровно и неизменно текущими морскими водами. Этому суровому, сумрачному образу противопоставлена сцена любви²³: колорит музыки просветляется благодаря смене минора одноименным мажором, возникает певучая лирическая тема, звучащая все более ярко и страстно. И только в кратком заключении восстанавливается первоначальное движение как напоминание о вечном постоянстве бытия и непрочности, преходящести человеческого счастья.

Средневековый сюжет "Пляски смерти", романтически истолкованный Листом в его знаменитых парафразах на тему *Dies irae*, получает у Глазунова жанрово-характеристическую трактовку, как картинка народного уличного представления. Используя ту же тему католической секвенции, композитор проводит ее полностью лишь однажды, далее следует ряд свободных вариаций, в которых изредка слышатся отдельные обороты темы. Музыка пьесы носит подчеркнуто холодный бесцветный характер, создаваемый игрой смычковых на открытых струнах, широким применением ударных тембров (изложение темы вариаций поручено ксилофону) и рядом других приемов. Октавы арфы и фортепиано в заключительном разделе звучат как редкие размеренные удары похоронного колокола.

В последней пьесе "Крестоносцы", своим пышным блестящим колоритом контрастирующей трем предыдущим, возникает излюбленный Глазуновым образ стройного торжественного шествия. Основная маршевая тема подготавливается переключкой призывных воинских фанфар, в среднем разделе тема хорального склада излагается в форме фугато.

Развитие глазуновского симфонизма достойно увенчивает Восьмая симфония, замысел которой созрел постепенно: возникнув в 1902—03 году²⁴, он принял окончательную форму, по-видимому, к лету 1905 года. 19 июля этого года Глазунов, перенесший перед этим тяжелое заболевание, писал Римскому-Корсакову: "Как только начну крепнуть, прежде всего займусь симфонией" (см. 74, 221). На послед-

²³ В программе к первому исполнению сюиты содержание этой части поясняется следующим образом: "Море катит седые волны, а на берегу в замке юная чета не слышит рева бури, не видит волн, погруженная в тихое счастье любви".

²⁴ См. письмо Римскому-Корсакову от 10 августа 1903 года (74, 199).

ней странице ее эскизной записи рукой композитора сделана пометка: "Окончено 18 октября 1905. В день дарования свободы русскому народу, вернее, завоевания ее мирным путем"²⁵. Инструментовка потребовала еще года работы.

Приведенная авторская надпись дает основание предполагать, что работа над симфонией переплеталась у композитора с размышлениями над событиями первой русской революции²⁶, свое отношение к которым он твердо и недвусмысленно определил, став вместе с группой передовой консерваторской профессуры на защиту справедливых требований бастующего студенчества. Революция заставила Глазунова задуматься над вопросами о положении художника в обществе, о своем профессиональном и нравственном долге перед людьми. Отсюда сосредоточенность, напряженность мысли и сгущенная драматическая экспрессия, окрашивающие музыку симфонии. "В этой последней симфонии, — отмечал Н. Д. Кашкин, — является, пожалуй, больше теплоты и отражения жизненных впечатлений, нежели обыкновенно у этого композитора" (122). Оссовский писал: "Новая. Восьмая симфония — целая драма. Но только не драма внешнего действия, с эффектными позами и неистовством страстей. Это глубоко личное переживание, драма, разыгрывающаяся в одинокой душе, невидимая миру" (189; то же 188, 184). Вместе с тем критик подчеркивал объективность и гармоничность выражения автором своих душевных переживаний.

С точки зрения мастерства формы, фактуры и тематического развития Восьмая симфония не уступает своей предшественнице, но технические элементы подчинены в ней единому, последовательно развертывающемуся замыслу и поэтому не выступают на первый план. Она более собрана, концентрирована по материалу и общей композиции. Основным интонационным зерном является горделивая тема главной партии первой части с характерными для Глазунова "сигнальными" оборотами (пример 72). Непрерывно звучащая на протяжении всей части в различных вариантах и полифонических сочетаниях тема образует контрапункт к более плавной и певучей теме побочной партии и далее заполняет все пространство разработки. В репризе, излагаемая в ритмическом увеличении, в блестящем звучании медной группы, она приобретает ярко утверждающий характер. Неоднократное проведение той же темы в различных

²⁵ Рукописное собрание ЛГИТМК, № 4514. Указанная дата — день опубликования "Манифеста об усовершенствовании государственного порядка" от 17 октября 1905 года.

²⁶ Непосредственным откликом на революционные события была сделанная Глазуновым в 1905 году обработка песни "Эй, ухнем" для хора и оркестра.

вариантах и разной тембровой окраске окончательно закрепляет ее значение как главной музыкальной мысли.

Отдельные элементы приведенной темы входят в состав новых тем, появляющихся в следующих частях симфонии, что сообщает строению цикла элементы монотематизма. Легко заметить родственные ей обороты в первой теме второй части (пример 73), характер которой композитор обозначил словом *Mesto* — скорбно, печально.

Сурово сдержанная мелодическая экспрессия в сочетании с ровным скандированным ритмом сопровождения вызывает представление о мерном, неторопливом шествии множества людей, и личное, индивидуальное перерастает во всеобщее, коллективное.

Резкий контраст вносит стремительное Скерцо с двумя темами: одна извивающаяся, "змеевидная", кружащаяся как волчок²⁷ (пример 74), другая — более плавная и грациозная. Они принимают в ходе развития различный облик и звучат то завораживающе нежно и ласково, то неистово и яростно. При первых исполнениях симфонии в программках был помещен следующий комментарий: "Симфония не связана с какой-нибудь определенной программой, но при замысле скерцо („Вакханалия“) композитору грезился языческий дух; финал же симфонии как антитеза отражает настроение христианства, пришедшее на смену языческой культуре"²⁸.

На условность подобного толкования обратил внимание Кашкин уже тогда, заметив в цитированной рецензии "что если в последней части имеется намек на идею христианства, то не в смысле церковности, а разве в виде философской антитезы". Поводом для подобного толкования может служить хоральная вступительная тема финала (пример 75), которая далее включается в общее развитие и полифонически сплетается с основными темами сонатного *allegro*. Главная партия финала изложена в виде фуги, решительная энергичная тема которой (пример 76) так же "вездесуща", как основная тема первой части. Разрабатываемая и далее преимущественно полифоническими средствами, тема проводится в репризе в увеличении в виде канона в октаву, изменяя при этом свою ритмическую форму (трехдольные такты вместо четырехдольных) и превращаясь в итоге в равномерную остинатную басовую фигурацию.

Оссовский характеризует финал Восьмой симфонии как празднование "моральной победы". Можно определить его также как "торжество разума и мысли": *ratio* господствует в нем над *emotio*. Непос-

²⁷ Источником этой темы служат грозные вступительные тираты предшествующего *Mesto*.

²⁸ См. также 188, 186.

редственное творческое вдохновение временами уступает место в этом замечательном по мастерству произведении рассудочному конструктивному началу, на что справедливо обращали внимание многие критики.

Как уже отмечалось выше, Восьмая симфония композитора, едва переступившего рубеж своего сорокалетия, оказалась последней в его творчестве. Задуманная одновременно с ней Девятая осталась незавершенной, сохранилась только эскизная запись первой части на трех нотных строчках с пометками автора, говорящими об очевидном его желании дополнить и развить ряд элементов оркестровой фактуры²⁹. В последующие годы Глазуновым был написан ряд симфонических сочинений, отличающихся неизменно присущим ему высоким мастерством, красочностью оркестрового языка, но не вносящим в его творчество чего-либо принципиально нового. Большая их часть обязана своим возникновением тем или иным внешним поводам: например, Прелюдия для оркестра памяти В. В. Стасова (1906), Прелюдия для оркестра памяти Н. А. Римского-Корсакова (1908), симфонический пролог Памяти Гоголя (1909) к 100-летию со дня рождения писателя, Торжественное шествие (1910) к 25-летию Русских симфонических концертов.

В некоторых сочинениях этих лет нашли отражение образы Финляндии и Карелии, природа и быт которых были хорошо известны композитору и любимы им. Наиболее значительное из них "Финская фантазия" (1909) продолжает линию оркестровых пьес русских композиторов на народные темы. Взяв четыре финские народные мелодии — две плясовые и две лирические, — Глазунов разрабатывает их с помощью вариационных методов, прибегая к глинкавскому типу остигатных вариаций или жанровому переосмыслению тем и созданию на этой основе небольших сюитных циклов.

После длительного, почти двадцатилетнего перерыва Глазунов создал в 1933 году свое последнее оркестровое произведение — "Эпическую поэму", посвященную Французской академии искусств. В кратком предисловии к партитуре он пишет: "Сочинение не имеет определенной программы: это скорее музыкальные отзвуки средневекового романтического эпоса". Тематический материал поэмы основан на интонациях григорианского пения, разрабатываемых с помощью привычных для Глазунова приемов вариантно-вариационного развития тем. Форму произведения композитор определяет в этом же предисловии как увертюру-фантазию: краткая лаконичная

²⁹ См.: 309, 334—341. Партитура Девятой симфонии Глазунова в оркестровой редакции Г. Я. Юдина, а также переложение для фортепиано в 4 руки изданы Музгизом в 1952 году.

основная тема, излагаемая во вступительном *Andante commodo*, в несколько измененном виде составляющая материал главной партии, состоит из звуков, буквенные обозначения которых образуют слово А-С-А-Д-Е-М-И-А (Академия). Две другие, более певучие темы (побочная партия и эпизод в разработке), согласно авторскому комментарию, "являются вариантами грегорианских мелодий".

5

В 1904 году Глазунов впервые обращается к жанру сольного инструментального концерта. В его прославленном Концерте для скрипки с оркестром, написанном в пору, когда вынашивался и созрел замысел Восьмой симфонии, заметно то же стремление к большей психологической углубленности музыки и непосредственности эмоционального выражения. Но в отличие от монументальной симфонии, проникнутой пафосом созидательной мысли и разума, музыка концерта носит более мягкий, лирический характер. Это проявляется прежде всего в широком выразительном мелодизме основных тем. Необычной для Глазунова протяженностью и песенной широтой дыхания отличается тема главной партии первой части, излагаемая скрипкой на фоне ровного аккордового сопровождения кларнета и фагота, а затем группы смычковых (пример 77). Проходящие хроматизмы (особенно звук IV повышенной ступени во втором такте) заостряют ее лирическую экспрессию, не нарушая, однако, плавного волнообразного развертывания мелодической линии, раскинувшейся более чем на полторы октавы. Более спокойная и светлая тема побочной партии, также излагаемая в партии солиста, содержит некоторые мелодические обороты, родственные первой теме³⁰ (пример 78).

Сравнительно небольшой, сжатый по форме концерт состоит из двух частей: элегическое *Moderato*, построенное по типу сонатного *allegro*, и блестящее оживленное рондо с рефреном в духе французской танцевальной песни. Но в средний разработочный раздел первой части включено самостоятельное по материалу (хотя интонационно связанное с ее основным тематизмом) *Andante*, напоминающее некоторые образцы возвышенной созерцательной лирики Танеева.

Солист и оркестр не соперничают между собой, а выступают в тесном взаимодействии, при несомненном, впрочем, господстве первого: в целом легкий и прозрачный по звучанию оркестр поддер-

³⁰ Так, например, нисходящее движение по ступеням малого септаккорда воспроизводится в начале побочной партии в обращении.

живает солиста или продолжает развитие изложенных им тем. При этом оркестровая фактура насыщена полифоническими элементами в виде ли кратких имитаций и подголосков, контрапунктирующих основной мелодии, или более законченных полифонических построений. Так, в начале разработки первой части дано миниатюрное фугато (партитура цифра 8, Темро I) на материале темы главной партии, представленной в ритмическом уменьшении, благодаря чему она приобретает некоторый оттенок скерцозности.

Соединяющий непосредственную лирическую выразительность музыки с высоким мастерством формы и фактуры, концерт дает в то же время благодарный материал для демонстрации виртуозных возможностей солиста. Все это позволило концерту занять место среди классических образцов данного жанра в мировой музыкальной литературе.

Во многом близок скрипичному и Первый фортепианный концерт, отличающийся такой же сжатостью формы, преобладанием мягкого, элегического лиризма и чертами камерности. Это сходство можно отчасти объяснить их близким хронологическим соседством. Концерт был полностью завершен в 1910—11 годах, но первая его часть, по свидетельству композитора, в основных своих контурах сложилась около 1904 года³¹. Обе темы первой части двухчастного фортепианного концерта приблизительно так же соотносятся между собой, как в скрипичном: взволнованной лирико-патетической теме главной партии противопоставлена более спокойная светлая тема побочной (пример 79 а, б). Можно без труда обнаружить даже известное их интонационное сходство с основными темами скрипичного концерта. Краткая, но стремительная разработка, в которой последовательно развиваются темы сначала побочной, затем главной партий, приводит к динамизированной и почти вдвое сокращенной по сравнению с экспозицией репризе, после чего следует такая же сжатая кода. Развитая сольная каденция заменена небольшим шеститактовым построением, основанным на бурных и энергичных *martellato*.

Вторая часть написана в форме вариаций на тему хорального типа. За исключением первой вариации, в которой тема остается легко узнаваемой, дальнейший ряд вариаций представляет собой сюиту характеристических пьес, для которых тема служит только исход-

³¹ В письме от 26 ноября 1911 года к первому исполнителю концерта К. Н. Игумнову Глазунов писал: "Очень рад, что вы одобряете мои вариации. Мне это тем более дорого, что они — последний продукт моего заметно остывающего творчества и написаны на совершенно самостоятельный новый материал, тогда как первая часть задумана была уже лет 7 тому назад" (75, 354).

ным тезисом. Отдельные вариации носят особые жанровые заголовки: *Lyrica*, *Eroica*, *Интермеццо*, *Мазурка*. Своим мрачным суровым колоритом выделяется медленная шестая вариация (*Quasi una fantasia*), неожиданно напоминающая основную тему *Mesto* из Восьмой симфонии. Широко развитая девятая вариация образует самостоятельный финал, в котором возникают обе темы первой части, как бы замыкая весь цикл.

Второй фортепианный концерт, написанный в 1917 году, но задуманный на четверть века раньше³², отличается большей монументальностью и виртуозной широтой размаха. В характере его тематизма явственно ощущаются отголоски кучкистских корсаковского-бородинских музыкальных образов. Весь его тематический материал вырастает из вступительного построения, напоминающего строгие, неторопливо развертывающиеся мелодии знаменного распева (пример 80). Подобно единственному фортепианному концерту Римского-Корсакова он написал в листовской одночастно-циклической форме с широким использованием вариационно-вариантных методов образной трансформации темы. При этом отдельные тематические разделы разрастаются до размеров самостоятельных частей цикла. Широко и пространно изложенная тема во вступительном *Andante sostenuto* превращается в главной партии в энергичную стремительно взлетающую октавную фигуру (*Allegro*, цифра 10). Основой побочной партии, одновременно выполняющей функцию медленной части сонатного цикла (*Andante*, цифра 24), становится мелодический оборот типа зовов, закликаний, впервые возникающий в переходном построении от вступления к главной партии (пример 81). После сравнительно краткой разработки появляется скерцозный эпизод (*Allegretto scherzando*, цифра 42) и далее зеркальная реприза с обратной последовательностью тем главной и побочной партии. Заключительное построение, в котором тема, звучащая в оркестре, сопровождается мощными массивными аккордами фортепиано, напоминает симфонические финалы Глазунова в духе торжественного праздничного шествия, но облеченные в блестящий виртуозный наряд.

В последние годы жизни композитора написаны еще два концертных произведения — Концерт-баллада для виолончели с оркестром, посвященная П. Казальсу³³, и Концерт для альтового саксо-

³² Главные мысли концерта, как сообщал композитор Г. П. Орлову в письме от 30 сентября 1931 года, возникли еще в 90-х годах (71, 69). В 1893 году Римский-Корсаков спрашивал Глазунова: "А концерт что поделявает?" (68, 177). В комментарии к письму ошибочно указано, что этот вопрос относится к скрипичному концерту.

³³ Великий испанский виолончелист был первым исполнителем этого сочинения.

фона и группы смычковых (оба в 1931 году), в которых есть отдельные интересные находки, но в целом не содержится чего-либо существенно нового и значительного. Небольшой виолончельный концерт-баллада привлекает строгим благородством стиля, но вместе с тем страдает некоторой суховатостью и однообразием материала, что и явилось, по-видимому, причиной его малой популярности. Концерт для саксофона представляет интерес как одно из немногих в музыкальной литературе крупных произведений этого рода. Написанный в одночастно-циклической форме³⁴ концерт по характеру музыки близок к скрипичному³⁵, но значительно уступает ему как по яркости и выразительности тематического материала, так и по богатству фактуры. Тем не менее, в отличие от виолончельного, этот концерт получил распространение и в оригинале, и в переложениях для других инструментов (альт, кларнет, фагот).

6

"Стиль глазуновских симфоний — стиль музыки Глазунова", — замечает Асафьев в своем монографическом очерке о композиторе (9, 134). Различия между симфоническим и камерным инструментальным творчеством Глазунова носят, по мнению исследователя, в большей степени "количественный", нежели "качественный" характер и определяются преимущественно степенью богатства и разнообразия исполнительских средств, "потому что камерная музыка Глазунова — особенно его струнные ансамбли — в сущности своей является отражением или преломлением в иных условиях воплощения путей и достижений музыки симфонической" (9, 166).

В этом суждении нельзя не усмотреть известной недооценки значения камерных инструментальных ансамблей и, прежде всего, квартетов Глазунова, внесшего наряду с Танеевым существенный вклад в развитие этих жанров на рубеже XIX и XX столетий. Именно в этой области уже в 90-х годах вызревали те новые черты, которые десятилетием позже обратили на себя внимание критики в Восьмой симфонии и Скрипичном концерте: стремление к углубленной психологической выразительности, сдержанному сосредоточенному лиризму, а с другой стороны, рационалистическая строгость мысли, проявляющаяся, в частности, в особом пристрастии к сложным полифоническим формам. Вернее поэтому говорить не об "отражении"

³⁴ Описание формы саксофонного концерта в письме Глазунова М. О. Штейнбергу от 4 июня 1934 года, см. 72, 80—81.

³⁵ На это указывается в работе С. Я. Левина (см. 162, 311.).

в камерном инструментальном творчестве Глазунова достижений его симфонизма, а об их взаимодействии и взаимном обогащении.

Особенно значительное место занимают камерные жанры в творчестве композитора в 80—90-е годы — пору созревания его таланта и достижения артистической зрелости. За эти годы были написаны пять смычковых квартетов, несколько других камерных ансамблей крупной циклической формы и ряд небольших пьес и фрагментов, оставшихся при жизни автора неизданными. Некоторые из них (особенно наиболее ранние, относящиеся к четырнадцати-пятнадцатилетнему возрасту) представляют собой ученические работы, упражнения на решение тех или иных фактурных задач и овладение различными музыкальными формами, хотя в них уже подчас вырисовываются черты творческой индивидуальности композитора³⁶. Камерная инструментальная музыка была той областью, в которой вырабатывались и опробывались различные приемы письма, происходил отбор выразительных средств, формировалось мастерство.

Первый квартет Глазунова, написанный в 1881—82 годах и обозначенный опусом 1, можно считать самым ранним из его законченных произведений крупной или относительно крупной формы (учитывая, что работа продолжалась до ее издания в 1885 году). Как и в появившемся двумя годами позже Втором квартете, юный композитор находится здесь еще всецело под обаянием творчества старших мастеров "новой русской школы", в наибольшей степени Бородина, влияние которого ощущается в эпически широких главных темах первых частей обоих квартетов, а с другой стороны, в приветливой лирической напевности побочных партий или воздушной легкости скерцо Второго квартета. Песенная первая тема *Adagio molto* из того же квартета со свободным полифоническим ведением отдельных голосов могла быть подсказана "Хором поселян" из "Князя Игоря".

Вместе с тем обращают на себя внимание и другие черты, усиливающиеся и порой выступающие на первый план в произведениях конца 90-х — начала 900-х годов. Исследователи отмечали как характерную деталь, что в первом *allegro* Первого квартета тема главной партии экспонирована в виде небольшого фугато. В форме фуги первоначально задумывался и финал квартета (214, 252), замененный затем другим, но и в новую версию был введен фугированный эпизод.

Чайковский, познакомившись с вышедшим в свет изданием Первого квартета, был "приятно удивлен" произведением юного,

³⁶ См. обзор этих работ: 214, 249—252.

еще несовершеннолетнего композитора. "Несмотря на подражание Корсакову, — писал он своему брату Модесту Ильичу, — на несносную манеру вместо развития мысли ограничиваться бесчисленным повторением ее на тысячу ладов, несмотря на пренебрежение к мелодии и исключительную погоню за гармоническими курьезами, виден замечательный талант. Форма до того гладкая, что я изумлен..." (279).

В этом отзыве указывается в основном на те же недостатки, которые отмечались критикой в Первой симфонии Глазунова. Если краткость мелодического дыхания являлась свойством, органически присущим дарованию композитора, то известная мозаичность формы, механическая повторность небольших построений преодолевалась в более зрелых его сочинениях главным образом с помощью полифонических средств, позволяющих достигать непрерывного развертывания музыкальной ткани. В последующих его камерно-инструментальных сочинениях наблюдается значительный прогресс в этом отношении. Специфически квартетная полифония становится свободнее и гибче, не обязательно при этом отливаясь в строгие фугированные формы.

В середине 80-х годов Глазунов создал ряд отдельных характеристических пьес для струнного квартета, объединенных в два цикла: "Новеллеты" (1886) и "Славянский квартет" (1888). Первый из них включает в себя пять пьес преимущественно танцевального характера, связанных с бытующими музыкальными жанрами различных стран и народов. Таковы "Alla spagnuola", "Ориенталь", "All ungherese", из которых только последняя написана на подлинную венгерскую тему³⁷, остальные самостоятельны по материалу. Эту группу дополняют суровая архаическая по колориту Интерлюдия (третья пьеса) в дорийском ладе и грациозный Вальс. Структурно и в тональном отношении весь этот ряд не замкнут (первая, "испанская" — пьеса в соль мажоре, последняя, "венгерская" — в ля мажоре) и представляет собой свободную последовательность самостоятельных миниатюр. Подкупающая свежесть и яркость колорита принесли глазуновским "Новеллеттам" широкую и заслуженную популярность.

Близок по характеру к сюите и "Славянский квартет"³⁸, состоящий из плавной, неторопливой первой части в духе величальных русских песен, строгой торжественной интерлюдии живой, ритми-

³⁷ Об этом сообщает швейцарский музыковед А. Э. Шербюлье, ссылаясь на неизвестную нам авторскую записку (320, 61).

³⁸ Как устанавливает Раабен, отдельные части квартета создавались в разное время, независимо друг от друга, и только затем были объединены в одно целое (214, 269).

чески острой Мазурки со своеобразными ладовыми обертонами, "бурдонящими" квинтовыми басами и другими приемами, придающими музыке "сельский" колорит. Завершает цикл широкий размашистый финал, названный "Славянским праздником". В отличие от сравнительно кратких предшествующих частей финал представляет собой развернутое по форме рондо с обилием ярких живописных контрастов и даже некоторой пестротой материала. Рефреном служит стремительная плясовая тема в характере трепака, в эпизодах проходят мелодии, напоминающие то чешскую польку, то польский краковяк, то украинский гопак. Изложение иногда уплотняется и приобретает черты оркестральности, что позволило композитору создать оркестровую редакцию финала в виде самостоятельной симфонической пьесы.

В конце 80 — начале 90-х годов написана еще одна сюита для струнного квартета (окончена в 1891 году), первой частью которой служит мужественная энергичная Интродукция и фуга, а финалом — несколько манерный Вальс с оттенком стилизации в духе ранних немецких образцов этого танца, близких к лендлеру. Сюита не принадлежит к лучшим образцам камерного инструментального творчества Глазунова, но свидетельствует о стремлении к освобождению от конкретной жанровой характеристичности и более обобщенным, классически строгим формам музыкального выражения. Аналогичная тенденция заметна в струнном квинтете (1892), ряд страниц которого привлекает своей углубленной лирической выразительностью и ясным простым мелодизмом.

Полной зрелости камерный инструментальный стиль Глазунова достигает в Четвертом квартете (1894), который был оценен В. В. Стасовым как переломное произведение, открывающее новый период в творчестве композитора. В музыке квартета маститому критику слышались отзвуки какой-то глубокой душевной драмы, "вскрики наболевшей, измученной души, истерзанной и израненной какими-то бедами великими" (244, 117). Если в этих словах и есть доля характерного для Стасова преувеличения, то в Четвертом квартете на самом деле впервые с такой силой проявились черты сосредоточенного скорбного лиризма и душевной взволнованности, которыми окрашен ряд последующих глазуновских произведений. Не без оснований некоторые исследователи усматривали в этом влияние Чайковского (320, 56—57). Непосредственное душевное излияние соединяется, как обычно у Глазунова, с классической ясностью мысли и строгой конструктивной законченностью целого.

Как и в написанной годом раньше Четвертой симфонии, композитор стремится к последовательному развитию основных тематических элементов на протяжении всего цикла, хотя достигает этой

цели разными средствами. В квартете таким объединяющим моментом, устанавливающим связь между отдельными частями, служит имитационная последовательность терций во вступительном *Andante* (пример 82), образующая ряд напряженных диссонирующих созвучий. Это построение дважды повторяется со смещением временных интервалов между парами голосов, благодаря чему напряженность звучания нарастает, усиливается острота гармонических тяготений, не получающих устойчивого разрешения в пределах довольно развернутого вступительного раздела. Приведенное построение становится источником темы главной партии, но остро диссонирующие "столкновения" пар голосов превращаются в свободно развивающуюся мелодию, напряжение ослабевает и выражение мучительной скорби сменяется меланхолической задумчивостью. Эту тему дополняет более светлая спокойная тема побочной партии, но вступительные обороты в том или ином виде напоминают о себе в переходных разделах формы (связующая, заключительная партии).

Вторая часть квартета — просветленное *Andante* с мелодизированной звуковой тканью, основанной на свободном сплетении "поющих" голосов, — один из прекрасных образцов углубленной созерцательной лирики зрелого Глазунова, сближающей его с Танеевым. Только в конце несколько более оживленного среднего раздела, незадолго до репризы трехчастной формы, возникает реминисценция из главной партии предшествующего *Allegro*. Отдаленное сходство с ней можно уловить и в отдельных оборотах легкого стремительного скерцо. В последний раз имитационно сопряженные пары голосов возникают в начале финала с хроматическим заострением мелодических интонаций, но это лишь короткий эпизод и напряжение быстро спадает, сменяясь энергичным, но несколько "беспредметным" ровным движением главной партии. Более выразительна ритмически гибкая с оттенком танцевальности тема побочной партии, родственная заключительной партии первого *allegro*. В целом финал все же уступает по яркости остальным частям.

По глубине и интенсивности лирического переживания в сочетании со строгостью и напряженностью мысли к лучшим из квартетов Глазунова принадлежит Пятый, написанный в 1898 году. Композитор достигает в нем внутренней цельности и единства, не прибегая к непосредственным тематическим связям между частями цикла. Если порой слухом и улавливаются общие элементы, то они сводятся лишь к кратким интонационным ячейкам. Густота и плотность фактуры, насыщенной разнообразными полифоническими элементами, придает особую напряженность звучанию, хотя в то же время приводит иногда к известному сглаживанию контрастов.

Тема главной партии первой части (пример 83), которой предшествует краткое фугированное *Andante*, до некоторой степени напоминает первую тему скрипичного концерта³⁹, но не обладает ее широтой и свободой дыхания: по своему мелодическому строению она, скорее, может быть отнесена к типу резко очерченных полифонических тем. Из ее начальной секундовой интонации вырастает ясная певучая тема побочной партии (пример 84). Стремительная (темп ускорен почти вдвое) и напряженная разработка приводит к патетически звучащему кульминационному проведению первой темы в ритмическом увеличении, после чего следует обычная реприза и небольшая кода.

Грациозное скерцо в духе чуть манерного старинного танца напоминает Интермеццо из Шестой симфонии и аналогично ему по своей функции. Лирическим центром цикла становится скорбное *Adagio con licenza* с краткой, но выразительной темой, в основе которой лежит интонация ниспадающей квинты с завершающим ее малосекундовым ходом типа вдоха (пример 85). Общность составляющих ее элементов с основными оборотами главной партии первого *allegro* очевидна. В процессе развития тема оплетается вырастающими из нее контрапунктирующими голосами и фигурациями, что придает музыкальной ткани постоянно обновляющийся, свободно дышащий характер. Финал, основанный, как и в Четвертом квартете, на непрерывном моторном движении, отличается легкостью, прозрачностью звуковой ткани, порой приобретаая оттенок скерцозности.

На вопрос М. П. Беляева об обстоятельствах, при которых был сочинен Пятый квартет, Глазунов отвечал: "Помнится, что I часть я задумал в начале 1897 года, как раз во время постановки „Раймонды“, и что, утомленный несколько сочинением танцевальной музыки, я хотел перенестись в совершенно другую область музыки и добиться в своем новом опыте, по возможности, чистого квартетного стиля сравнительно с первыми попытками в этом роде" (65, 353). Можно сказать, что композитору удалось в полной мере достигнуть поставленной цели: как в содержательном плане, так и по богатству, разнообразию и в то же время строгой экономии средств Пятый квартет одно из высших его достижений в области камерного инструментального творчества.

Шестой квартет Глазунова, написанный в 1921 году, спустя более двадцати лет после создания Пятого, был высоко оценен Асафьевым, по мнению которого именно в этом произведении композитору удалось "всецело подняться над своими чисто техническими ув-

³⁹ На это справедливо обращает внимание Раабен (214, 277).

лечениями и виртуозным своим мастерством в область сосредоточенной выразительности, отвечающей камерному стилю" (22, 220—221). По монументальности масштабов и высокому интеллектуализму этот квартет приближается к поздним бетховенским, но вместе с тем нельзя не отметить известной его суховатости, преобладания мастерства и технической выдумки над выразительностью музыкального материала. В основе главной партии первого *allegro* лежит краткая афористическая фраза (пример 86), которая становится источником всевозможных вариантов и контрапунктических сплетений, создающих почти непрерывно развивающуюся музыкальную ткань. Из тех же элементов складывается и тема побочной партии. Освежающий жанровый контраст вносит вторая часть, "Сельское интермеццо", со сменой разных по длительности тактов (3/8, 2/8, 3/2)⁴⁰, группирующихся в более крупные метрические периоды. Некоторой умозрительностью страдают две последние части квартета — *Andante piangevole* и Тема с вариациями. Вплетение мотивов первой части в заключительное построение вариаций придает форме целого замкнутый, закругленный характер.

В 1930 году Глазунов, находившийся в это время в Париже, написал свой последний, Седьмой квартет, проникнутый ностальгическими мотивами: образы утраченного прошлого встают в воображении стареющего композитора, чувствовавшего, что жизнь уходит все дальше от его творческих идеалов и привязанностей. Отдельные части квартета озаглавлены: "Дань прошлому", "Дыхание весны", "В таинственном лесу", "Русский праздник". Музыка квартета отличается простотой и ясностью изложения⁴¹. Только в последней его части, близкой по характеру глазуновским монументальным симфоническим финалам, композитор стремился приблизить звучание струнного квартета к оркестровому⁴², а в начале коды игра всех инструментов *pizzicato* имитирует народный оркестр.

Особое место в камерном инструментальном творчестве Глазунова занимает Квартет для четырех саксофонов, написанный в 1932 году. В ранние годы, изучая свойства разных оркестровых инстру-

⁴⁰ В собрании квартетов Глазунова, изданном Музгизом в 1951 году, итальянское заглавие этой части "Intermezzo rusticano" ошибочно переведено как "Интермеццо в русском духе". По верному замечанию Шербиулье, ее метрическая неравномерность близка не столько русской народной песенности, сколько некоторым видам южнославянских (сербских, македонских, болгарских) танцевальных песен (320, 59).

⁴¹ "Держись классиков", — писал Глазунов М. О. Штейнбергу (72, 54).

⁴² "В целом финал носит оркестровый характер, но полагаю, что будет хорошо звучать. Большинство двойных нот и аккордов проверено очень хорошим скрипачом" (там же, 56).

ментов, он написал ряд небольших духовых ансамблей (преимущественно дуэтов), но это были в основном учебные работы, которым сам композитор, по-видимому, не придавал самостоятельного художественного значения и поэтому не считал возможным их опубликовать⁴³. Более зрелой является небольшая пьеса "In modo religioso" ("В религиозном духе") для трубы, валторны и двух тромбонов (1892), но и она осталась лишь единичным опытом подобного рода. Мысль о создании такого необычного по составу сочинения, как квартет для саксофонов, возникла у Глазунова сорока годами позже (1932) во время пребывания за рубежом под влиянием близкого знакомства с этими инструментами и отличными исполнителями на них.

Сообщая М. О. Штейнбергу о своей работе над квартетом, он писал: "Эти инструменты очень звучны и сильны, и в оркестре даже покрывают обычные духовые инструменты. В духовом оркестре Национальной гвардии имеются превосходные солисты на саксофонах" (72, 69). Эти музыканты и были первыми исполнителями квартета, посвященного Французской национальной гвардии.

В целом выдержанный в традиционной для Глазунова манере квартет содержит отдельные интересные штрихи. Так, синкопированные ритмы первой его части вносят в нее элементы специфической остроты, характерной для джазовой музыки ("немного американисты", — замечает композитор).

Подобные детали встречаются и в последующих двух частях: вариации на тему строгого хорального склада и оживленный моторный финал.

Если и не первостепенную по важности, то интересную и характерную сторону творчества Глазунова представляют его сольные инструментальные, главным образом фортепианные пьесы. Наряду с такими привычными жанрами романтической инструментальной миниатюры, как прелюд, экспромт, ноктюрн, новеллетта, вальс, мазурка, мы встречаем среди них и более крупные по масштабу композиции: сонаты, тема с вариациями.

Глазунову была свойственна особая индивидуальная манера фортепианного письма, не лишенная элегантности и блеска, хотя и страдающая некоторым однообразием, а порой носящая отпечаток внешней салонной красоты. Склонность к пышной пассажной орнаментике, к сложному фигурационному расцвечиванию каждой музыкальной мысли, воспринятая им от Балакирева, иногда отяжеляет изложение, придает ему излишнюю громоздкость. Этот недостаток особенно ощущается в ранней, юношеской сюите на тему "Саша" (1882—1883): буквенные обозначения составляющих ее звуков

⁴³ См. об этих работах 162, 69.

([e]s — a — [e]s — c — h — a) образуют немецкое написание имени композитора. Позже фактура его фортепианных сочинений становится более гладкой и ровной, но не освобождается полностью от чрезмерной звуковой плотности и перенасыщенности. К характерным образцам глазуновского пианизма можно отнести три этюда оп. 31 (среди которых наиболее удачен последний с поэтическим названием "Ночь"), изящный "Маленький вальс" или непритязательный по изложению стилизованный Гавот, блестящий, хотя и не лишенный привкуса салонности виртуозный "Большой концертный вальс".

Наиболее ценную часть фортепианного наследия Глазунова составляют четыре крупных произведения, написанные в период 1899—1901 годов: Прелюдия и fuga ре минор, Вариации фа-диез минор и две сонаты. В первом из этих сочинений композитор обращается к баховской традиции, соединяя ее с яркой романтической экспрессией и колористическим богатством гармонии позднего романтизма. Импровизационная по изложению патетическая прелюдия со стремительными гаммообразными взлетами, хроматическими аккордовыми последованиями и неожиданными беспкойными модуляционными ходами напоминает баховские органые фантазии. Большая двойная fuga сочетает полифонические принципы развития с элементами сонатности. Две ее контрастные темы — первая с движением мелодии по аккордовым ступеням и вторая хроматическая — экспонируются поочередно, затем следует пространная разработка, в которой на первый план выдвигается первая мужественная волевая тема. В момент главной, наивысшей кульминации обе темы сплетаются в сложном контрапункте на доминантовом органном пункте. На одновременном звучании тем построена и значительно сокращенная по сравнению с экспозицией реприза. Возникающие в коде реминисценции из прелюдии способствуют единству и законченности этого небольшого цикла.

Мастерски написанную концертную пьесу крупной формы представляют собой фортепианные Вариации Глазунова. На основе простой краткой темы народного склада композитор развертывает перед слушателем пеструю цепь разнообразных музыкальных картин, объединенных в одно прочно спаянное целое. В строгой логической последовательности, с которой Глазунов выстраивает весь этот ряд видоизменений темы или свободных парфраз на нее, А. Д. Алексеев не без оснований усматривает аналогию вариационному искусству Брамса (3, 94). Отдельные вариации группируются в более крупные построения, из которых складывается форма произведения в целом. В первых трех вариациях

тема не претерпевает существенных изменений и остается легко узнаваемой, "оседая" таким образом в памяти слушателя. Следующая группа из трех вариаций, в которых сохраняется только метрическая структура темы, образует переходное построение. Начиная с седьмой вариации, сохраняется отдаленная связь с темой, которая время от времени напоминает о себе, частично или полностью вплетаясь в музыкальную ткань. Две последние, значительно расширенные вариации — лирическая четырнадцатая (*Andante tranquillo*) в духе колыбельной с мягко звучащей в теноровом регистре темой и плавно покачивающимся сопровождением и широкая эпическая пятнадцатая, разрастающаяся до размеров самостоятельного финала.

Первая фортепианная соната Глазунова выдержана в традициях романтического, главным образом шопеновского пианизма, но с присущим Глазунову тяготением к широким крупным линиям и полнозвучной плотности фактуры. Как общий тип тематизма, так и соотношение тем в пределах отдельных частей характерны для романтической сонатности. Взволнованной лирико-патетической главной партии первого *allegro* контрастирует более спокойная певучая тема побочной партии, сопровождаемая широкими плавными фигурациями левой руки. Танеев, познакомившись с сонатой, обратил внимание на "слишком большое преобладание фигурального движения" в ней (69, 228). Однако сопровождающие тему главной партии фигурации не служат внешним украшением, а развивают отдельные ее обороты, создавая подобие выразительности контрапункта. Тот же фигурационный рисунок возникает в последующих частях сонаты (например, в репризе красивого лирически-созерцательного *Andante*), выполняя до известной степени функцию элемента, скрепляющего все части цикла. Замечание Танеева может быть признано справедливым по отношению к несколько механически моторному и лишенному внутреннего напряжения финалу. Вторая соната сдержаннее, суrowее, романтическая патетика соединяется в ней со строгой организующей и конструирующей мыслью, опирающейся на формы барочной полифонии. В этом произведении особенно ярко проявилось то, что сближало Глазунова с высоко ценимым им Брамсом. Соната была восторженно встречена в кругу близких ее автору петербургских музыкантов. "Скажу вам, — писал Римский-Корсаков, — что уехал от вас с впечатлением от вашей сонаты такого рода, что несколько дней не мог и не хотел приняться за что-либо свое. Это превосходное произведение и по содержанию и по виртуозной законченности форм и техники" (68, 191). Учитель с горечью признавал, что сам он неспособен создать что-либо подобное в об-

ласти "чистой" инструментальной музыки. В восторженном приеме сонаты Глазунова оказались единодушны такие антиподы, как Стасов и Ларош⁴⁴.

Основным тематическим зерном сонаты становятся две нисходящие квинты, на которых построена полифонически изложенная тема главной партии первого Allegro (пример 87). Подобное сцепление двух квинт многократно повторяется в разных вариантах на протяжении всей части. Нисходящий квинтовый ход служит началом и более мягкой лиричной темы побочной партии. Из этого же зерна вырастает и тема главной партии финала. Здесь она приобретает характер грозного motto (пример 88). Итогом всего пути развития, на протяжении которого тема подвергается ряду трансформаций, то принимая отчетливые, резко очерченные контуры, то отступая на второй план и превращаясь в ровную фигурацию, становится реприза финала, изложенная в виде фуги. Средняя часть цикла — Скерцо — служит своего рода интермеццо в характере этюда или токкаты. Но отдельные его обороты в дальнейшем вплетаются в сложную музыкальную ткань финала. "То, что во второй сонате — гораздо более самобытной, чем первая, — пишет Асафьев, — Глазунов принес в изложение линейно-контрапунктические приемы формирования, послужило на пользу всему произведению. Сонату эту надо считать образцом глазуновского камерного стиля..." (22, 234).

Судя по замечанию в письме к Беляеву от 23 июня 1902 года — "о 3-й сонате не вспоминал за это время" (65, 357), — Глазунов задумывал написать еще одну фортепианную сонату, но этот замысел остался неосуществленным. Из нескольких фортепианных опусов, созданных после Второй сонаты, наибольший интерес представляют четыре прелюдии и фуги, относящиеся к 1918—19 годам. Мастерски написанные, с применением сложных форм горизонтально и вертикально-подвижного контрапункта, они отличаются характерной для позднего глазуновского творчества углубленностью и сосредоточенностью мысли, широкими линиями нарастания и спада. За исключением четвертой (пятиголосной) все фуги двухтемные, что придает им черты внутренней контрастности. В фуге до-диез минор обращает на себя невольное внимание сходство начальных интонаций с темой фуги Баха в той же тональности из первого тома "Хорошо темперированного клавира". Большая прелюдия и фуга ми минор (1926), написанная с обычным для Глазунова мастерством, но несколько суховатая и рационалистичная, оказалась его последним фортепианным произведением.

⁴⁴ Письмо Глазунова Римскому-Корсакову от 6 июля 1901 года см. 68, 190.

Не испытывавший влечения к оперному жанру и неизменно отклонявший все получаемые им предложения о написании оперы на тот или иной сюжет Глазунов охотно сочинял музыку для балета. Три балетные партитуры — "Раймонда", "Барышня-служанка", "Времена года" и несколько хореографических сцен меньшего масштаба представляют значительную и характерную область творчества композитора, по мнению Асафьева, равноценную его симфонизму (7, 171—172). Обратившись к сочинению балетной музыки уже в зрелом возрасте, Глазунов использовал в ней свой опыт композитора-симфониста, мастера яркого и красочного оркестрового письма. Уже в чисто инструментальных произведениях предшествующих лет проявилась свойственная ему способность претворять танцевальные формулы в живые, конкретные и эмоционально одухотворенные музыкальные образы. Разнохарактерные танцевальные жанры широко представлены в оркестровых сюитах и многочисленных вальсах Глазунова, в которых формировались основы его музыкально-хореографического мышления. Таковы, в частности, два больших концертных вальса (1893, 1894) и Балетная сюита для оркестра (1894) из семи сценок в духе типичных для классического балета форм, что позволило композитору некоторые из них буквально или в несколько переработанном виде включить в свои балеты. Указывая на взаимооплодотворяющую роль двух начал в творчестве Глазунова — симфонически-обобщающего и моторно-пластического, Асафьев писал: "Много есть моментов и даже целых частей в симфониях Глазунова, когда тяжеловесную ткань их пронизывает нервный трепет стихии танца или оформляет мерный танцевальный ритм. И обратно: веяние симфонизма разбивает оковы традиционных балетных схем и наполняет их стихийно могучим воздействием подлинной природы музыки. В этом взаимообмене рождаются прекрасные формы музыкально-пластических произведений" (9, 140—141).

Вполне естественно и закономерно, что именно композитор, обладающий такими данными, был призван продолжить ту линию симфонизации балета, которая связана в русской музыке прежде всего с балетными партитурами Чайковского, а также с развернутыми красочными хореографическими сценами в операх Глинки, Бородина, Римского-Корсакова. Глазунов сознательно опирался на эти образцы, что особенно заметно в первом его балете "Раймонда" с наиболее развитой драматургической основой и разнообразием му-

зыкально-хореографических форм. Вместе с тем в характере самого музыкального материала его балетов и в способах построения более или менее крупных отрезков музыкально-хореографического действия проявляются некоторые индивидуальные особенности творческого мышления композитора.

Музыка "Раймонды" написана по предложению дирекции императорских театров на легендарно-исторический сюжет из времен крестовых походов⁴⁵. Основа сюжета очень проста: юная Раймонда, племянница провансальской графини, ждет возвращения из похода своего жениха рыцаря де Бриенна. Тем временем плененный красотой Раймонды сарацин Абдерахман пытается ее похитить, но подоспевший де Бриенн вступает с ним в поединок и убивает его. Драматургически слабое либретто, написанное светской писательницей Л. Пашковой и переработанное постановщиком балета Мариусом Петипа, содержит ряд натяжек и слабо мотивированных ходов, что отмечалось как авторами первых критических отзывов на постановку "Раймонды" в Мариинском театре⁴⁶, так и позднейшими исследователями. Особенность действия заключается в том, что основные события повторяются в нем как бы дважды: сначала в снах героини, затем наяву. На этой примитивной драматургической канве композитором и балетмейстером было создано произведение, увлекающее сочностью колорита, темпераментностью и разнообразием танцевальных ритмов, но полностью преодолеть слабость сценарной драматургии им не удалось.

Основной принцип музыкально-хореографической композиции "Раймонды" Асафьев определяет как "сплетение сюит" различного рода: характерно-национальной, полухарактерной и классической (7, 175). Создавая яркий увлекательный фон для драматического повествования, они способствуют рельефному выделению отдельных моментов действия, подготавливают и оттеняют его кульминационные точки, обрисовывают окружающий главных героев мир. Вместе с тем широкое развитие фоновых элементов при бедности драматургической основы приводит к замедлению хода сценических событий и преобладанию картинно-эпических элементов над драматически действенными. Этот тип развертывания действия можно уподобить ряду монументальных фресок, иллюстрирующих основные моменты в развитии сюжета.

Следуя при сочинении музыки подробно разработанному балетмейстерскому плану, вплоть до указания числа тактов в отдельных

⁴⁵ История создания балета, а также его хореографическая драматургия подробно освещены в исследовании Ю. Слонимского (см. 240).

⁴⁶ Премьера балета состоялась 7 января 1898 года.

сценах и танцевальных номерах, Глазунов внес в партитуру-балета широту симфонического дыхания, богатство и роскошь оркестровых красок наряду со стройной логикой и законченностью целого. Одним из средств достижения этой цели служит разветвленная сеть лейтмотивов и реминисценций. Постоянными музыкальными характеристиками наделены не только Раймонда, де Бриенн и Абдерахман, но и некоторые второстепенные персонажи. Иногда темы или мотивы местного, ситуационного значения, возвращаясь далее в буквальном или измененном виде, выполняют такую же обобщающую функцию. Той же цели служит и закрепление за кем-либо из действующих лиц определенной группы оркестровых тембров. Так, девственно чистый и хрупкий облик Раймонды обрисован главным образом с помощью инструментов смычковой и деревянной духовой групп, тема доблестного воителя де Бриенна звучит большей частью у медных.

В балете противопоставлены два мира: полный достоинства и рыцарского благородства мир идеализированного романского Средневековья, в котором обитает Раймонда, и варварский мир необузданных диких страстей, олицетворяемый Абдерахманом и его свитой. Вторжение этого чуждого начала в ровно и безмятежно протекавшую жизнь Раймонды становится источником драматургического конфликта. Обрисовке окружающего Раймонду мира посвящены большая часть первого и все последнее действие, Абдерахман и его окружение широко представлены во втором действии, центральном по своему драматургическому значению.

Первое действие по длительности почти равно двум последующим. Игры и танцы придворных дам и кавалеров, торжественный выход вассалов и крестьян характеризуют окружающий Раймонду быт. Ритмы торжественного шествия, воинских упражнений фехтующих пажей чередуются с увлекательным пластичным движением большого вальса и несколько меланхоличной стилизованной Романеской. На этом фоне экспонируется образ Раймонды, сопровождаемой грациозно-задумчивым лейтмотивом⁴⁷ (пример 89). Мимическая сцена погружения Раймонды в волшебный сон служит переходом ко второй половине этого действия⁴⁸, которую подготавливает поэтичный оркестровый антракт с томной мечтательной темой, мягко и нежно интонируемой двумя кларнетами в терцию. Музыка

⁴⁷ На этом мотиве основана и небольшая интродукция к первому действию, содержание которой охарактеризовано ремаркой: "Раймонда томится в ожидании жениха".

⁴⁸ Глазунов приписал в соответствующем месте предложенного ему плана-заказа: "Сновидения Раймонды".

приобретает таинственно мерцающую окраску, и на фоне приглушенной разреженной оркестровой звучности словно из тумана возникает образ де Бриенна, сопровождаемый торжественной ритмически размеренной хоральной темой⁴⁹ (пример 90).

Введение волшебного элемента позволило авторам балета создать вслед за лирическим Adagio Раймонды классическую танцевальную сюиту. Она состоит из Фантастического вальса (звучащего по контрасту с предыдущим вальсом из этого действия легко и прозрачно, с оттенком скерцозности), трех вариаций и коды. Сюита подготавливает драматически переломный момент действия, когда Раймонда, устремляясь навстречу де Бриенну, видит перед собой не своего жениха, а Абдерахмана. Взрыв грозного tutti передает ее ужас и отчаяние. Отзвуки темы Абдерахмана еще слышатся некоторое время после того, как страшное видение исчезает и возобновляются игры и хороводы фантастических существ, но колорит музыки проясняется и при свете наступающего дня все кошмары рассеиваются.

В центре второго действия большое Adagio, в котором Абдерахман признается в любви к прекрасной юной графине и тщетно старается прельстить ее обещанием роскошной жизни, полной радости и наслаждений. Впервые тема Абдерахмана появляется в полном виде с исполненным жгучей страсти ответным построением скрипок⁵⁰ (пример 91). Следуя канонам классического балета, постановщик дополняет Adagio группой вариаций, среди которых выделяется последняя, в духе игривой польки, исполняемая Раймондой (см. пример 89 а). Пометка, сделанная рукой Глазунова в плане-заказе: "Раймонда издевается над Абдерахманом", объясняет драматургическое значение этой вариации.

"Восточная сюита", занимающая почти половину всего действия, принадлежит к самым ярким страницам музыки балета. Как уже не раз отмечалось, она была создана не без влияния Глинки и Бородина, но Глазунов находит новые, оригинальные краски для обрисовки дикого и в то же время пленительно завораживающего Востока. Своеобразный экзотический эффект создается с помощью остигатных ритмов, ладовых и оркестрово-тембровых средств. Терпкой диатонике выхода сарацинов контрастирует игра ладовых красок в танце арабских мальчиков и изысканная хроматика Восточного танца. Особую характерность оркестровому звучанию придает обилие стучащих и звенящих тембров (в оркестр введены большой и малый барабаны, тарелки, тамбурин, ксилофон).

⁴⁹ Впервые эта тема проходит при чтении Раймондой письма, присланного де Бриенном.

⁵⁰ В предыдущих сценах звучали только начальные обороты этой темы.

Завершающая весь этот ряд танцев головокружительная Вакханалия, объединяя все группы танцующих в стремительном кружении, служит переходом к лаконичному, но драматически напряженному финалу действия. Появление де Бриенна, сопровождаемое мощным, торжествующим звучанием его темы у медных инструментов, пресекает попытку похищения Раймонды Абдерахманом, и ожесточенная схватка двух соперников решает исход борьбы за обладание юной графиней.

Третье действие, обрамляемое торжественно ликующим оркестровым вступлением⁵¹ и заключительным апофеозом, в драматургическом отношении не вносит ничего нового. Но хореографически и музыкально этот пышный великолепный дивертисмент изобилует яркими и интересными находками. Ряд сольных и групповых венгерских танцев образует красочную национально-характерную сюиту⁵². Особенно интересны по музыке вариации для четырех солистов с ритмически подчеркнутыми окончаниями фраз, напоминающими прищелкивание каблуков, и соло Раймонды с изысканно-узорчатым мелодическим рисунком и своеобразием ладового строя⁵³, в духе медленных напевов вербункоша.

Неистоцимость хореографической выдумки маститого Петипа в соединении с сочным полнокровием и симфоническим богатством музыки Глазунова доставили балету огромный успех на сцене Мариинского театра. Его появление было воспринято как событие равное по значению "Спящей красавице". "Глазунов, — как замечает Асафьев, — волею судьбы оказался наследником Чайковского в данном направлении и, к сожалению, кажется, завершителем, ибо нить развития классического балета как музыкально изысканной формы пока прекратилась" (7, 169).

Написанные Глазуновым после "Раймонды" два одноактных балета "Барышня-служанка" и "Времена года" не имели такого значения, несмотря на свои чисто музыкальные достоинства. Оба балета были поставлены в Эрмитажном театре, где давались спектакли для близкой к императорскому двору избранной публики, иногда посещавшиеся и членами царской фамилии. Премьера "Барышни-служанки" состоялась 23 января, "Времен года" — 13 февраля 1900 года⁵⁴.

⁵¹ Глазунов определяет его содержание словами "Торжество любви".

⁵² Драматургическим оправданием для введения в балет этой сюиты служит довольно условный внешний повод — присутствие на свадьбе короля Венгрии.

⁵³ Вариация написана в так называемом "цыганском" или "венгерском" ладу с двумя увеличенными секундами.

⁵⁴ Об истории их создания и сценической жизни см. 142.

"Барышня-служанка"⁵⁵ была задумана как изящная шутка из жизни французского аристократического общества XVIII века с элементами стилизации в духе "галантной эпохи". Действие происходит на лужайке перед замком герцогини Люсинды. При поднятии занавеса, как сказано в сценарии Петипа, "несколько групп, игры в стиле Ватто"⁵⁶. Комедийная интрига очень проста и почти анекдотична: дочка герцогини Изабелла, чтобы испытать любовь своего жениха, знатного, но небогатого маркиза Дамиса, меняется костюмом со служанкой; пораженный красотой и изяществом мнимой юной герцогини Дамис влюбляется в нее и предлагает ей бежать вдвоем, но в этот момент маскарад оканчивается и наступает счастливая развязка.

Черты стилизации лишь отчасти ощущаются в музыке фоновых эпизодов, к ним относятся сюита старинных танцев в начале балета (гавот, сарабанда, фарандола) или танцы крестьян после выяснившейся игры с переодеванием. Композитора не без оснований упрекали в чрезмерной густоте оркестровой звучности и излишней усложненности музыкальной ткани. Один из критиков писал спустя несколько лет после премьеры, что "реставрация старинного танца" в балете "получилась все же довольно тяжелой и что жирный и сочный оркестровый колорит Глазунова не совсем отвечал представлению об атласных пасторалях французских жеманниц"(200, 11).

Глазунов и не ставил перед собой реставраторских задач, воспроизводя образы французской галантной пасторали в восприятии русского художника его времени. Русские интонации явственно слышатся в ряде эпизодов "Барышни-служанки". Асафьев справедливо замечает по поводу заключительного общего танца: "По сюжету в „Испытании Дамиса“ французские пейзажи эпохи Ватто танцуют в свадебном веселье „La fricassée“. По смыслу, по ритмической своей сущности — это русский пляс с его основной чертой: тяжеловесным втаптыванием земли, словно вот никак с нее не сойти, не оторваться" (23, 225). Центральное место в балете занимает Большой вальс, как обычно у Глазунова пышный и блестящий, в котором принимают участие сначала мнимая, а потом настоящая юная герцогиня в костюме своей служанки, и Дамис, окончательно влюбляясь в нее, решает расстроить брак. После этой сцены действие быстро идет к развязке.

⁵⁵ Этот балет известен под различными названиями. Глазунов написал на титульном листе партитуры приведенное заглавие "Барышня-служанка", в плане Петипа он именуется "Ruses d'amour" ("Любовные хитрости"), а на сцене шел под названием "Испытания Дамиса".

⁵⁶ Как устанавливает В. М. Красовская, художник спектакля П. Б. Ламбин воспроизвел картину не Ватто, а его современника Н. Ланкре.

Сюжет "Времен года" принадлежал директору императорских театров И. А. Всеволожскому, который задумывал этот балет как аллегорическое танцевальное представление. Соответственно замыслу в сценарии фигурируют античные мифологические персонажи: сатир, наяды, вакханки, фигуры, олицетворяющие зиму, весну, осень и лето. Хореография Петипа основана на традиционных формах классического балета, что при отсутствии последовательно развивающегося сюжета неизбежно должно было придать действию характер дивертисмента. Глазунов, формально выполнив все требования постановщика, создал на этой основе широкое, богатое яркими и сочными красками симфоническое полотно, далеко выходящее за пределы поставленной перед ним задачи. Несоответствие сценарно-хореографического и музыкального планов затрудняет исполнение "Времен года" на театральных подмостках. До сих пор этот балет не получил художественно полноценного сценического воплощения, и музыка Глазунова гораздо полнее и органичнее воспринимается с концертной эстрады.

В четырех частях партитуры — "Зима", "Весна", "Лето" и "Осень", связанных непрерывным музыкальным развитием, разворачивается поэтическое повествование о вечном круговороте в природе, смене холода и тепла, тьмы и света. Колорит музыки постепенно проясняется и теплеет, звуковые краски становятся более яркими и сочными. В первой части, рисуемой скованную зимней стужей природу, преобладают холодные тембры деревянных духовых инструментов, короткие и острые мелодические обороты. Стремительные гаммообразные пассажи в кратком вступлении (отзвуки которых слышатся и в открывающем эту картину танце Зимы и ее спутников) образно передают грозные завывания снежной выюги. С тонким звукоизобразительным мастерством написаны вариации Инея, Льда, Града и Снега. Так, "стеклянный" тембр челесты, сопровождающей легкую, грациозную тему второй вариации ("Лед"), окрашивает ее в хрупкие прозрачные тона, стакато гобоя с хроматическим подголоском кларнета в третьей вариации ("Град") звучит остро и "колюче", а плавное движение последней вариации, напоминающее неторопливый вальс, создает впечатление мягко падающих и кружащихся в воздухе снежных хлопьев.

Заключительный раздел этой картины, в котором возвращаются некоторые элементы вступления, служит переходом к сравнительно небольшой второй части, "Весна" (в сценах выхода Весны с ее спутниками). Светлая лирическая тема, которую запекает кларнет, сопровождаемый пассажами арфы, в мягком бархатистом ре-бемоль мажоре (пример 92), звучит как предвестница наступающего тепла и

пробуждающейся жизни, воздух наполняется веселым щебетанием птиц.

Наступление Лета отмечено тональным сдвигом из завершающего вторую картину ля мажора в си-бемоль мажор и появлением новой ликующей темы (пример 93) в сочном насыщенном звучании всех струнных (за исключением контрабасов) на фоне плавного полнозвучного колыхания остальной оркестровой массы. После изящного Вальса васильков и маков и обволакивающей теплом и негой Баркаролой (в которой снова появляется в несколько измененном виде тема наступающего Лета) картина завершается большой кодой, выражающей общую радость и веселье.

Заключительная картина балета "Осень. Вакханалия" носит, подобно симфоническим финалам Глазунова, суммирующий обобщающий характер. В ней принимают участие все времена года, объединяясь в общей стремительно-ликующей пляске. По музыке это такой же русский пляс с тяжеловесным "втаптыванием земли", как и финальный танец "Барышни-служанки", но еще более удалой и разгульный, проникнутый ощущением силы и полноты жизни. В среднем разделе возникают реминисценции из предыдущих частей (вариация "Град", тема Весны, сопровождаемая пением птиц, ритмически измененные обороты Вальса цветов) и несколько искусственно введенное Маленькое *adagio*, после чего общая пляска продолжается с нарастающей силой, обрываясь внезапным наступлением темноты. В мрачном звучании тромбонов проходит уныло однообразная тема Зимы, но Глазунов не оканчивает балет возвращением к началу (что было бы, по мнению Асафьева, логически оправданным), а создает симфонический апофеоз с проплывающими по ночному небу созвездиями⁵⁷, завершая балет победой света и тепла над мраком и холодом: в оркестре в контрапунктическом соединении звучат тема вакханалии, приобретающая величаво-торжественный характер, и тема весеннего расцвета, а в самых последних тактах канонически проводится тема Лета.

Глазунову принадлежат также две хореографические миниатюры для концертного исполнения. В 1904 году им написана музыка к хореографической сценке "Гадание и пляска", исполненной артистами Мариинского театра Марией Петипа и С. Г. Легатом в благотворительном концерте. Более серьезная задача стояла перед композитором при сочинении музыки к Пляске Саломеи по драме О. Уайльда "Саломея" в исполнении известной танцовщицы Иды Рубинштейн.

⁵⁷ В. М. Красовская отмечает, что ни в одном из планов Петипа нет указаний на подобное завершение балета (142, 524). Поэтому можно предположить, что идея апофеоза принадлежит самому композитору.

Пляска была задумана как театрализованная сцена с живописным оформлением, кроме Саломеи в ней должны были участвовать царь Ирод, Иродиада, группы народа и римские воины. Для постановки и декорационного оформления были привлечены В. Э. Мейерхольд и художник Л. С. Бакст, а сама пляска поставлена М. М. Фокиным⁵⁸. Предшествовавшая танцу мимическая сцена шла на фоне написанного Глазуновым симфонического вступления⁵⁹, сама же пляска выдержана в обычном для Глазунова характере "русского Востока": в основе ее одна свободно варьируемая тема, достигающая в ходе своего развития экстатической напряженности звучания.

8

Среди крупных театральных работ Глазунова заслуживают особого внимания музыка к духовной драме Великого князя Константина Константиновича "Царь Иудейский", которая была показана на сцене Эрмитажного театра в 1913 году, и к "Маскараду" Лермонтова в постановке Александринского театра, осуществленной под руководством В. Э. Мейерхольда в начале 1917 года.

Пьеса "Царь Иудейский"⁶⁰ представляет собой драматургическую обработку евангельского сюжета о въезде Иисуса Христа в Иерусалим, заговоре против него, суде, распятии и чудесном воскресении. Музыка Глазунова выходит за пределы чисто прикладного назначения. Вспоминая об этой работе, композитор рассказывал: "Между консерваторскими занятиями я начал думать о вступлении к драме и характеристике Христа. Перед тем как начать оркестрировать, я хотел повидаться с Великим Князем, и свидание состоялось скоро в Павловском дворце. Я ему сыграл свою музыку на фортепиано, которую он одобрил. К сожалению, из-за недостатка во времени мне не

⁵⁸ О его работе над постановкой танца см.: 272, 221.

⁵⁹ Не все из задуманного было осуществлено при исполнении на вечере художественного танца И. Л. Рубинштейн 20 декабря 1908 года. "Репетиция в Большом зале Консерватории, — вспоминал позже Глазунов, — прошла блестяще, но тут вмешалась цензура и полиция. Почему-то уничтожили трон Ирода и весь задуманный Мейерхольдом план действия. На самом спектакле Ирод с женою стояли где-то около кулис, так как трон был убран, тем не менее спектакль и в искаженном виде произвел впечатление" (66; приношу благодарность М. П. Рахмановой за указание на этот источник).

⁶⁰ Исполнена в основном силами офицеров-любителей из так называемого "Измайловского досуга", только на некоторые из главных ролей приглашены артисты Александринского театра. В спектакле участвовал Придворный оркестр во главе с его постоянным руководителем Г. И. Варлихом, режиссер постановки Н. Н. Арбатов.

удалось выяснить некоторые детали, главным образом связи декламации с музыкой, и я решил оркестрировать так, чтобы моя музыка была приспособлена к концертному исполнению, невзирая на сцену, и из-за этого впоследствии были небольшие столкновения" (66).

Оркестровое вступление к пьесе, антракты и несколько инструментальных и хоровых номеров, сопровождающих отдельные моменты сценического действия, представляют собой законченное симфоническое повествование, в котором нашли отражение важнейшие моменты драматургической фабулы⁶¹. Ближайшими образцами для композитора в этом отношении послужили бетховенский "Эгмонт" и "Князь Холмский" Глинки.

Вступление к первому акту, непосредственно переходящее в самое начало действия, основано на теме Христа, которая мягко интонируется альтовым гобоем (пример 94), а затем со все возрастающей силой звучит в оркестре, сливаясь с приветственными возгласами народа, встречающего своего мессию. В дальнейшем тема приобретает значение лейтмотива Иисуса и слышится в завершающей первое действие песне учеников Иисусовых, во вступлении к третьему действию (шествие на Голгофу). Этим эпизодам контрастирует музыка пира во дворце Пилата.

К наиболее ярким моментам относится Пляска сирийских рабов и рабынь, с ее чувственными хроматизированными гармониями и капризными извивами мелодической линии. В момент кульминации пляска неожиданно обрывается, подземный гул и удары грома, возвещающие о смерти Иисуса, вызывают общее смятение, огни гаснут и все в панике разбегаются. Завершается пьеса хвалебным гимном псалмопевцев, который звучит в хоре и оркестре как светлый торжественный апофеоз.

Постановка лермонтовского "Маскарада", осуществленная Мейерхольдом в сотрудничестве с художниками такого масштаба, как А. Я. Головин и Глазунов⁶², стала образцом подлинно синтетического спектакля, в котором сценическое действие, музыка и живописное оформление подчинены целостному замыслу. Предполагалось показать спектакль в дни столетия Лермонтова, но работа над его подготовкой в силу ряда причин затянулась на более длительный срок и премьера была выпущена только 25 февраля 1917 года, когда над страной пронеслась буря революции.

⁶¹ Партитуре "Царя Иудейского", напечатанной издательством М. П. Беляева, предпослана подробная программа каждого номера.

⁶² Первоначально для музыкального оформления спектакля был привлечен поэт и композитор М. Кузмин, но написанная им музыка не удовлетворила Мейерхольда.

Несмотря на все несходство творческих индивидуальностей и эстетических позиций режиссера-постановщика и композитора, музыка Глазунова органично вошла в спектакль и стала его неотъемлемой составной частью. В целом она включает свыше семидесяти коротких фрагментов и более развернутых, законченных по форме эпизодов, связанных с теми или иными моментами действия⁶³. В наибольшей степени насыщены музыкой сцены маскарада (2-я картина), пышного блестящего столичного бала (8-я картина) и последняя (10-я) картина панихиды по умершей Нине, ужас и отчаяние Арбенина, узнающего о своей роковой ошибке. В сопоставлении и контрасте этих сцен раскрывается основная идея спектакля. Как пишет исследователь мейерхольдовского творчества К. Л. Рудницкий, "...„Средь шумного бала“ империя демонстрирует свое величие", а похоронное пение в заключительной картине звучит "как отходная всему державному миру, отжившему свой век" (231, 224, 225).

Со свойственным Глазунову блеском написаны мазурка и кадрили в сцене маскарада, пышный торжественный полонез в картине бала. Для воссоздания колорита эпохи композитор использует музыку 30—40-х годов XIX века. Одна из фигур кадрили построена на теме романса Глинки "Венецианская ночь", в сцену бала введен материал из его же "Вальса-фантазии". Элегически грустная окраска глинкинского вальса косвенно характеризует также душевное состояние Нины. Свободное развитие его тем непосредственно переходит в оркестровое начало следующей картины: Нина, оставшись у себя в спальне, выпивает яд и умирает. Тонкими стилизациями являются фортепианные пьесы *Mélancolie*, которую играет баронесса Штраль, и *Réverie*, исполняемая светским щеголем на балу, а также романс Нины "Когда печаль слезой невольной". В этот комплекс входит и ряд совсем коротких построений, с рельефным музыкальным рисунком, которые призваны фиксировать внимание на особо значительных действиях ("Падающий браслет", "Князь видит на земле браслет и поднимает"), а иногда приобретают лейтмотивное значение (фраза Арбенина, фраза Неизвестного).

Не раз обращалось внимание на то, что многие моменты драмы Лермонтова как бы требуют музыкального сопровождения, хотя в самом ее тексте указания на участие музыки очень скупы. Глазунову удалось написать музыку, отличающуюся, несмотря на обилие разрозненных эпизодов, внутренней цельностью и отвечающую как духу самой пьесы, так и режиссерскому замыслу. Но из-за тесной связи со сценическим действием, за исключением широко известного

⁶³ См. подробный обзор всей музыки к "Маскараду" с нотными цитатами — 63.

романса Нины, музыка к "Маскараду" не обрела самостоятельной жизни вне спектакля⁶⁴.

Небольшую, но не лишенную интереса часть творчества составляет камерная вокальная лирика Глазунова. Если не считать юношеских незрелых сочинений, которые сам композитор не считал возможным предать гласности, то число написанных им романсов едва превышает два десятка. Как и его учитель Римский-Корсаков, Глазунов тяготеет преимущественно к светлым, ясным и цельным настроениям. Особенно его привлекала поэзия Пушкина, на слова которого написана и значительная часть романсов Римского-Корсакова. Общую для обоих композиторов черту составляет известная сдержанность выражения, редко достигающего драматической силы или восторженной страстности чувства. У Глазунова это приобретает иногда характер холодноватой созерцательности. Зрелые его романсы отличаются тщательной разработанностью фактуры, вниманием к деталям изложения, с акцентом на те или иные моменты текста, не нарушающим цельности и законченности формы.

Большая часть их была написана в период 1885—1898 годов. Только некоторые из пяти романсов ор. 4 относятся к более раннему времени и не вполне самостоятельны стилистически. Таков романс "Соловей" на слова Кольцова, еще в 60-х годах привлечший внимание Римского-Корсакова. Как и его учитель, Глазунов придает музыкальному воплощению этих стихов ориентальную окраску, выраженную в ходе мелодии на увеличенную секунду, понижении II и VII ступеней лада и фригийском окончании. В Испанской песне и Арабской мелодии, написанных на подлинные народные слова, но с оригинальной музыкой композитора, отразились его впечатления от поездки с М. П. Беляевым по Испании и Алжиру в 1883 году и знакомства с музыкой населяющих эти страны народов.

К поэзии Пушкина Глазунов неоднократно обращался в ранних ученических опытах, но первыми зрелыми сочинениями на слова любимого поэта были два романса, созданные в 1888—1890 годах: "Вакхическая песня" ("Что смолкнул веселия глас") и "Восточный романс" ("В крови горит огонь желанья"). Оба романса Асафьев относит к лучшим в вокальной лирике Глазунова. В них нашли яркое и выразительное отражение основные стороны творчества композитора: спокойная, мудрая ясность мысли и склонность к чувственному созерцательному лиризму. Слова пушкинской "Вакхической песни" музыкально интерпретированы как философский монолог, речь

⁶⁴ В 1929 году Глазунов, находившийся за границей, обращался к М. О. Штейнбергу с просьбой прислать некоторые номера музыки к "Маскараду" для подготовки их к изданию (72, 46). Однако его намерение не было осуществлено.

мудреца в момент сосредоточенного раздумья посреди веселого пиршества. Декламационная вокальная партия сдержанно, неторопливо разворачивается на фоне арпеджированных аккордов, имитирующих звуки лиры, и только заключительная фраза — "Да здравствует солнце, да скроется тьма!" — звучит как восторженный жизнеутверждающий клич. Музыка "Восточного романса"⁶⁵, в отличие от глинкинского на те же слова, полна ленивой неги и истомы: медленный темп и своеобразные ладовые "переливы", вызываемые чередованием натуральных и пониженных ступеней (II, VI и VII), придают обильно орнаментированной узорчатой мелодии смешанный характер напряженной чувственной экспрессии и оцепенелой статики.

В традиционных формах, получивших широкое распространение в русской вокальной лирике начиная с Глинки и его современников, написаны "Застольная песня" ("Кубок янтарный полон давно") в ритме мазурки и "Красавица". Лучшие из пушкинских романсов Глазунова отличаются тонкостью нюансировки, чуткой отзывчивостью музыки на все изгибы поэтической речи, не нарушающей, однако, единства целого. К их числу относятся "Муза", к которой больше подходило бы определение "стихотворение с музыкой", прелестная по изяществу вокальная миниатюра "Нереида". Короткие арпеджированные пассажи выполняют в этом романсе звукописную роль (всплески волн у берегов Тавриды) и одновременно передают нежную хрупкость прекрасной юной "полубогини".

Поэтичностью настроения привлекают два романса на слова сонетов Петрарки в переводе А. А. Коринфского. В первом из них "Жили мы у подножья холмов", окрашенном в идиллически-пасторальные тона, обращает на себя внимание тонкая игра света и тени, создаваемая частыми сменами мажорного и минорного колорита и выразительными модуляциями. Более суровыми драматическими тонами окрашен второй романс "Когда твои глаза встречаются с моими" с медленно нисходящими рядами арпеджированных квартетно-квинтовых созвучий в партии фортепиано, вызывающими впечатление глухо доносящегося издали колокольного звона.

*

Творчество Глазунова давно получило всеобщее признание и стало неотъемлемой частью русского классического музыкального наследия. Если его сочинения не потрясают слушателя, не касаются сокровенных глубин душевной жизни, то способны доставлять эсте-

⁶⁵ Заглавие принадлежит композитору, в стихотворении Пушкина, написанном на выбранные строки из "Песни песней", его нет.

тическое наслаждение и восхищать своей стихийной мощью и внутренней цельностью в сочетании с мудрой ясностью мысли, стройностью и законченностью воплощения. Композитор "переходной" полосы, пролегающей между двумя эпохами яркого расцвета русской музыки, он не был новатором, открывателем новых путей. Но огромное, совершеннейшее мастерство при ярком природном даровании, богатстве и щедрости творческой выдумки позволило ему создать множество произведений высокой художественной ценности, до сих пор не утративших живого актуального интереса. Как педагог и общественный деятель Глазунов в очень большой степени способствовал развитию и укреплению основ отечественной музыкальной культуры. Всем этим определяется его значение одной из центральных фигур русской музыкальной культуры начала XX века.

В истории русской музыки Лядов принадлежит к группе композиторов, связующих XIX и XX столетия. Ученик и наследник Римского-Корсакова, он завершил свой творческий путь в эпоху "Весны священной" Стравинского и скрябинского "Прометея". Под его руководством начинали свое обучение ведущие мастера XX века — С. Прокофьев, Н. Мясковский; в его классе занимались виднейшие музыканты нового времени — композиторы, музыковеды, дирижеры: М. Ф. Гнесин, В. В. Щербачев, Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, В. М. Беляев, Н. А. Малько, А. М. Пазовский, Л. П. Штейнберг и другие.

Вся жизнь Лядова связана с Петербургом, с его художественной средой. Выходец из семьи профессиональных музыкантов¹, он рос в артистическом мире. Отличной школой для него был Мариинский театр, в котором работал его отец — К. Н. Лядов, известный дирижер русской оперы. Весь оперный репертуар театра был знаком Лядову с детства, а в юные годы он сам нередко участвовал в спектаклях в качестве статиста. Оперная музыка Глинки, Серова, Моцарта, Мейербера, Верди, Вагнера ("Лоэнгрин") питала творческую фантазию юного музыканта (не ставшего, впрочем, оперным композитором).

Редкая одаренность Лядова проявлялась не только в его музыкальном таланте, но и в прекрасных способностях к рисованию, поэтическому творчеству, о чем свидетельствуют многие сохранившиеся остроумные, полные юмора стихотворения и рисунки композитора. Однако в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств мальчик не получил основательного образования, и этот первый этап становления его личности оказался достаточно трудным².

¹ Родословную Лядова см. в работах: 166, 3, 4; 3—4; 177, 5; 90, 7.

² Видя незаурядные способности сына, К. Н. Лядов, несомненно, помогал мальчику в первых, детских творческих опытах. Начальные уроки фортепианной игры он получил у пианистки В. А. Антиповой, сестры его матери. Однако регулярных занятий долгое время не было. Беспорядочная жизнь отца, "богемная" обстановка в доме, отсутствие настоящей родительской ласки, заботы, любви (Лядов в возрасте шести

В 1867—1878 годах Лядов обучался в Санкт-Петербургской консерватории у профессоров Ю. Иогансена (теория, гармония), Ф. Бегрова и А. Дубасова (фортепиано), а с 1874 года — в классе композиции у Римского-Корсакова, сразу же оценившего дарование своего ученика в следующих кратких словах: "Талантлив несказанно" (220, 124). И несмотря на то, что учебный процесс протекал далеко не гладко³, Лядов блестяще закончил консерваторию, представив в качестве дипломной работы выполненную на высоком профессиональном уровне кантату "Заключительная сцена из „Мессинской невесты“, по Шиллеру".

Еще будучи студентом, Лядов при содействии Римского-Корсакова вошел в круг композиторов "Могучей кучки", которые тепло приняли одаренного юношу в свой клан как преемника "новой русской школы". Так состоялось знакомство с Мусоргским, Бородиным, Стасовым и приобщение к высоким идеалам кучкистов. И хотя Лядов застал кружок уже в период заката и неизбежного раскола, вызванного естественным самоопределением гениальных его представителей, он все же не мог не ощущать могучего воздействия великой традиции. Именно от нее унаследовал он ту "бесконечную преданность искусству и осознание себя как художника русского, национального", которые пронес через всю жизнь (56, 9).

И в то же время эта преемственность далеко не во всем определила его творческий путь. Сложившийся в 1880—90-е годы, Лядов принадлежал уже к новому поколению композиторов, вступивших на музыкальную арену в ту пору, когда в среде революционно мыслящей интеллигенции началась переоценка ценностей. Естественно, что взгляды старших товарищей во многом оказались не близкими молодому музыканту, с его достаточно четко определившейся индивидуальностью, творческими принципами и независимостью суждений. Так, например, не мог воспринимать он творчество Мусоргского "во всем объеме, во всей его, так сказать, уходящей корнями в землю непосредственности"⁴ (15, 620). Да и с Римским-Корсако-

лет потерял мать), неустроенность и хаотичность быта — все это не только не способствовало планомерному развитию юного музыканта, но, напротив, формировало в нем некоторые негативные психологические черты, как, например, внутренняя несобранность, пассивность, безволие, впоследствии отрицательно влиявшие на весь творческий процесс композитора.

³ Известен факт исключения Лядова из консерватории в 1876 году за "непосещаемость" и "неуспеваемость" (см.: 220, 124).

⁴ Мусоргский же, напротив, был одним из первых, кто сразу почувствовал в Лядове крупное дарование, о чем и сообщал в письме к В. Стасову (от 2 августа 1873 года): "...Появился новый, несомненный, оригинальный и русский юный талант,

вым, в котором он безмерно уважал художника, учителя, человека, контакты не были особенно тесными. Высказывания великого мастера порой казались молодому музыканту излишне тенденциозными. Не разделял он и многих идейно-художественных позиций Стасова, что, однако, не мешало им сохранить на всю жизнь теплые, дружеские отношения (см. их переписку: 168, 20—36).

Не просто складывались у Лядова творческие связи с Балакиревым. Последний, высоко оценив профессионализм выпускника консерватории, неоднократно оказывал ему практическую помощь, то поручая работу по подготовке к печати оперных партитур Глинки (1876), то рекомендуя в качестве преподавателя теории музыки в Певческую капеллу, то приглашая к участию в обработках народных песен, собранных в экспедициях Русского географического общества (1898). Однако в Балакиреве-человеке многое отталкивало болезненно самолюбивого, легко ранимого Лядова. Колкие, порой несправедливые замечания Балакирева по поводу первых лядовских опусов нередко вызывали у начинающего композитора негативную реакцию: он замыкался, "уходил в себя", ощущая творческую неуверенность, чувство неполноценности.

Не сходилась во взглядах с кучкистами Лядов и в своем отношении к Чайковскому, чье творчество всегда было близким его лирическому мироощущению, его чуткой, восприимчивой натуре. Не обладая присущей Чайковскому эмоциональной открытостью, он был покорен необыкновенным обаянием его личности и редкой независимостью мысли. Неизгладимое впечатление произвели на Лядова последние сочинения мастера — Шестая симфония и опера "Иоланта".

В середине 80-х годов Лядов вошел в состав нового объединения петербургских музыкантов — "Беляевский кружок", где сразу занял ведущее положение, став членом руководящего триумvirата: Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. Осознавая свою миссию "связующего звена" между старшим и младшим поколениями русских композиторов, эта ведущая группа получила прочную поддержку в издательской деятельности М. П. Беляева, выполняя всю сложную работу по отбору, редактированию, изданию новых сочинений. Активное участие принимал Лядов и в музыкальных собраниях, известных под названием "беляевских пятниц", где постоянно звучали его сочинения, оказавшие значительное воздействие на младших современников, представителей петербургской школы.

В полосу творческой зрелости Лядов вступил к концу 1880-х годов

сын Конст. Лядова, ученик консерватории... Воистину талант! Легко, бесхитростно, свежо и с и л о й" (180, 162).

как мастер миниатюры. Эта склонность обнаружилась у него уже в первых фортепианных сочинениях, в которых выкристаллизовывались присущие ему принципы стиля: краткость, отточенность музыкальной мысли и формы, ювелирная отделка деталей. "Тончайший художник звука", он, по словам Асафьева, "на место импозантности чувства выдвигает бережливость чувства, любованье крупицами — жемчужинами сердца" (11, 276—277).

Не так просто было Лядову, с его "особой вкусовой осознанностью" (Асафьев), камерностью, интимностью музыкального выражения найти свое место в искусстве в могучем окружении великих мастеров — создателей грандиозных оперных и симфонических форм (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский). И если творчество композиторов "Могучей кучки", чьим учеником и последователем он был, вызывает параллели с монументальными жанрами русского романа (Л. Толстой, Достоевский) или с историко-эпическими полотнами русских живописцев (Суриков, Репин), то стиль Лядова более всего ассоциируется с новой тенденцией — тяготением к малой художественной форме, получившей наивысшее проявление в тонких, психологических рассказах Чехова, в лирических пейзажах Левитана.

И вместе с тем это лирическое мироощущение постепенно приобретало у Лядова особые, неповторимые черты, связующие его с последующим поколением художников. В творчестве он твердо придерживался своей позиции утонченного эстетизма. Несколько холодноватая лядовская лирика, некоторая отстраненность от реалий бытия, стремление к ювелирной отточенности формы свидетельствуют о зарождении новых эстетических веяний, присущих группе "мирискусников" и русских поэтов-символистов. Таким образом, и в этой сфере Лядов оказался на перепутье от старого к новому. Его можно отнести к тем художникам, которые, по словам К. Петрова-Водкина, возникают "на рубеже исторических переломов. Они знают многое за их спинами и несут собой эти ценности прошлого... Они знают неизбежность конца доживаемой ими эпохи, поэтому у них острота романтического скепсиса, волнующая элегичность их настроений. Они — это предреволюционные романтики" (цит. по: 161, 118—119).

Действительно, своим творчеством он отразил ту струю романтической идеологии, на которой "лежит налет пассивности, внутреннего бессилия — несмотря на порой исключительное совершенство формы, отсутствие волевого начала" (288, XX). Он понимал романтизм как уход от реальной действительности в мир мечты, вымысла, как "неприятие жизни и реальности", "подчинение разума и воли чувству и настроениям" (там же, XX), то есть отталкивался от той его

психологической основы, которая стала базисом для русского символизма. Однако сами музыкально-выразительные средства, которыми пользовался композитор, остались фактически в русле русского классического стиля (Глинка, Римский-Корсаков). Вот почему не мог он до конца понять и творчества Скрябина — художника, близкого ему по лирическому складу дарования, но категорически не воспринятого им в смелых новациях позднего стиля. На этой интереснейшей параллели Лядов — Скрябин следует остановиться особо.

С момента личного знакомства в 1894 году их отношения строились на глубоком взаимоуважении, чувстве искренней любви и душевной теплоты. Общим для обеих художественных натур явились "тот внутренний аристократизм, та утонченность душевного склада и ненависть к человеческой пошлости, тот пронизывающий всю натуру артистизм, какими одинаково были отмечены духовные облики того и другого" (239, 154). Объединяло и присущее обоим понимание искусства как высшего духовного начала, доминирующего над "низменностью" обыденной жизни. "Оба — духом окрыленные, к высям устремленные, оба — брезгливо ото всего презренного, по земле пресмыкающегося, сторонящиеся. Но один — в застенчивой уединенности, в душевной замкнутости, тихий, мудрый, скромный. А другой — на глазах у всех, весь в пылу жизни, горделивый, порывистый, пламенный, зарывающийся" (там же, 154). В этих словах А. В. Оссовского, свидетеля дружбы двух композиторов, удачно отражена самая суть личности Лядова, его натуры, характера, его творческого "кредо".

Говоря о внутреннем складе художника, современники отмечали известную раздвоенность между вялым темпераментом, отсутствием волевого тонуса — и острой интеллектуальной активностью. Сам Лядов, по воспоминаниям А. Н. Римского-Корсакова, "признавал за собою большую склонность к покою тела, но не мысли" (215, 31). Спокойная неподвижность, пассивность натуры характерны и для его внешнего облика, чуть грузной, полноватой фигуры. Глядя на фотографии Лядова или портрет кисти Репина, невольно замечаешь типичную для него сосредоточенность, серьезность, погруженность в свой собственный мир, и при этом — умные, чуть прищуренные глаза, взгляд, отражающий постоянную работу мысли, "всевидящий", остро наблюдающий за всем происходящим вокруг с чувством иронии, даже скептицизма. Черты Лядова не отличались "тонкой лепкой" рельефа, но особой выразительностью выделялись лоб и глаза. Так, Мусоргский, видевший его 18-летним юношей, заметил: "...белокур, толстогуб..., лоб не высок, но крайне представительен по развитию височных впадин" (180, 162). В последние годы жизни

Лядова с ним познакомился С. Городецкий. Он также обратил внимание, прежде всего, на "покатый лоб типичного русского умницы, глубоко скрытые сильными тяжелыми веками глаза и капризный, как у недовольного ребенка, рот", составлявшие "самое характерное в его необыкновенной голове" (166, 108). Аналогичны высказывания А. Н. Римского-Корсакова: "Превосходный лоб и умные, сквозь щелочки тяжелых век смотрящие глаза. Углы толстых губ носили нестираемые следы добродушно-иронической улыбки" (215, 31). От всего облика композитора веяло мягкостью, несокрушимым спокойствием, меланхолической созерцательностью; он поражал знавших его людей удивительной цельностью.

Как художник Лядов сформировался довольно рано, и на протяжении всей его деятельности нельзя заметить сколько-нибудь резких переходов от одного этапа к другому. Да и в самом образе жизни, в своих привычках он оставался консервативным. Внешне спокойно и крайне однообразно протекали его годы: "30 лет на одной квартире — зимой; 30 лет на одной даче — летом; 30 лет в весьма замкнутом круге людей", — отмечает А. Н. Римский-Корсаков⁵.

Типичный петербургский интеллигент конца века, Лядов словно специально отгораживался от внешнего мира, опасаясь его вторжения в свою жизнь, каких-либо изменений в ней к худшему. Быть может, именно этого вторжения избежал он и не доставало для творческой активности. В отличие от многих русских художников, находивших в зарубежных странствиях и в новых впечатлениях сильнейшие стимулы к творческой мысли (напомним имена Глинки, Гоголя, Тургенева, Александра Иванова), Лядов, в силу своей природной инерции и вялости, боялся "сдвинуться с места". Лишь дважды ровное течение петербургской жизни было нарушено короткими поездками за границу: на Всемирную художественную выставку в Париж летом 1889 года, где исполнялись его сочинения, и в Германию в 1910 году. Первую поездку он ждал с внутренним нетерпением: "Скучно мне ужасно, — писал он жене незадолго до отъезда, — даже ехать никуда не хочется, т. е. в гости, а за границу — с удовольствием. Когда приеду в Польшу — наговорю с три короба о моей поездке, а ты слушай и завидуй" (166, 41). Подробных "отчетов", однако, не последовало, но известно, что помимо Парижа он побывал и в других странах Западной Европы. В другом письме к ней из Цюриха (от 26 июля 1889 г.) он сообщал: "Город великолепный, а го-

⁵ В свою личную жизнь Лядов никого не допускал. В этом плане весьма характерным для него оказался факт сокрытия своей женитьбы в 1884 году от музыкальных друзей. Никому из них не представил он своей супруги Н. И. Толкачевой, с которой счастливо прожил всю жизнь, воспитав двух сыновей.

ры — чудо из чудес... Сегодня катались по городу, и все ахали, ахали... Я тебе писал мало про Париж. Причина этому — сам Париж, про который писать нельзя, а надо кричать. Волшебнее выставки — я ничего не видел" (там же, 41—42).

Столь же скупые отзывы остались и о втором заграничном путешествии, в Германию, куда он ездил по делам беляевского издательства. В письме к Н. Г. Корсакевичу помимо восторгов ("Берлин чудо, да и Лейпциг милый, премилый") проскальзывают и нотки горького разочарования, неудовлетворенности "серостью" русской действительности: "...Везде жизнь бьет ключом. Счастливые немцы! Как им весело живет, и как они свободны" (166, 43).

Лядова же по возвращении вновь ждали консерватория, ученики, "Попечительный совет", чужие работы, и только "сквозь щелочки времени" — собственное творчество. Отдушиной служили и книги. Чтение было для него жизненной необходимостью, потребностью. По свидетельству современников, литературу он любил такую же настоящею любовью, как и музыку. Вопросы искусства, философии всегда его волновали, а гуманизм русской литературы он глубоко ценил и понимал. Отсюда, по словам Асафьева, — разнообразные увлечения "творчеством то композиторов, то поэтов, писателей и художников были для него не мимолетными случайными увлечениями, а переживаниями, последовательными эпохами его духовной жизни, каждый раз с отдачей всего себя, целиком под иго очаровавшей его творческой личности" (15, 621). Литературные вкусы Лядова при этом менялись. Так, в 70—80-х годах его кумирами были Достоевский и Л. Толстой, особенно "Анна Каренина", "Севастопольские рассказы". Близким Лядову оказался Чехов, с его мягкой иронией, лиризмом и чистотой чувств, с той же "скукой", тоской, которые постоянно одолевали и самого композитора. Не случайно его любимой чеховской пьесой были "Три сестры". Глубокое впечатление произвели на Лядова и письма Чехова, с которыми он познакомился в 1906 году. Свои мнения о прочитанном Лядов выражал, как правило, кратко, даже порой афористично. В них видно не только глубокое проникновение в смысл прочитанного, но и отражение субъективных черт, присущих его собственному характеру. Интересен в этом плане его отзыв о Чехове: "Письма очень хорошие. Да и сам он прелестный человек, но... в нем нет загадки, поэтического секрета, который вы чувствуете в Пушкине, Тургеневе, в Мопассане, Метерлинке, в Лермонтове... Чехов весь налицо... $2 \times 2 = 4$ из алмазов. В нем нет бури, бешенства, падения, полета к самому солнцу... Он — святой... Его „прекрасность“ досталась ему даром. Я во всех сочинениях его это чувствую. Может быть, и не прав, но уж таков у меня вкус" (166, 188). Но разве не таков и сам Лядов? Не состоит ли его собственный

"грех" из отсутствия "бури, падений и полетов к солнцу", "чрезмерной музыкальной святости" творчества, по словам А. Н. Римского-Корсакова, также сложенного из "2х2=4 алмазов"? (215, 29).

Иногда любовь к какому-нибудь художнику перерастала в свою противоположность. Так случилось у Лядова с Л. Толстым после знакомства композитора с трактатом "Что такое искусство"⁶. Но были два имени, которые он пронес как святыню через всю свою жизнь. Это — Пушкин, которого Лядов боготворил, и датский сказочник Андерсен — художник, привлечший его своей добротой, умением "волшебни преображать все, к чему бы он ни прикоснулся" (56, 18).

В целом же в своих литературно-философских вкусах Лядов шел в ногу с временем. Многие в философской мысли и культуре начала нового века глубоко затронуло его душу, хотя далеко не все воспринималось им полностью. "Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности... Появились новые души, были открыты новые зори, соединяли чувство заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни. <...> Культурно-духовное движение того времени было своеобразным русским романтизмом", — писал Н. Бердяев (44, 140). По-новому оценивалось в те годы творчество Достоевского и Толстого. Их влияние было сильным, как и влияние немецкого философа Ф. Ницше и символистов. Через увлечение философией Ницше прошел и Лядов. Ницше привлек его не столько философско-теоретическими трудами, сколько именно как "художник мысли", в мирозерцании которого яркое выражение получили индивидуализм, эстетизм, жажда личной свободы, близкие самому композитору и ставшие затем основой новой, символистской эстетики.

Тяга к прекрасному, "несбыточному", идеальному во многом определяла его литературные симпатии. Не случайно на рубеже веков привлекли его О. Уайльд и М. Метерлинк; не случайно столь близкими оказались символистские и "мирикуснические" тенденции, к которым он естественно подошел в начале XX века. Понятным становится и его активное неприятие творчества М. Горького, из-за которого разгорались ожесточенные споры со Стасовым, пытавшимся приобщить Лядова к "пролетарскому писателю"⁷: "Я и не спорю, что

⁶ Лядов назвал Толстого "доморощенным философом" и отчасти был прав, верно почувствовав отрицательное влияние "толстовства" на молодежь XX века: "Вот человек, — писал Лядов, — который наерундил, как никто. Я думаю, сколько он сломал жизней! Видят свет — пошли за ним. А этот свет привел в ..." (166, 181).

⁷ Так, в одном из писем Лядов высказывает свою точку зрения по поводу Горько-

Горький обладает некоторым талантом и умом, — отвечает на это Лядов Стасову, — но он — „арендатор“ в литературе, а не „наследник“... У него прошлого нет и он с прошлым не связан, он — чужак. Вероятно, он сам себя считает „трагической личностью“, призванной свыше все поставить на свое место. Мне смешно смотреть на него, как он с утра до вечера стоит на цыпочках, чтобы казаться „великим человеком“. Нет, дорогой и славный Влад. Вас-ч, не могу я есть его шоколадных босяков — хоть убейте. Я вообще чувствую к нему какую-то брезгливость — и к писателю, и к человеку. Я чувствую, что в нем 9/10 лжи и притворства, да и талант у него с бородавку". В другом письме Лядов добавляет: "Я признаю только таких „освободителей“, как Пушкин, Тургенев, Достоевский и К^о" (168, 35).

С молодых лет формировалось у Лядова и то характерное скептическое мировоззрение, которое к концу жизни приняло пессимистическую окраску. В лядовской переписке все время ощущается неудовлетворенность жизнью, собой, своим творчеством. Почти в каждом письме пишет он о "скуке", тоске, которая мешает ему сосредоточиться как на работе, так и на отдыхе. Повсюду, где бы он ни находился, его преследуют грустные мысли, предчувствия "рокового конца", с годами усугублявшиеся⁸.

Единственно, чему он остался до конца верен, — это искусству, которое называл "храмом красоты". Это восприятие прекрасного как высшего жизненного идеала составляет важнейшую основу эстетики Лядова-композитора, Лядова-музыканта. Не случайно его кумирами навсегда остались Глинка и Римский-Корсаков, с их идеалами красоты, волшебной силы искусства. К числу любимых композиторов относились также Шуберт, Шопен и Вагнер. К Вагнеру он особенно "пристрастился" уже в конце жизни в 1910-х годах, тщательно изучая

го: „Лживость и грубость его "творчества" выводит меня из себя. Это — человек с бегемотовой кожей и с бегемотовым сердцем. Ни одного тонкого штриха, — все для райка, все "освободительно"-грубо-подло-модно. И этот певец "живота" и грязных инстинктов смел поднять руку на величайших художников мира, на настоящих "освободителей". Из злобы и ненависти не вырастут цветы правды" (168, 34-35). Эти слова были вызваны резкими выпадами Горького против великих западноевропейских писателей (Золя, Мопассана) и вообще против всей западной культуры, с которыми писатель выступал в печати в 1906 году.

⁸ "Ты представить себе не можешь, какая скучища в Петербурге" (1887), или: "Боже мой, как скучно жить на свете" (1889), или: "Проза жизни точит меня хоть и медленно, но зато верно. Это мой самый, самый страшный враг. Жить можно только до тридцати лет... Ох, тоска, тоска!.." (1902), или: "Жив, здоров, много читаю, мало сочиняю, порядочно скучаю и медленно умираю" (1905). Цитаты можно было бы продолжить (см.: 166, 42—45, 59, 60, 187—188).

его музыку, перечитывая вагнеровские дневники, письма, преклоняясь перед его идеальным служением искусству.

Далекий от общественно-политической жизни, от государственных процессов, происходящих в России в начале XX века, Лядов все же не мог от них отстраниться совсем. Так, нельзя не отметить его принципиальности, проявившейся в связи с демонстрацией студентов консерватории в 1905 году, когда, не разделяя реакционных взглядов дирекции, Лядов вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым вышел из состава профессоров. Однако активизировавшееся социалистическое движение его пугало. Идеи всеобщего равенства он считал противоестественными по самой своей природе. В социализме он предвидел величайшую угрозу свободе личности. А отсюда — и опасность для искусства, ибо, согласно его мировоззрению, в художнике самым ценным является индивидуальность, его творческое "я", которое не может подчиняться никаким требованиям о б щ е й пользы или справедливости. "Я бы не мог ни к какой партии принадлежать, — читаем в одном из лядовских писем, — потому что каждая партия заставляет и думать и чувствовать по образцу" (166, 178). Предчувствие конца величайшей эпохи развития русского искусства он ощущал все острее. Оно влияло и на физическое состояние Лядова, его слабеющее здоровье. Окончательным ударом для него послужил призыв в армию его любимого старшего сына в июле 1914 года и начало первой мировой войны. А в середине августа (15 числа) Лядова не стало.

В общей характеристике лядовской личности, лядовского искусства с особой остротой встает проблема творческого процесса. Как художник он долго искал себя. Этого не могли до конца понять современники, упрекавшие Лядова за малую творческую продуктивность, которую они часто приписывали его инертности и бездействию. Среди тех, кто попытался более объективно осветить причины, мешавшие плодотворному развитию лядовского таланта, был композитор Н. А. Соколов. Одну из них он видел в материальной небеспеченности Лядова, вынужденного много заниматься педагогической работой; другую — в отсутствии у него ведущей художественной идеи, которая заставила бы его твердо идти к намеченной цели, третью "в замедленном накоплении творческого потенциала", в инстинктивной "экономии" таланта, при строго критическом отношении композитора к самому себе (см.: 242).

Все названные доводы в известной мере справедливы, хотя и не раскрывают полностью специфики художественного мышления Лядова. Нет сомнений в том, что работа в консерватории, куда он был принят сразу же после ее окончания, в 1878 году, отнимала у компо-

зителя массу драгоценного времени. Чувство неудовлетворенности педагогическим трудом никогда не оставляло его, тем более что в течение многих лет он вынужден был вести элементарные курсы теоретических дисциплин для студентов-исполнителей (лишь в 1901 году ему поручили специальный курс контрапункта и фуги, а в 1906 — он наконец получил собственный класс композиции)⁹. Но вместе с тем педагогическую деятельность Лядова трудно считать всего лишь тормозом на его творческом пути. В историю музыкального образования он вошел как превосходный педагог-теоретик, детально разработавший собственную систему преподавания (которой воспользовался Римский-Корсаков при составлении учебника гармонии), как большой художник, само общение с которым не могло не быть плодотворным для его учеников.

Много занимаясь педагогикой (в консерватории, в Певческой капелле — не менее шести часов в день), Лядов сочинял, по его собственному выражению, "в щелочки времени", и это его очень удручало. "Сочиняю мало и сочиняю туго, — писал он своей сестре в 1887 году. — Неужели я только учитель? Очень бы этого не хотелось! А кажется, что кончу этим... Экий счастливец Глазунов! Он прямо вскочил на свои рельсы — и едет" (166, 59).

К сожалению, Лядов "свои рельсы" нашел не сразу, что объяснялось отнюдь не отсутствием "руководящей в художественной деятельности идеи", о которой говорил Н. Соколов, но прежде всего — психологическим складом его натуры. По тонкому наблюдению Асафьева, в Лядове было "что-то загадочное, непонятное и даже неизвестное ни старшим, ни младшим его современникам" (15, 621). И хотя в последние годы жизни популярность композитора сильно возросла, те хвалы, что на него посыпались, все-таки делались с какой-то "оглядкой" и опаской ("хорош-то хорош композитор, да вот мало пишет, говорят — ленился" — там же, 621). Заторможенность творческого процесса лежала не вне его, а в нем самом. Мешали его замкнутость, скептицизм, противоречие между эмоциональной и интеллектуальной подвижностью и недостатком воли. Асафьев приходит к пронизательному выводу: "Не легенда ли эта пресловутая лядовская лень, и не виной ли малописанию скромность композитора, неуверенность в важности и нужности того, что надо делать, и преобладание созерцания над волей?" (там же, 621). Лядов же, на склоне лет оказавшись в центре внимания общественности, которой всю жизнь сторонился, не стал творчески активнее, а напротив, все больше уходил в себя, сочиняя все меньше. Воспринимая искусство

⁹ Подробно о педагогической деятельности Лядова см.: 11, 273—274; 166, 207—214; 177, 99—104; 90, 29—34.

как "высшее божество", которому можно служить лишь будучи свободным, отдаваясь ему целиком, в силу "внутренней потребности", Лядов подолгу ждал этих мгновений, которые посещали его не часто. Не признавая никакого насилия над собой, он решительно отвергал и всякое насилие над творчеством. Ежедневная, вне зависимости от вдохновения, упорная работа казалась ему "нетворчеством". Нередко он считал излишним даже записывать то, что бродило у него в мыслях и рождалось под его пальцами. Отсюда — множество неосуществленных замыслов, планов, эскизов не состоявшейся, не положенной на бумагу музыки. Все это может служить убедительным объяснением личной драмы большого художника, обладавшего превосходной техникой письма, но так и не сумевшего полностью реализовать свои творческие возможности.

И все же, несмотря на замедленные темпы работы, на последнем этапе творческого пути Лядову удалось создать свои лучшие произведения и занять достойное место в художественном мире нового века. Бурный процесс роста русского искусства во многом стимулировал творческое сознание композитора, придал определенную направленность его эстетическим исканиям. Чуткий к новым веяниям времени, Лядов сумел проявить те яркие, своеобразные качества своего творческого дара, которые до того оставались в значительной мере скрытыми. Сочинением своих замечательных симфонических миниатюр, родившихся на почве давних национальных традиций, но необычно свежих по средствам выражения, он внес в русскую музыку драгоценное зерно, которому предстояло прорасти в будущем.

2

Обзор творчества Лядова целесообразно начать с фортепианной музыки, которой композитор отдал более тридцати лет жизни. Первые опусы для фортепиано возникли еще в студенческую пору, последний был написан в 1910 году.

Обращение Лядова к фортепианному творчеству явилось вполне естественным. Он сам был прекрасным пианистом, хотя и не считал себя виртуозом и не занимался публичной концертной деятельностью. Все современники, слышавшие его игру, отмечали изящную, утонченно-камерную манеру исполнения¹⁰. Истоки такого тонкого, интимного пианизма, несомненно, следует искать в русской фортепианной школе филдовского направления, через которую прошел любимый им Глинка, в свою очередь унаследовавший от Филда классическую, моцартовскую чистоту стиля, сдержанность чувств.

¹⁰ "Лядов играл довольно изящно и чисто, но несколько сонно, никогда не усиливая звука более *mezzo forte*", — вспоминал, например, Римский-Корсаков (220, 153).

Другим кумиром Лядова был Шопен, восхищавший русского музыканта высокой поэтичностью, изысканностью фортепианной фактуры, изящной виртуозностью пианизма.

Фортепианный стиль Лядова складывался прежде всего под воздействием преобладающего лиризма, свойственного сознанию композитора в целом. В то же время на его фортепианное творчество огромное влияние оказывала собственная исполнительская манера — внутренне сдержанная, несколько "аэмоциональная", с особым вниманием к звукописи, с превалирующим чувством формы. Слышавший игру Лядова С. Городецкий вспоминал свои впечатления: "Подходил он к инструменту медленно и внутренне торжественно; садился тяжело и просто, скромно и незаметно клал красивые руки на клавиатуру. Это не было прикосновение виртуоза-техника, это не был полу-неврастенический, полу-экстатический налет Скрябина, это было эпически-спокойное приближение властелина к своему царству. Есть в современной живописи движение, именуемое пуризмом и требующее от художника аскетической экономии в средствах. Игра Ан. К. была в высшей степени пуристична. Ни одним мускулом не двинет больше, чем это строго необходимо. Почти не видно, как поднимаются и опускаются пальцы. Катятся по мощному бархату низов ослепительные бисеринки верхов. Сказочной нежности, былинной силы рождаются звуки. Дивно смотреть на движения рук по клавишам. Легки, уверенны и любовны они, иной раз как бы небрежны на вид, но изумительно внимательны и чисты на деле <...> Силы света, силы тьмы одинаково подвластны этим рукам" (166, III). Такой своеобразный в своей изысканности "пуризм", необычайная точность выражения при предельной экономии средств, четкость формообразования, игра светотенями и мастерство его звукового колорита — все это стало характерными чертами композиторского стиля Лядова, ярко обозначившегося уже в первых его фортепианных опусах.

Лядовские фортепианные пьесы — своего рода музыкально-поэтические зарисовки отдельных жизненных впечатлений, картин природы, отображенных во внутреннем мире художника. В его всепоглощающем внимании к лирике сказалась общая тенденция русского искусства конца XIX века. Наиболее ярко обозначенная в творчестве Чайковского, она приобрела особый ракурс у его современников, композиторов петербургской школы, с характерным для них отпечатком замкнутости, покоя и созерцания, как бы отражающим взгляд художника не "изнутри", а "со стороны". Такая эстетическая позиция, ставшая основой творчества Лядова, требовала иных музыкально-поэтических выразительных средств, особых нюансов, красок, светотеней.

Анализ фортепианной музыки Лядова предполагает множество аспектов, в том числе хронологический или жанровый принцип исследования. Они нашли свое воплощение в музыковедческой литературе (см. 164, 141—161; 131; 177; 3). Возможен и аспект межнациональных связей, воздействий на фортепианное творчество композитора различных европейских школ. Эта проблема пока еще не получила достаточного научного освещения. Впервые наиболее четко она была сформулирована Б. В. Асафьевым. Размышляя над творчеством своего учителя, он писал: стиль Лядова "прошел сквозь многие влияния, и конечно, Шумана, в первую очередь, потом — Шопена. В конце жизни Лядов ощутил на себе даже воздействия Скрябина. Но говоря о влияниях на Лядова, надо помнить одно: их определяет чужой тематический материал, но приемы обработки, характер фактуры, развитие идей, мелодические обороты, тип фигурации всегда с самых первых opus'ов содержат в себе неуловимые словами, но ощутимо слышимые чисто лядовские черты <...>. В музыке Лядова надо различать „нейтральные образования“, фуги, каноны, жиги, в которых материал совершенно абстрагируется; затем шумановские и шопеновские наслоения; затем постепенно выработавшиеся из интонаций Шопена, Глинки и в очень малой мере Балакирева — с л а в я н и з м ы, и наконец, идущие от Бородина и от народной песни великорусские обороты..." (22, 238—239). Эти истоки творчества Лядова, процессы постепенного преодоления инородных "наслоений" и переработки их в оригинальный, глубоко национальный стиль, наиболее последовательно прослеживаются именно в жанре фортепианной миниатюры.

То, что Асафьев назвал в стиле Лядова "нейтральными образованиями", составляет небольшую группу фортепианных сочинений в полифонических формах: каноны, фуги, жиги. К полифонии Лядов относился как к выражению интеллектуального начала, считая занятия контрапунктом необходимым условием композиторской техники. У композитора, не владеющего полифонией, по его мнению, "руки связаны, и потому он, говоря фигурально, из комнаты, в которой десять дверей, может выйти только через одну" (316, 292). Создавая свои каноны и фуги, Лядов имел в виду прежде всего определенные технические задачи. Характерно его замечание, высказанное по поводу увлечений Римского-Корсакова 70-х годов: "Не будь этих фуг (я имею в виду вообще занятия Римского-Корсакова контрапунктами), не было бы ни „Майской ночи“, ни „Снегурочки“ (там же). И может быть, именно потому молодой композитор последовал за своим мэтром, обратившись в 1876 году к полифоническим формам

в первой фортепианной тетради — "Прелюдия, fuga и жига", ор. 3. Эти сочинения уже продемонстрировали прекрасное владение правилами контрапункта (фуги Римского-Корсакова написаны годом раньше — в 1875). Затем Лядов еще раз вернулся к полифонии в ее чистом виде — в середине 1890-х годов, когда искал новые "повороты", новые аспекты в развитии фортепианных жанров. Три канона ор. 34 (1894)¹¹ и две фуги ор. 41 (1896) выполнены с высочайшим контрапунктическим мастерством. Строгую полифоническую форму Лядов трактует в различных музыкальных жанрах — жиги (канон № 1, соль мажор), пасторали (канон № 3, фа мажор). Этот последний близок "Прелюдии-пасторали" ор. 33.

Две фуги ор. 41 написаны в характерном для Лядова камерном стиле, без каких-либо фактурных украшений, со строго линейным голосоведением, чем "значительно отличаются от ярко концертных фуг Глазунова и Танеева" (211, 294). В этом, по духу не очень близком Лядову жанре выработывался самобытный, особый строй его фортепианного мышления: многоголосная, полимелодическая фактура, чистота, идеальная ясность палитры — черты, проявившиеся затем и в собственных обработках русских народных песен.

Другой пласт, который Асафьев определил как "шумано-шопеновские наслоения", оказался еще более важным для становления стиля Лядова. Было бы целесообразно дифференцировать эти два истока, ибо степень воздействия "шумановского" и "шопеновского" здесь не адекватна.

Влияние Шумана Лядов испытал лишь на первом этапе своего творческого развития. Оно заметно в фортепианных циклах "Бирюльки", ор. 2, "Арабески", ор. 4, "Интермеццо", ор. 7 и 8, пьесе "Новинка", ор. 20. Не все эти сочинения молодого Лядова равноценны по своим художественным достоинствам, но все они свидетельствуют о творческом претворении "мелькающих шуманизмов"¹² (Асафьев).

Наиболее оригинален цикл "Бирюльки", созданный в 1876 году и сразу заявивший о замечательном таланте двадцатилетнего композитора. "От „Бирюлек“ так и веет свежестью, молодым вдохновением шумановского „Карнавала“. Трудно передать словами все заключающиеся в них тематические и гармонические сокровища, всю не-

¹¹ К опусу 34 примыкают "12 канонов на один *cantus firmus*" и 24 канона, представляющие собой собственно полифонические упражнения и предназначенные для педагогических целей.

¹² Это родство единодушно отмечалось всеми исследователями его творчества. "Лядов есть отражение Шумана лучшего периода его деятельности", — писал Кюн (146, 276). См. также: 166, 148; 177; 90.

обычайную законченность филигранной отделки деталей; их бесконечное изящество, нарядность, красоту", — писал Ц. Кюи (146, 277). Ассоциации с Шуманом вполне закономерны. От немецкого романтика Лядов усваивает и самую форму фортепианного "цикла-сюиты сквозного строения" (термин Д. Житомирского), и склонность к ярким характеристикам, и гибкость композиционной техники, выраженной в общих фактурно-ритмических и интонационно-тематических образованиях.

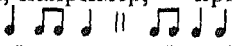
С фортепианными циклами Шумана отчасти перекликается образный строй "Бирюлек". Так, оживленная моторика пронизывает № 2, 7, 13; радостная возбужденность, страстность, свойственные шумановским пьесам, переданы Лядовым в № 4 и 10. Тонкой трансформацией шумановских образов являются и отдельные лирические страницы цикла, связанные с вальсовой сферой. Вальс выполняет у Лядова объединяющую, обобщающую роль, наиболее выпукло проступая в обрамляющих крайних частях (№ 1 и 14), а также в № 3 и 9. Впервые появившись в среднем разделе № 1, эта несколько салонная, но достаточно выразительная тема (особенно характерна ее лирико-экспрессивная, изменчивая начальная интонация то тритона, то уменьшенной кварты), близка к немецкому вальсу. Ее интонационный строй отчасти совпадает с темами шумановских "Бабочек" (примеры 95 а, б, в). В цикле Лядова та же тема вальса получает интересную образную перекраску. Так, в № 3 она приобретает несколько таинственный колорит: фантастичный, причудливый синкопированный ритм скрывает ее обнаженную танцевальность. Поновому Лядов модифицирует ее в № 9. Начальная интонация вопроса перенесена здесь в конец фразы, благодаря чему тема становится гибкой, волнообразной, наполняясь воздушным, легким движением русских вальсов Глинки или Чайковского. Мелодия словно обрастает звучащей многоголосной тканью, углубляющей ее лирическую нежность.

Уже этот нюанс "русской вальсовости" говорит о неоднозначности стилистических истоков раннего лядовского творчества¹³.

С Шуманом Лядова роднят и некоторые общие фактурные при-


¹³ Ярко выраженный русский характер проявляется и в двух центральных номерах "Бирюлек" (№ 5 и 6), где Лядов предстает истинным учеником кучкистов. Эти пьесы прокладывают путь к национально-жанровым и эпическим страницам творчества композитора. Так, в № 5 тема имеет неожиданное сходство с темой "Прогулки" из "Картинок с выставки" Мусоргского — цикла, появившегося двумя годами раньше лядовских "Бирюлек". Следующая миниатюра, несомненно, навеяна богатырскими образами Бородина (вспоминаются ритмы его "Песни темного леса", некоторые страницы "Князя Игоря").

емы "Бирюлек". Таков № 11 — поэтичнейший легкий вальс, близкий по манере изложения к № 7 из цикла "Бабочки" Шумана, а виртуозная фактура № 13 напоминает соответствующие страницы шумановских пьес, — как, например, "Эльфы" из цикла "Листики из альбома".

В отдельных пьесах лядовского опуса широкое развитие получают характерные шумановские ритмы, например, — "пританцовывающий" ритм праздничных шествий:  (сравним № 5 "Бирюлек" с соответствующими "шествиями" из "Венского" и большого "Карнавала" или из "Бабочек"). В ряде миниатюр Лядов отталкивается от характерной, остро-шумановской скерцозности, нередко переплавляя ее с напористыми ритмами бородинских скерцо, выросших из того же первоисточника (№ 12 и др.).

При всем сходстве с шумановскими циклами, общий замысел "Бирюлек" оригинален. У Шумана "Бабочки", "Карнавал" — яркие "зарисовки с натуры", портреты скрытых под масками реальных персонажей, с их душевной драмой и сложностью психологических коллизий. Лядовский цикл — скорее "игра в чувства", отраженная уже в самом авторском названии. Это маленькие "пустячки". Подобная ироническая направленность замысла определена уже самой драматургией крайних номеров цикла, построенных на одном и том же тематическом материале и выполняющих роль пролога и эпилога. На фоне стаккатного, мерного (как качание маятника) движения октавных скачков левой руки возникает механичная, вращательная тема с элементами пентатоники, которая сразу вводит в атмосферу игры. Так в первом фортепианном цикле Лядова начали оформляться типичные для русского мастера черты, а именно: склонность к изящной игре, шутке, некоторая ироничность мироощущения. Приемы, использованные начинающим автором, впоследствии станут более изысканными, утонченными. Но нити к "игрушечному миру" будущей "Музыкальной табакерки" — этого маленького шедевра лядовской фортепианной миниатюры — тянутся уже от "Бирюлек".

В двух следующих фортепианных циклах Лядова — "Арабесках" и "Интермеццо" шумановские влияния проявились более непосредственно. Они отразились не только в общности романтических жанров и в характерных названиях пьес, но и в содержании. Так, "Арабески" построены на подлинно шумановских контрастах порыва и созерцания, "флорестановских" и "эвсебиевских" образов. В каждой из четырех пьес лядовского цикла это сопоставление служит основой. В первой из Арабесок несущаяся на одном дыхании взволнованная музыка, наполняющая крайние разделы трехчастной композиции, оказывает свое влияние и на более светлую лирику средней

части. Во второй, напротив, превалирующую роль играют образы "эвсебиевского мира": хрупкие, мягкие задержания, интонации вдоха и зыбкая фактура пронизывают первую и третью части пьесы. Контраст составляет средний раздел, в котором активные, возбужденные, пульсирующие ритмы () вызывают прямые ассоциации с шумановскими пьесами (см., например, Новеллетту № 5, от которой, вероятно, отталкивался и Римский-Корсаков в своей "Новеллетте" ор. 11, созданной годом раньше лядовских "Арабесок") (примеры 96 а, б, в).

С праздничными финалами циклов Шумана перекликается последняя, четвертая Арабеска, пронизанная устремленным, прямолинейным движением темы "твердой структуры" (термин В. Бобровского; см. 51) на фоне остигатного ритма.

Образы "Арабесок" получили дальнейшее развитие в "Интермеццо" ор. 7 и 8, по существу составляющих единый цикл. В них "шумановские корни" постепенно прорастают новыми, национальными всходами лядовского искусства. Посвященные Стасову, "Интермеццо" Лядова пронизаны могучим бородинским духом, мужественным оптимизмом мироощущения, свойственным кучкистскому восприятию. Первое из них (ре мажор) задумано как быстрое, полетное скерцо, близкое к образам "Половецкого стана" (см., например, "Пляску мальчиков"). Характерен оттенок таинственной фантастики в средней части, окрашенной гибкими, скользящими хроматизмами и сумрачными нюансами глубоких, как бы застывших басов. Быть может, отсюда начинается путь к таинственной фантастике будущих симфонических миниатюр Лядова (например, к его "Волшебному озеру").

Своеобразный сплав "немецко-русских" истоков обнаруживает "Интермеццо" си-бемоль мажор (ор. 8 № 1). Быстрый, стремительный темп, "разбросанные" акцентированные звуки мелодии вызывают ассоциации со знаменитыми "клеваниями" бородинских скерцо. В мужественном, волевом настрое этой музыки, активной ее динамичности, в едином устремленном развитии заметно проявляются симфонические черты. Не случайно Лядов сделал впоследствии оркестровый вариант "Интермеццо"¹⁴.

Наиболее глубинным в творчестве Лядова оказался "шопеновский пласт". К Шопену композитор обращался на протяжении всей

¹⁴ С образами этого "Интермеццо" связана и пьеса Лядова "Новинка" ("Novellette"), ор. 20, сочиненная не позднее 1882—83 года (177, 59). Интереснее по музыке средний раздел пьесы, в котором гибкость мелодической линии, насыщенная полифонической тканью фактура и терпкие гармонии предвосхищают скрябинские черты.

своей жизни, постоянно изучая, исполняя музыку великого польского романтика, приобщая к ней своих учеников.

Ассимиляция шопеновских принципов в русской музыке происходила по разным направлениям. Одно из них проявлялось в культивировании на русской почве излюбленных польским композитором жанров — мазурки, прелюдии, вальса, этюда, ноктюрна, экспромта. Другое выразилось в освоении образно-интонационного словаря Шопена, в творческом переосмыслении отдельных его стилистических приемов — мелодических, гармонических, фактурных, пианистических. Путь "оседания" шопеновской традиции в русской профессиональной музыке пролегал от Глинки и Ласковского, воспринявших прежде всего слои "бытового" шопеновского наследия, через более полное и глубокое освоение искусства Шопена в целом композиторами "новой русской школы" — к оригинальному, индивидуализированному "переинтонированию" и переосмыслению музыкальных основ его творчества русскими художниками новой эпохи: Лядовым и Скрябиным.

Претворение традиций Шопена происходило у Лядова в тесном взаимодействии композиторского и исполнительского начал. О неповторимой оригинальности шопеновских интерпретаций у Лядова можно судить по воспоминаниям Б. В. Асафьева, слышавшего музыку Шопена в исполнении разных русских композиторов: Балакирева, Глазунова, Ляпунова, Ф. Блуменфельда. Внимательно вслушиваясь в игру каждого из них, Асафьев находил, что "совсем, совсем иной Шопен открывался в эстетически изящном интонировании Ан. Конст. Лядова, — при удивительном туше и благородстве фразировки, при утонченнейшей, напоминавшей скрябинскую, педализации и красивой по изысканности мелодического рисунка формы: именно через мелодию рождалась у Лядова шопеновская архитектура" (26, 313).

Огромное внимание уделял Лядов "поющей" многоголосной фактуре шопеновских пьес. "Шопен насквозь полифоничен", — любил говорить он своим ученикам, что и показывал в своих интерпретациях.

Восприятие музыки великого романтика у Лядова было особенным, как бы преломленным в свете новых течений искусства конца века — импрессионизма и символизма. Исполняя сочинения Шопена, он воссоздавал в них "музыкальные акварели", выразительные, утонченные "жанровые картинки", перекликающиеся с живописью художников-импрессионистов (см. там же, 314—315).

Такое красочное слышание и "видение" Шопена позволяло Лядо-

ву воплощать совершенно новые, скрытые в этой музыке образы¹⁵. Особое эстетическое чувствование Шопена влияло и на его исполнительский репертуар (привлекали в основном мелкие формы — вальсы, мазурки, прелюдии, ноктюрны), и на его композиторское творчество. В своих фортепианных сочинениях он по-своему обобщил некоторые принципы шопеновского стиля. Мелодичность, пронизывающая почти все его фортепианные миниатюры, внимание к фактуре, тоже "насквозь полифоничной", — все это выросло из Шопена, слилось с русской, глинкавской традицией и придало музыкальному стилю Лядова тот особый сплав, который Асафьев определил одним словом — "славянизмы".

Шопеновскую традицию он претворил сквозь призму глинкавского искусства, реализуя общие для всех трех композиторов стилевые принципы и нормы в новых жанровых и идейно-концепционных условиях. Обращаясь к излюбленным шопеновским формам — прелюдии, этюду, вальсу, мазурке, — он в каждой из них находил те элементы, которые умел творчески переосмысливать и подчинять своим собственным, оригинальным художественным задачам.

Среди танцевальных шопеновских жанров, трансформировавшихся на русской почве в творчестве Лядова, особое место принадлежит мазуркам. Они явились, по существу, промежуточным звеном между лирической и жанровой группами его сочинений. Исходной точкой для русского композитора послужили, прежде всего, те лирические пьесы в ритмах польского танца, в которых Шопен высказывал свои самые сокровенные мысли и чувства. Привлекали его и народно-жанровые колоритные сельские сцены. Свежий, живой облик народных мазурок Шопена по-новому "засветился" в творчестве Лядова, тонко переплетаясь с русскими народными интонациями. Жанр блестящего, "шляхетского" бального танца не нашел у него широкого воплощения, хотя элементы его порой проникали в более развернутые пьесы концертного плана.

Основные тенденции в развитии жанра наметились уже в первых еще не совершенных мазурках ор. 3 (1877). Лядов широко использовал характерные стилистические методы Шопена — принципы мелодического варьирования, некоторые приемы изложения (секвенции, орнаментика и т. п.). При этом ярко определились, с одной стороны, его склонность к камерно-лирической трактовке жанра (ор. 3, № 4, соль мажор, трио), с другой, близкие кучкистам черты, вопло-

¹⁵ "Только подмечая очень тонко выделяемые Лядовым характерно шопеновские „вкусоности“ (Глинка сказал бы — „злобы“) в гармонии и вообще в голосоведении, можно было угадать тщательно маскируемую внутреннюю эмоционально-лирическую „тенденцию“ в той или иной пьесе" (26, 313).

щенные в мазурках Балакирева и подхваченные Лядовым в свободных "поэмах-плясках" зрелого периода.

Эти особенности наиболее четко обозначились в мазурках 80-х годов — в ор. 9, 10, 11 и 15, где заметно усиливаются национально-русские черты стиля. В ряде мазурок композитор создает развернутые концертные пьесы "балакиревского толка", применяя яркие пианистические эффекты, более сложные, многоэпизодные формы, тематизм с характерными признаками русского письма. Показательна в этом плане, например, тема мазурки ор. 10 № 3, вызывающая ассоциации с некоторыми образами Бородина (пример 97).

Еще более ощутимые русские стилевые пласты сконцентрированы в мазурках ор. 11 № 2, в обеих мазурках ор. 15, в которых танцевальные ритмы тонко переплетаются с элементами пейзажной, пасторальной лирики, с пастушескими наигрышами. Особый колорит придает им дорийский лад¹⁶.

Поздние лядовские мазурки 1890-х годов обнаруживают стремление автора к созданию развернутых "поэм-плясок", синтезирующих ранее найденные им приемы интерпретации жанра. В них происходит дальнейшая лиризация танца: шопеновские истоки лирико-интимной образности приобретают здесь новые нюансы и новый поворот.

Отмеченные принципы легко прослеживаются в "Деревенской мазурке" соль мажор, ор. 31, в основу которой положена польская народная тема. В этой свободной композиции Лядов тонко и органично синтезирует шопеновскую и подлинно русскую, кучкистскую традицию.

К тому же типу концертной мазурки приближается и "поэма-пляска" Лядова — ор. 38, фа мажор, содержание которой, по словам Я. Витола, составляют "бойкие ритмы, усердный флирт, таинственный шепот" (166, 156). Шопеновские черты приобретают здесь особый колорит изысканности, присущий иной эпохе — концу XIX столетия. Особенно выразительна тема эпизода ре-бемоль мажор, интонационно близкая шопеновской мазурке ор. 30 № 3 (ре-бемоль мажор). Ее изящные "повороты", обилие коротких хроматических задержаний, непредвиденная акцентировка, капризная ритмика, изломанность движения — все это придает пьесе характер утонченной салонности и явно предвосхищает будущие "прочтения" танцевальных форм (например, в "Польке" Рахманинова; см. примеры 98 а, б).

Общая тенденция камерно-лирической трактовки польского танца приходит к своему законченному выражению в последней пьесе

¹⁶ Обе мазурки ор. 15 предшествуют написанной в тот же год лирической пьесе "Пастораль" (ор. 17), продолжающей развитие тех же образов.

этого жанра — Мазурке ор. 57, фа минор, — сочинении глубоко личностном. Ей можно было бы дать глинкаинское название — "Воспоминание о мазурке". Вся она пронизана печальным, элегическим настроением, с оттенками душевной горечи. В ее гибкой, вальсообразной теме просвечивает чувство уставшего, надломленного человека. Она отчасти перекликается с образами последней (тоже в фа миноре) мазурки ор. 68 № 4 Шопена, не достигая, впрочем, шопеновской глубины скорби, безысходности, трагизма (в мазурке Лядова скорее отражены "чеховские" настроения душевной неудовлетворенности, внутреннего надлома). Тонкие изгибы мелодии, мягкие, хроматизированные гармонии, лаконизм формы напоминают и о ранних миниатюрах Скрябина (примеры 99 а, б, в).

В целом последняя мазурка явилась своего рода связующим звеном в ряду образно-стилистических исканий разных эпох. Через нее протянулась единая нить "славянской душевности", отраженной в мазурках Шопена и Глинки и по-новому претворенной у Скрябина. Нельзя не согласиться с мнением М. Михайлова, отмечавшего, что последняя мазурка Лядова — "одна из самых обаятельных его миниатюр, в которой тонкая одухотворенность содержания воплотилась в безукоризненно совершенную форму при мудрой сдержанности средств и величайшем изяществе — основных качествах лядовского стиля" (177, 67).

Лирико-романтические настроения, воплощенные в мазурках, приобретают новые оттенки в других танцевальных формах, к которым обращался Лядов, — в его вальсах. Три вальса, возникшие в разные десятилетия, показывают своеобразный подход их автора к трактовке излюбленного в русской музыке жанра.

С шопеновскими образно-стилистическими принципами более всего связан первый лядовский вальс — ор. 9, фа-диез минор (1884). Отзвуки Шопена слышны здесь и в сопоставлении двух типов лирики — сентиментально-задумчивой, с одной стороны, и искрящейся радостью, одухотворенной легким, непрерывно несущимся, кружащим вальсовым движением, — с другой. В гибкости мелодического рисунка, в интонационном строе тем, отдельных фактурных приемах можно обнаружить и более конкретные связи с шопеновскими вальсами (примеры 100 а, б, в, г).

Однако Шопен — далеко не единственный источник вальсов Лядова. Композитор отталкивается и от традиции русской бытовой музыки, продолжая линию поэтичнейших вальсов Глинки и Чайковского. При всем тончайшем сплаве разнообразных истоков, Лядов всегда остается оригинальным художником. Отклики Вальса фа-диез минор слышатся в последней пьесе данного жанра — Вальсе ми мажор, ор. 57 (1906). Оригинальна "поэмная" форма этого позднего

фортепианного сочинения композитора, основанная на свободном чередовании танцевальных разделов с эпизодами чисто лирическими, не связанными с вальсовым началом¹⁷. "Нетанцевальные" разделы (*Commodo*) воспринимаются как "лирические отступления", в которых автор, погруженный в свои мысли, словно отстраняется от массовой "сцены бала", от захватывающего движения кружащихся пар, упоенных красотой несколько салонной, но благородной музыки вальса¹⁸. В изяществе формы, утонченности стиля (даже при сохранившемся "классическом" гармоническом языке), в хрупкости мелодической хроматики разделов *Commodo* и изысканной салонности *Allegretto grazioso* — во всем проглядывают черты русского символизма. Как и мазурку того же опуса, Вальс ми мажор также можно назвать "вальсом-воспоминанием", "вальсом-мечтой".

С шопеновскими формами связаны этюды Лядова. Стремясь к углублению жанра, он превращает свои этюды в самостоятельные романтические пьесы, оставаясь прежде всего лириком. Его этюды — то радостные "разливы" (ор. 5, ля-бемоль мажор), то светлая пастораль (ор. 37, фа мажор), то окрашенная в меланхолические тона легкая печаль (ор. 40, до-диез минор). Подобно Шопену, Лядов в каждой пьесе избирает определенную фактурную формулу, составляющую основу ее тематического зерна. Это или широкий "разброс" мелодии с элементами скрытого двухголосия (этюды ор. 5, 12), или, напротив, равнодлительное ритмическое движение, создающее впечатление бесконечности (ор. 40, 48). Сохраняя определенный импульс самодвижения, композитор обогащает каждый этюд свежими модуляционными ходами, тонкими нюансами, предугадывающими дальнейшее развитие жанра в творчестве русских композиторов конца века (Аренский, Глазунов, Скрябин).

Вершиной камерного пианизма Лядова явились, несомненно, его прелюдии. Лядов стал первым русским композитором, в чьем творчестве излюбленный шопеновский жанр получил новую трактовку. Его вполне можно назвать основоположником русской форте-

¹⁷ Образный строй этого сочинения Лядова в известной степени был подготовлен его "Багателями", ор. 53, особенно первой пьесой, где шопеновская гибкость мелодии сочетается со скрябинской хрупкостью образа, где вальсовое движение едва улавливается из-за отсутствия характерного танцевального аккомпанемента. Самая же тема этой "Багатели" Лядова явно перекликается с темой Вальса фа минор, ор. 1 Скрябина.

¹⁸ Любопытно, что каждое возвращение темы вальса (*Allegretto grazioso*) воспринимается как продолжение общей линии нарастающего танцевального движения, прерываемого время от времени субъективными авторскими размышлениями, его "уходами в себя".

пианной прелюдии, достигшей своего расцвета в творчестве Скрябина и Рахманинова.

Форма прелюдии оказалась особенно близкой эстетическому мировоззрению Лядова-миниатюриста. Неудивительно, что именно в ней наиболее ярко проявились индивидуальные, специфические черты его почерка. "Чужие" воздействия здесь тонко переплавились в особый лядовский стиль. При всей своей эмоциональной сдержанности, именно в прелюдиях Лядов высказывается наиболее искренне и открыто. Большое внимание уделяет он отточенности формы, творчески переосмысляя традиционные простые структуры периода, двух- и трехчастных форм. Поэтическая сфера прелюдий включает несколько групп. В одну из них входят жизнерадостно-оживленные пьесы с характерной для них моторикой движения (по классификации М. Михайлова — см. 177, 50). К ним относятся прелюдии ор. 13; 27; 36 № 1, 3; 40 № 2 и 4; 42 № 1, 2; 46 № 3. Центральную группу составляют прелюдии лирического плана. Аспект лирики в них достаточно широк. Здесь и прелюдии светлого, эмоционально открытого характера (ор. 10 № 1; ор. 40 № 3; ор. 57 № 1), и пьесы пейзажного, мягко-лирического плана (ор. 24 № 1, ор. 39 № 1), и народно-жанровые миниатюры, основанные на подлинных русских песенных темах (ор. 11 № 1, ор. 33 № 1). Особый пласт составляют задушевно-меланхолические прелюдии-размышления (ор. 31 № 2; 39 № 2; 40 № 3; 46 № 4). Сфера драматической образности представлена в прелюдиях ор. 13 № 4, ор. 31 № 2, ор. 39 № 4 и ор. 46 № 2. В этих патетических, взволнованно-возбужденных пьесах (отчасти родственных и Шопену и Скрябину) Лядов как бы соединяет романтическое с символической, прошедшее с настоящим¹⁹.

Во всех типах прелюдий, далеко не однозначных по своим художественным достоинствам, композитор стремился найти специфические черты, особые музыкально-выразительные средства, свойственные той или иной группе сочинений.

Прелюдии оживленно-жизнерадостного типа строятся, как правило, на общих формах движения, перекликаясь с этюдными принципами структуры. Порой в них теряется индивидуальность композиторского стиля. Однако лучшие прелюдии этой группы отмечены присущими Лядову чертами изысканности, изящества, ажурной прозрачности музыкальной ткани, тонкой нюансировкой светотеней, тональных "перекрасок", — приближающих эти сочинения к зачаткам импрессионистского искусства.

"Милыми подражаниями Шопену" назвал Я. Витол группу лядовских прелюдий, пронизанных настроениями светлой, радостной

¹⁹ Анализ этой группы сочинений см.: 177, 54—55.

лирики. В гибкости, извилистости их мелодического рисунка (в метре 6/8 или 9/8), характерной фактуре двойных нот, оживленных темпах проявляется соответствующая манера изложения шопеновских экспромтов, лирических этюдов, некоторых прелюдий. В отдельных пьесах обнаруживаются и более непосредственные шопеновские влияния, как, например, в Прелюдии ор. 36 № 1, соль мажор, своим тематическим, фактурным и гармоническим строем перекликающейся с лирическим этюдом ор. 26, ля-бемоль мажор, Шопена²⁰ (примеры 101 а, б).

В ряде прелюдий Лядов широко использует приемы полиритмического сочетания голосов, создающие особую "узурчатость, утонченнейшую полифигурационность, передававшуюся в европейской музыке от Шопена к Скрябину" (274, 215). Так, в прелюдиях ор. 27 № 2, си мажор, ор. 36 № 1, фа-диез мажор, ор. 39 № 1, ля-бемоль мажор, ор. 40 № 2, до мажор полиритмическую единицу составляет соотношение 5:3. В ор. 40 № 4, ре-бемоль мажор, 46 № 1, си-бемоль мажор и № 3, соль мажор — 3:2. Полиритмика этих пьес усвоена Лядовым не только от Шопена (у которого пятидольных ритмов почти нет). Воспринятая скорее всего от его учителей-кучкистов (Римского-Корсакова, Бородина), она применена им по-своему — отнюдь не в плане богатырских былинных образов, а в русле хрупких лирических пьес, нередко отмеченных пейзажной, пасторальной образностью.

В прелюдиях лирического плана Лядов высказывается наиболее полно. По-новому трансформируется в них характерная шопеновская стилистика, преломленная в ярко проступающих национальных истоках лядовской музыки. Показательны две крайние в хронологическом отношении пьесы Лядова — ор. 10 № 1 и ор. 57 № 1, обе в тональности ре-бемоль мажор, — открывающие и завершающие работу русского мастера в прелюдийном жанре и связанные с эмоционально-восторженным, радостным, светлым восприятием мира. В первой из них русские народно-песенные интонации пока еще скрыты, завуалированы и пробиваются лишь в звуках пастушьих наигрышей (в связующем и заключительном разделах трехчастной композиции). На поверхности оказываются стилистические принципы шопеновских экспромтов. Квинтэссенцией светлой лирической образности по праву можно назвать последнюю прелюдию Лядова (ор. 57). От некоторой текучести формы, нейтральности тематизма прелюдии ор. 10 композитор приходит к выразительной кантилене, сочетающей черты русской песенности с жанром ноктюр-

²⁰ Заметим, что подобную фактуру использовал и Скрябин в прелюдии № 24 из ор. 11, но совершенно в ином образно-эмоциональном контексте.

на²¹. Своей широкой раздольностью, неторопливым любованием красотой, слиянием лирического чувства с живым ощущением русского пейзажа эта лядовская прелюдия подготавливает почву для аналогичных прелюдий Рахманинова.

Собственно песенные элементы проникают и в прелюдии элегического плана. Две из них построены на подлинных народных темах. Это широко известная Прелюдия си минор из ор. 11 и Прелюдия ор. 33 № 1, фа минор.

Прелюдия си минор, справедливо отмеченная Ю. В. Келдышем как "образец преломления народной песенности в изящных формах камерного пианизма" (131, 117), основана на мелодии протяжной лирической песни "И что на свете прежестокоем" (из сборника Балакирева). Лядов развертывает ее в несколько ином метроритмическом варианте (см. 177, 52). Тонко трансформируются здесь и отдельные приемы шопеновской стилистики, что, по-видимому, и дало Я. Витолу повод заметить: "...Вероятно, эта вещица породила крылатое слово „русский Шопен“..." (166, 150).

Интересно сравнить в этом плане два столь непохожих сочинения, как Прелюдия си минор Лядова и Прелюдия ля минор Шопена. При всем различии их образного содержания, общим истоком в них послужил один поэтический жанр — элегия. Но Лядов отталкивается от русской элегии, воспевающей мягкую, проникновенную грусть, печаль, несбыточность мечты. Шопен же вкладывает в нее всю глубину трагической, безысходной скорби. Лядовская тема звучит нежно, трепетно, с "придыханиями", у Шопена короткое тематическое зерно его прелюдии представляет экспрессивную речевую интонацию, пронизывающую всю пьесу. И все же, при всем различии творческих задач, поставленных Лядовым и Шопеном, в интонационном строе этих сочинений можно обнаружить некоторые общие черты (интонация нисходящей кварты с примыкающей к ней секундой). Оба композитора используют и характерный фактурный прием "единовременного контраста двух пластов" (51, 176)²².

Любопытна и структура прелюдий. И Шопен и Лядов высказы-

²¹ Такой тип мелодики и фактуры подготовлен был, в известной мере, в лядовской "Багатели" ор. 30 (тоже в ре-бемоль мажоре).

²² Выразительный мелодический голос правой руки звучит на фоне остиной ритмической фигуры хроматически обостренных двойных нот: у Шопена — ровные восьмые, в медленном темпе приобретающие мерное движение траурного шествия, у Лядова — покачивающиеся триоли, усиливающие взволнованность, трепетность лирического образа. Мягкая "обволакивающая" хроматика двойных нот в сопровождении трактуется Лядовым в духе некоторых аккомпанементов Римского-Корсакова (например, "Шелест леса" и тема Февронии в "Китеже").

ваются здесь в лаконичной форме периода, но трактуют ее специфично²³.

Темой другой лядовской прелюдии — ор. 33 № 1, фа минор послужила мелодия русской протяжной лирической песни "То не ласточка слезливая" из сборника Н. Абрамьчева (см. 177, 61—62; 3, 72—73). Однако, несмотря на цитату, народно-жанровые признаки здесь несколько ослаблены ноктурнообразным типом сопровождения.

Среди сочинений 1890-х годов выделяется группа "прелюдий-размышлений", отмеченных психологической углубленностью, настроениями безутешной печали, тоски. Такова Прелюдия ор. 31 № 2, си-бемоль минор, в которой композитор создает удивительный по своей искренности лирический монолог. Новые черты проявляются в экспрессии, напряженности мелодики, вобравшей в себя элементы песенности, даже романсовости (выразителен начальный интервал восходящей малой сексты) со строгими, сдержанными интонациями "вздохов", мольбы²⁴. Лишь на короткий момент в конце наступит просветление (краска мажорного трезвучия VI ступени и одноименного мажора в каденциях), но настроение безысходной грусти, тяжелых предчувствий остаются непреодоленными.

Признаки позднего лядовского стиля обнаруживаются и в двух других прелюдиях данного типа. Так, в прелюдии до минор из ор. 39 композитор использует фактуру, близкую к скрябинским пьесам (см., например, его прелюдию ре мажор из ор. 11). Лamentозные интонации тихой жалобы, мольбы Прелюдии из ор. 40 сочетаются с хрупкой, утонченной мелодикой скрябинского типа.

Последняя прелюдия этой группы — ор. 46 № 4, ми минор основана на контрасте двух тем, двух настроений — печали, тоски и светлых надежд. Первая, минорная тема связана с русской песенной лирикой, с инструментальным пасторальным наигрышем, а также с


²³ В прелюдии Шопена — это период из трех предложений, уподобляемый миниатюрной трехчастной форме развитого типа, чему способствует и тональная динамика (ми минор — ля минор). Лядов, исходя из народно-песенных принципов, обогащает период чертами куплетно-вариационной структуры с элементами сонатности. Приведем схему этого усложненного периода:

A (1-е предложение) —	A ¹ (2-е предложение)
a (гл. п.) — b (п. п.)	a ¹ — b ¹
h-moll fis-moll	h-moll h-moll.

²⁴ Насыщена вся фактура этой прелюдии, состоящая из нескольких пластов: мелодического в верхнем голосе, остинатной ритмической фигуры в среднем и свойственного жанру пассакальи нисходящего хроматического тетра хорда в басу — прием, усиливающий внутреннюю сосредоточенность звучания, сгущенность мрачных красок.

психологически углубленными образами его "прелюдий-размышлений". Жанровая основа второй, мажорной темы не столь определена. Л. Мазель видит в ней "светское" начало, хотя интонационно и она вырастает из первой, элегической темы (примеры 102 а, б).

Развитие прелюдии происходит посредством образно-жанровой трансформации музыкального материала. Оригинальна и форма ее, сочетающая признаки двухчастной и сонатной. В ее динамике композитор прибегает к приемам функционального переосмысления разделов (см. 171, 331—336). Все эти черты характерны для стиля позднего Лядова.

С лирической сферой связаны и две жанровые пьесы — Колыбельная и Баркарола, окрашенные шопеновской стилистикой. Обе Колыбельные — и Шопена и Лядова — перекликаются как по форме, так и по технике фортепианной фактуры. Написанные в близких многобемольных тональностях (ре-бемоль мажор у Шопена и соль-бемоль мажор у Лядова), они представляют собой ритмические вариации на *basso ostinato*. Однако их тематические истоки различны. Опора на русские народно-песенные традиции в Колыбельной Лядова отличают ее от более обобщенно-лирической пьесы Шопена, близкой к жанру ноктюрна. Национальные черты проявляются и в интонационном складе мелодии, и в ее структуре с типичной для колыбельных напевов периодичностью, квадратностью построений. Основу же остинатного баса составляет сцепление двух "пустых" квинт: доминантовой (нисходящей) и тонической (восходящей) в характерном покачивающемся ритме с акцентом на сильной доле: . И все же влияния Шопена ощутимы в приемах варьирования и даже в интонационном строе лядовской темы.

Более "подражательна" Баркарола. С аналогичной пьесой Шопена ее сближают общая тональная окраска (фа-диез мажор), динамическая трехчастная форма, интонационные и фактурные связи. И в то же время различие достаточно заметно в драматургии. Если в произведении Шопена она направлена на постепенную трансформацию лирического чувства — от робкого, зарождающегося чувства любви и до восторженного апофеоза, то Лядов не выходит за рамки единого психологического состояния. Нежный и хрупкий образ у него тонко выписан на фоне ночного пейзажа, тихого журчания воды, созерцательного любования природой. Замысел, более статичный, здесь приближает композитора к импрессионистскому мироощущению.

Созерцательность, состояние покоя характерны и для пасторальных образов. Именно в этой сфере особенно органично, последовательно созревали глубинные, почвенные связи с русским искусством, с традициями Глинки, кучкистов. Напомним, что в форте-

пианном творчестве Лядова, во всем многообразии представленных у него жанров эти русские черты складывались не без труда. Скрытые в недрах его творческого мышления, они с трудом пробивались сквозь слой привычных форм романтической музыки. Нельзя не согласиться с мнением Асафьева, утверждавшего, что "русское национальное в Лядове вырабатывалось медленно и дошло до своего блестящего вызревания в последнее десятилетие жизни композитора" (11, 276—277). Действительно, к новому, собственному лядовскому пониманию национальной почвенности искусства он подошел лишь в программных симфонических произведениях. Важную роль на этом пути сыграли и народно-жанровые фортепианные пьесы.

Музыкальные картины русской природы (ор. 17, 33, "Идиллия", ор. 25) связаны с народными инструментальными наигрышами, с мотивами "зовов". В приемах развития автор исходит, как правило, из вариантно-вариационных принципов. Лядов насыщает свои пасторали свежими красками романтических тональных соотношений²⁵, прозрачностью высоких "флейтовых" регистров, вызывая прямые ассоциации с образами Римского-Корсакова.

В пьесе "Идиллия" пасторальные образы сливаются с открытым эмоциональным выражением лирического чувства. Народно-инструментальные наигрыши и народно-песенные интонации сочетаются здесь с жанром ноктюрна. Лядов выходит за пределы чисто пейзажной лирики, создавая восторженно-романтическую "песнь любви". Необычна и форма сонаты без разработки. На протяжении всей пьесы основные темы претерпевают образную трансформацию. Тема наигрыша (главная партия), первоначально задуманная как картина природы, в репризе получает взволнованно-лирическую трактовку; побочная тема при последнем проведении звучит как апофеоз любви, за которым следует умиротворенная возвышенно-созерцательная кода.

Русская эпическая линия нашла отражение в балладе "Про старину". Здесь композитор, с одной стороны, отталкивался от эпики былинных сказов, от гликинского "Руслана", а с другой, развивал богатырские образы Бородина. Во вступительном *Largo* неторопливо, на фоне "гусельных" переборов звучит "песнь Баяна", сочетающая черты народных эпических песен и былинного речитатива. Контраст составляет эпизод *Allegro*, в котором формируется остигатный ритм 5/4, пронизывающий затем всю пьесу и знаменующий постепенное накопление богатырской силы, энергии. В основу темы

²⁵ Например, в "Пасторали" ор. 33 тема проводится по замкнутому большетерцовому кругу: F — A — Des — F.

главного раздела пьесы положена протяжная народная песня "Подуй, подуй, непогодушка" (из сборника Балакирева), распетая Лядовым в повествовательно-эпическом стиле, в ритмическом увеличении, на 5/4 (вместо 4/4 у Балакирева). Трехчастная композиция всего раздела включает активную разработку темы, ее вариантное развитие. В динамической репризе она трансформируется в грандиозный образ богатырской силы. Эпическую завершенность всему произведению придает появление в коде материала Allegro и заключительного Lento, отражающего образы вступительного "былинного" раздела. Все сочинение пронизано подлинно симфоническим развитием. Не случайно в дальнейшем у Лядова возник оркестровый вариант баллады "Про старину". В его фортепианном творчестве она оказалась произведением уникальным, но закрепившим в себе ряд приемов, сложившихся в русской классике XIX века (см. 177, 54)²⁶.

К крупным формам относятся два вариационных цикла Лядова — "Вариации на тему Глинки"²⁷, ор. 35 и "Вариации на народную польскую тему", ор. 51, ставшие своего рода итогом определенных стилистических поисков. Глинкинские вариации в известной мере сконцентрировали в себе как национальные черты, так и традиции романтической шумановской и шопеновской музыки. В них отразилось также явное стремление автора к большей свободе, виртуозности, концертности стиля, присущего его мазуркам "балакиревского толка".

Вариации на польскую тему, напротив, явились результатом работы Лядова в жанре лирической миниатюры. Навеванные шопеновскими образами, они более камерны и едины по стилю. В них сконцентрировались черты позднего Лядова: утонченность, изысканность, чистота красок, "разреженность" фактуры, экономия музыкально-выразительных средств. При этом легко заметить и некоторые общие признаки, объединяющие эти различные по темам и замыслу вариационные циклы. Это, прежде всего, романтические вариации, построенные на свободной жанровой трансформации тем; это и циклы лирического плана, в центре которых находятся вариации в жанре ноктюрна. И наконец, общими для них являются некоторые методы развития, основанные на принципах "обновления фактуры", "новофигурационного варьирования", соединяющих Лядова как с Глинкой и Шопеном, так и с

²⁶ Примыкающая к этой же народно-жанровой линии программная пьеса "На лужайке", ор. 23 сочетает черты народно-эпического стиля с пасторальной образностью.

²⁷ В основу их взята тема романса-баркаролы Глинки "Венецианская ночь".

изящным стилем раннего Скрябина, лирической миниатюры XX века²⁸.

Особую страницу в творчестве Лядова занимают пьесы, связанные с игрушечным, кукольным миром, впервые воплощенным в "Бирюльках". Затем композитор вернулся к этой сфере уже в 1890-х годах, в "Маленьком вальсе" соль мажор, ор. 26, где милые черты детской непосредственности, искренности чувства, любовно вкладываемого ребенком в "серьезную" игру в куклы²⁹, преломлены через жанр бытового русского вальса. Образы этой пьесы перекликаются отчасти с Вальсом из "Детского альбома" Чайковского, но в ней уже просматриваются признаки будущего, ассоциации с "детской музыкой" композиторов нового времени (в частности, с вальсами Ребикова).

Круг образов "Маленького вальса" нашел свое продолжение в двух программных пьесах Лядова — "Марионетки", ор. 29 (1892) и "Музыкальная табакерка", ор. 32 (1893)³⁰. В обеих пьесах озвучивание "музыкальных игрушек" происходит на вальсовых ритмах. Для раскрытия игрушечно-кукольной образности композитор типизирует музыкально-выразительные средства, среди которых особое место занимают подчеркнутая квадратность построений, точная повторяемость, ритмическая оstinатность, ровность динамики, отсутствие кульминаций, хрустальная, холодноватая звучность высокого фортепианного регистра. Все они направлены на воссоздание нарочитой аэмоциональности, "отрешенности" чувства, бездушной механистичности движения. Вершины Лядов достиг в своей знаменитой "Музыкальной табакерке", имеющей характерный подзаголовок: "Вальс-шутка". Здесь сконцентрированы лучшие черты Лядова-миниатюриста: изящество и поэтичность, тонкий юмор, безупречный, изысканный вкус, импрессионистское ощущение колорита³¹. Все это ставит пьесу Лядова в один ряд с такими сочинениями начала нового, XX века, как "Ящик с игрушками" Дебюсси, некоторые пьесы Ра-

²⁸ Подробный анализ обоих циклов вариаций Лядова см.: 177, 69—70: 171, 22—24: 3, 80—82.

²⁹ Лядов посвятил пьесу "маленькой Людмиле Лавровой" — дочери своего друга, известного пианиста Н. Лаврова.

³⁰ Сочинение этих пьес было вызвано увлечением механическими музыкальными игрушками, которые коллекционировал и демонстрировал друзьям на своих "пятницах" М. П. Беляев. Лядов с поразительным юмором и тонким вкусом "изображал" их действие на фортепиано.

³¹ Известно непревзойденное исполнение этой пьесы В. В. Софроницким, с "юмористической серьезностью" передававшим все детали движения механизма музыкальной табакерки.

веля, отдельные сцены "Петрушки" Стравинского. Именно в "Музыкальной табакерке" заложены основные принципы позднего творчества Лядова, в котором "выдумка, изобретение, игра красок часто выходят на первый план, превращаясь из формы художественного произведения в самое содержание"³² (56, 24—25).

Работу Лядова в сфере фортепианной музыки завершает цикл из четырех пьес ор. 64 (1910), вызвавший споры среди современников. Здесь наблюдается резкий стилистический поворот, стремление заговорить новым языком. Камерная линия лядовского пианизма претерпевает значительные изменения. Многие исследователи творчества композитора отмечали сознательное или невольное "подчинение" его стилю Скрябина. Но вопрос: проявляется ли в этих последних пьесах "тончайший протест" или "символ веры" по отношению к скрябинскому искусству — остается до сих пор открытым. Известны противоречия во взглядах Лядова на скрябинское творчество среднего периода, неприятие многих скрябинских сочинений, его резкое, ироничное отношение к ним³³. И в то же время в пьесах ор. 64 нельзя видеть одну лишь пародию и злую насмешку. Сам Лядов после окончания "Кикиморы" в 1909 году писал Корсакевичам: "...Сочинил две фортепианные пьески, которые короче хвостика вибриона, но зато милы и новы..." (цит. по: 177, 147).

Наиболее "пародийной" явилась первая пьеса цикла — "Гримасы", но остальные три вполне серьезны по замыслу. Рассматривать эти сочинения как абсолютно неожиданные в творческом арсенале Лядова неправомерно. Новации музыкального языка (например, увеличенные лады, обилие доминантовых цепочек, хроматизированная насыщенность фактуры и другие) формировались и постепенно накапливались в его последних прелюдиях и фортепианных миниатюрах.

В четырех пьесах ор. 64 Лядов, несомненно, отталкивается от скрябинского стиля. Скрябинские черты ярче всего проявились в первой и третьей пьесах. Так, в "Гримасах" привлекают внимание типичные для скрябинской мелодии изломы рисунка, незавершен-

³² Эта линия была продолжена Лядовым в его "Трех балетных сценах", ор. 52, особенно в первой пьесе, где утонченность, изящный лиризм выражены, правда, менее ярко, чем в рассмотренных пьесах, но как бы "сквозь призму балетной стилистики Глазунова" (177, 68).

³³ Резкую критику вызвали пьесы ор. 45 Скрябина, особенно "Фантастическая поэма", которую Лядов саркастически назвал "15 тактов гримас". Известны и несколько юмористичные лядовские отзывы о сочинениях Скрябина этого времени: "Проиграл новые пьесы (рукопись) Скрябина — и у меня выпали волосы на голове. Ужас!!! Какие-то чудовища: рот на спине и ноги на голове" (см.: 177, 112—113).

ность фраз, заканчивающихся вопросительными интонациями. Гармонический язык пьесы насыщен сцепленными доминантовыми гармониями с хроматизированными тонами, элементами увеличенного лада. Предпоследняя пьесе ремарка "Burlando" ("Насмешливо") подчеркивает эксцентричность ее музыкального образа. И все же фактура пьесы (разреженное двухголосие), как и ее форма, остается типичной для фортепианных миниатюр Лядова. Выбирая привычную для прелюдий структуру периода с элементами двухчастности и применяя излюбленную технику консеквентного перемещения фраз, композитор добивается четкой, ясной симметричности внутренних построений. Перекликаясь с "Фантастической поэмой", оп. 45 Скрябина (что отмечено М. Михайловым), "Гримасы" близки также и первой скрябинской пьесе из этого опуса — "Листку из альбома" (примеры 103 а, б).

Другая миниатюра оп. 64 — "Искушение" (№ 3) вызывает прямые ассоциации с 4-й сонатой Скрябина (см. 177, 148). В ее структуре Лядов применяет характерную для него "композиционную модуляцию". Период с серединой, составляющий основу формы пьесы, по соотношению тематизма близок к трехчастной композиции³⁴. Скрябинская утонченность и хрупкость присущи последней, четвертой пьесе цикла — "Воспоминание". Украшенная изящными хроматическими гармониями, она несколько неожиданно завершается "сольным" инструментальным наигрышем, напоминая пасторальные образы фортепианных миниатюр Лядова прошлых лет. Особо выделяется из общего строя мрачно-таинственный второй номер опуса — "Сумрак". Низкий регистр, аккордовый склад, ползучие хроматизмы, межладовые мерцания, холодноватая застылость гармоний — все наводит на образную связь этой пьесы Лядова с корсаковским "Кашеевым царством" (хотя в стилистическом отношении она, разумеется, проще).

Рассматриваемый цикл пьес отражает эстетическую позицию Лядова поздних лет. В них композитор отдал дань новым течениям, проявившимся в различных жанрах и формах русского искусства начала XX века. Отмеченные своеобразным привкусом декадентства, они могли бы стать началом следующего этапа творчества русского художника. Однако этого не произошло. "Глубоко должны мы сожалеть, — писал Я. Витол, — что Лядов, уже чувствуя в себе зародыш тяжких страданий, не нашел в себе силы дать развитие тому, что безусловно ново в его последних вещах для фортепиано" (166, 158—159).

³⁴ Такие формы встречаются в некоторых прелюдиях Лядова (например, оп. 27 № 1).

Вокальная музыка в творчестве Лядова представлена четырьмя романсами ор. 1 (1873—74), тремя тетрадами "Детских песен", ор. 14, 18 и 22 (1887—88 и 1890), а также многочисленными обработками русских народных песен для голоса с фортепиано, для различных составов хора а cappella и ансамблей голосов, "Пятью русскими народными песнями для женского голоса с оркестром" и хоровыми сочинениями, написанными "на случай"³⁵.

Первый опыт Лядова в сфере романсов (на стихи А. Пушкина, Г. Гейне, А. К. Толстого и А. Майкова) оказался для композитора и последним. Еще в студенческие годы обратившись к популярному в России жанру, Лядов затем потерял вкус к романсовой лирике и неоднократно подчеркивал в своих высказываниях, что "слава, приобретенная романсами, — дешевые лавры" (166, 143). И все же, несмотря на подражательный характер, его романсы были вполне профессиональными сочинениями, сразу же заявившими о ярком композиторском даровании юного музыканта³⁶. В дальнейшем интересы Лядова сконцентрировались главным образом на обработках народных песен. На подступах к ним находятся три тетради "Детских песен", ставшие своеобразным подготовительным этапом.

В основу "Детских песен" легли подлинно народные тексты древних, добылинных жанров — заклинаний, прибауток, присказок, взятых композитором из сборников П. В. Шейна ("Русские народные песни" в 7 частях), К. Д. Ушинского ("Родное слово"), И. П. Сахарова ("Сказания русского народа"). В двух колыбельных ("У кота, кота" и "Баю, баюшки") композитор сделал собственную свободную литературную обработку сходных текстов из сборников П. Шейна и П. Бессонова (см.: 263, 107). В оригинальных же авторских мелодиях "Детских песен" легко прослушиваются знакомые с детства интонации "нянюшкиных напевов" нежных колебательных, песенок про зайчика и петушка, сороку и дрозда, игры в "ладушки". В каждой из них создан яркий, запоминающийся образ или запечатлелась выразительная народно-жанровая сценка, картинка природы.

³⁵ Полный список вокальных сочинений и обработок русских народных песен см.: 177, 200—201, 204—205.

³⁶ Первый романс Лядова — "Не пой, красавица, при мне", на пушкинские слова — обнаруживает несомненные связи с одноименным романсом Римского-Корсакова; "Ты не спрашивай" (на стихи А. Толстого) близок эпической линии песен Бородина; гейневский романс "Из слез моих" навеян Шуманом. Наиболее ярко творческая индивидуальность Лядова видна в последнем, пронизанном лирической теплотой романсе "Вот бедная моя могила" на текст А. Майкова (см. 177, 14).

"Детские песни" Лядова³⁷ поражают удивительной чуткостью, трогательной любовью и глубоким пониманием детской души. Композитор подает тексты то с мягким юмором ("Зайчик", "Петушок", "Ладушки"), то с задорной игривостью ("Сорока"), то в нарочито-важном, повествовательном тоне (сказочка "Жили журавль да овца"), то в плане гротеска и даже парадокса ("Кошкин дом", финальная песня "Степан да Макарка").

Малые формы фольклора оказались созвучными творческим устремлениям композитора: предельный лаконизм, внимание к деталям, тщательный отбор музыкально-выразительных средств — все здесь способствовало заострению музыкально-поэтической образности текста. Мелодика песен, складывающаяся из коротких попевок, в интонациях которых Лядов "слышал дошедшие до нас фрагменты седой музыкальной старины", становится, по выражению Асафьева, "по-новому организующей музыкой". Фортепианные сопровождения песен "придают рельеф словам", подчеркивают их смысл: "Сочетаясь с напевами и словами в полном единстве, они не усложняют образа. Они делают его выразительнее в его же качествах: чуть где сакцентированных, расцвеченных и углубленных" (26, 97—98). В этом — специфика творческого метода Лядова, существенно отличного, скажем, от Мусоргского с его "Детской". Не ставя перед собой задачи психологизации материала, передачи переживаний, "сплошного действия", Лядов добивается поразительного одушевления образов, оживления действующих "персонажей". "В каждой игровой попевке — детский ритм движений, детское интонирование, все в самом деле, не наигранное, и не механическое, и все не пустяки, то есть как и всякая игра для ребенка: это серьезно", и при этом — красиво, ибо "красоте необходима серьезность" (там же, 99). В своем подходе к интонационному строю песен, опирающихся на древнейший фольклорный пласт, Лядов преследовал совсем иные цели, нежели Мусоргский, для которого музыкальной единицей передачи настроений, психологии детских чувств являлась живая интонация детской речи.

Простые, порой примитивные мотивы лядовских "Детских песен" обогащаются выразительным аккомпанементом, дополняющим и углубляющим, а нередко очень тонко иллюстрирующим текст. Однако Лядов никогда не перегружает фортепианные сопровождения чистой изобразительностью. Ему достаточно какого-нибудь одного характерного штриха, одной детали. Так, например, в

³⁷ Лядов посвятил их детям своих друзей: Андрюше Римскому-Корсакову (ор. 14), Вале Беляевой (ор. 18) и Жене Помазанскому (ор. 22). Каждая тетрадь содержит по 6 песен.

песенке "Зайчик" он вводит короткий форшлаг и синкопу на словах: "Зайнька, попляшешь, так выпустим". В другой песне — "Сорока" — синкопированный "подпрыгивающий" стаккатный ритм становится остигнутым на протяжении всей миниатюры; в "Ладушках" иллюстративный момент возникает в конце, на словах: "Шу! Полетели", когда в партии фортепиано раздается легкий шорох шестнадцатых, устремленных вверх и т. д.

В каждой из "Детских песен" проскальзывает тонкий лядовский юмор — ласковый и добрый. Но почти все они оставляют на душе чувство легкой грусти, жалости, а порой чуть жутковатого ощущения безвыходности и "нестроения" жизни. Это "теневое" ощущение пронизывает даже такую светлую и непритязательную песенку, как "Зайчик", открывающую первую тетрадь. Простая, мажорная тема с самого начала оттеняется минорным колоритом (аккордами VI и II ступеней фа мажора) и жалобными хроматизмами в фортепианном сопровождении (на словах: "Некуда Зайньке выскочити, некуда серому выпрыгнуть").

Остроумно трактует Лядов "бесконечную" сказочку "Жили журавль да овца". Краткий ее текст состоит из трех строк³⁸, завершающихся "неразрешенным" вопросом (по схеме aa¹b). Следуя за словом, композитор завершает песню вопросительной интонацией, повисающей на гармонии двойной доминанты в положении квинтового тона. Неторопливое повествование двух начальных попевок (в диапазоне кварты), скупая смена простых трезвучий (I — VI — III), монотонное звучание нисходящей малой секунды в среднем голосе сопровождения — все создает характер некоторого оцепенения, однообразия, постепенного погружения в сон (словно сама рассказчица-нянюшка, напевая сказку ребенку, начинает дремать).

Оригинально решает автор и музыкальную форму песни. За последним построением "b" следует развернутое, несколько более пространное, чем сама песня, фортепианное заключение, основанное на том же музыкальном материале, но расположенном в обратном порядке (ba¹a), что придает всей композиции ярко определенную концентрическую замкнутость и одновременно "бесконечность" кругового движения. Застывшая тоническая терция выразительно завершает эту маленькую сценку. Легко прослеживаются здесь и черты другого жанра — колыбельной. Не случайно естественным продолжением этой "прибаутки" служит колыбельная "У коты, коты". Обе

песни имеют определенное интонационное сходство (примеры 104 а, б).

Особую группу составляют так называемые "забавные" песни (7 из 18). Некоторые из них продолжают линию задорных игровых песен скерцозного плана (типа "Сороки"). Это песни-прибаутки "Скок-поскок, молодой дроздок" (ор. 14), "Галки-вороны" (ор. 18), "Лучина" (ор. 22), — с характерным для народных плясовых песен нанизыванием коротких мотивов. В таких песнях четкие двудольные метры, подвижные темпы, квадратные структуры. Достаточно примитивные напевы мастерски скрашиваются фортепианным сопровождением. В гармонизации Лядов нередко сочетает вариационно-подголосочный и чисто аккордовый принципы фактуры, что станет типичным для последующих его фольклорных обработок. Разнообразие вносит и широкий спектр ладовой переменности, выходящий за пределы параллельного мажоро-минора³⁹, опора на народные диатонические лады, на гармонии побочных ступеней.

В ряде "забавных" Лядов, как всегда тонко, с большим вкусом вводит изобразительные моменты в фортепианную партию. В песне "Лучина", например, фортепиано как бы иллюстрирует текст: начальная длительная трель вызывает ассоциацию с легким потрескиванием разгорающегося огонька. С тонким юмором передано движение фантастической кавалькады (на словах: "Приедет Макарка: сам на лошадке, жена на коровке, внуки на телятках"), с постепенным усилением плясового начала.

Остроумно "омузыкалены" гротескно-парадоксальные "забавные", приближающиеся к жанру песен-дразнилок, — "Косой бес", "Михайло-кортomé". Они непосредственно связаны с талантливо выполненными лядовскими рисунками, изображающими различных уродцев и "чудищ", населяющих наш бранный мир, вызывающих и смех, и жалость⁴⁰. Названные песенки продолжают эту линию, но уже в другом, смежном искусстве — в музыке. Решенные в острогротескном плане (Я. Витол называл их "музыкально-поэтическими видениями" — 166, 145), эти песни имеют свой философский подтекст: изображая сказочных уродцев, композитор не столько смеется над ними, сколько размышляет об их горемычной судьбе. Основную смысловую нагрузку несет фортепиано. Так, именно в фортепиан-

³⁹ Так, например, в песне "Галки-вороны" тоническими устоями являются трезвучия дорийского ре и миксолидийского соль. Вообще плагальность становится одним из стилистических приемов, широко используемых как в "Детских песнях", так и в обработках народных песен.

⁴⁰ Достаточно вспомнить его Лешего, Водяного, Зеленого чертяку (см. опубликованные репродукции рисунков Лядова в кн.: 166, 177, 90).

ной партии оживает образ злого косоного беса, с его прихрамывающим шагом ("хромающие" малые секунды), неуклюжими скачками, и наконец — его дикая, злобная пляска. Причудливость, фантастичность персонажа подчеркивается характерной ладово-гармонической окраской: одним из устоев в песне становится увеличенное трезвучие. Столь же фантастично у Лядова и другое "чудище" — Михайло-кортомá, у которого "пожарная голова, еловая кожа, сосновая рожа". Он показан в каком-то неистовом плясовом экстазе, достигающем кульминации в четырнадцатитактовом фортепианном заключении. По словам С. Городецкого, Лядов "на перепутье между первой своей родиной — музыкой, и второй — землей, встретил, пригнул и увековечил множество уродцев, всякой твари, застрявшей между бытием и бытованием" (166, 114), что превосходно показано в "Детских песнях". От них лежит путь к его симфоническим миниатюрам, к фантастике "Бабы-Яги" и "Кикиморы".

Среди "забавных" можно найти яркие музыкальные картинки-действия со своей целенаправленной драматургией. К ним относится, например, песня "Бом, бом, бом, загорелся кошачий дом", изображающая сцену пожара, о котором возвещает шуточный "набат" тревоги. События разгораются в стремительном темпе⁴¹. Развитие приводит к кульминации, совпадающей с паническим возгласом "Бом! бом!" на звуке *фа-диез*. Выразительное фортепианное заключение — кода резюмирует общий итог действия: все сгорело, остались лишь тлеющие угли, горе, одиночество, пустота... (отдаленно звучит чистая тоническая квинта *си — фа-диез*).

С кучкистскими, богатырскими образами, но трактованными в парадоксально-гиперболическом, сатирическом плане, связана последняя песня — "Степан да Макарка", максимально краткий текст которой занимает всего четыре такта музыки. Одна из самых фантастических песен Лядова, эта миниатюра служит своеобразным финалом цикла "Детских песен". Она представляет собой иронически-торжественное "шествие" в эпическом метре 7/4. Мощные унисоны диатонического мотива в пределах квинты составляют тематическое зерно. Но уже в третьем такте раздается настораживающий удар "гонга" (на аккорде VI ступени *ре* минора, сменяющемся увеличенным трезвучием), и начинается победоносное фортепианное заключение, воспроизводящее движение какого-то удивительного "поезда", пронесшегося подобно вихрю.

Не случайно, по-видимому, первоначально песня называлась "Татарки", что вызывало у некоторых исследователей ассоциации с

⁴¹ В сопровождении песни Лядов применяет принцип ритмического варьирования, движение идет сначала восьмыми, затем шестнадцатыми и триолями.

историческими образами грозного татарского нашествия, с картиной "Сеча при Керженце" (см. 263, 110). По мнению М. Михайлова, финал "Детских песен" Лядова "приближается к миниатюрной вокально-инструментальной поэме, в которой композитор, отгалкиваясь от текста, создает самостоятельный, несколько причудливый образ" (177, 78).

Глубокие национальные корни лядовского мироощущения заложены в его восприятии природы. Это нашло отражение в своеобразном жанре песен-заклинаний, связанных с языческими древними обрядами. Таковы песенки про дождик, мороз. Две из них посвящены "призыванию дождя" — благодати, несущей с собой богатый урожай. Первая песня — "Дождик, дождик" (ор. 18) — проще. Интереснее вторая — "Окликание дождя" (ор. 22). Лядов взял ее в древнем варианте, имеющем глубокий символический смысл. С. Городецкий определил его следующими словами: "Дождь — благодать, которую призывать надо. И медленно капают первые капли. Вдруг с торжественным грохотом отворяются ворота. И праздник щедрой влаги наступает в мире. Чистейшее счастье дает Лядов в заключительных аккордах, радость освеженной ливнями земли делает он человеческому сердцу близкой и родной" (166, 119). Все это решено динамикой аккомпанемента — от одноголосия (стаккатная имитация "капель дождя") к чисто гармоническому складу во втором куплете песни. На словах "Богова сирота! Отворяю ворота..." раздаются аккорды "звончатых гусель": напев приобретает светлое, торжественное звучание.

В другой песне-заклинании — "Мороз" — создается обобщенный образ застылости, оцепенения, душевной скованности. Скупые средства вокальной партии, складывающейся из двух коротких попевок, и низкий регистр фортепианного сопровождения придают зимней картине волшебного-фантастического, зловещего колорита. Подчеркнутые элементы увеличенного лада вызывают невольные ассоциации с темами Мороза в "Снегурочке" Римского-Корсакова.

К числу лучших страниц цикла относятся колыбельные. От них исходят нежность и ласка, глубокая поэтичность и сердечное тепло. В кругу лядовских песен они становятся своего рода лирическими центрами, хотя местоположение их в каждом опусе различно.

Первая колыбельная завершает ор. 14; в ор. 18 она находится в центре, а в ор. 22 открывает сборник.

Каждая из них интересна оригинальной трактовкой народного жанра. Колыбельная ("Баюшки-баю") из ор. 14 окрашена волшебного-фантастическим колоритом, две другие связаны с образом кота-баюна, постоянного участника в укачивании ребенка. В очаровательной колыбельной из ор. 18 Лядов строит фортепианное сопровождение

по принципу постепенного наслаивания голосов. Сначала один голос, составляющий подголосок к вокальному напеву, затем два, далее — гармоническое четырехголосие с плавным мелодическим голосоведением. При этом фортепианная партия нигде не перегружена. Мягко звучат концовки каждого куплета в параллельном миноре. Симметричная ладовая переменность (ля мажор — фа-диез минор) создает общее движение плавного покачивания, ощущение душевного тепла и покоя.

В основе последней колыбельной "Котинька-коток" лежит не только народный текст, но и народный напев⁴², обработанный Лядовым в удивительно изящной манере. В фортепианной партии преобладают высокий регистр, хрустальные звучания, тонкие "вкрапливания" подголосков, что придает звучанию почти импрессионистическую окраску.

Общий характер "Детских песен" сразу же выделяет их среди классических образцов народно-песенных обработок. Современники называли их "бриллиантами" (Стасов), "жемчужинами в самой тонкой, понятной, законченной отделке" (Кюи — 146, 389). Глубоко самобытные поэтические миниатюры, от которых веет неподдельным добрым чувством, искренностью художника, оживившего разнообразный сказочный мир с детства любимых персонажей, они доныне остаются неповторимыми шедеврами в русской вокально-камерной музыке⁴³. Оттолкнувшись от "Детской" Мусоргского, Лядов нашел свой, оригинальный поворот темы, свой тип ее воплощения. Его опыт не прошел даром: он был подхвачен и по-новому продолжен в творчестве таких композиторов, как И. Стравинский, А. Гречанинов.

*

"Не мог ли Лядов лучше засвидетельствовать свой русский дух, чем в своих обработках русских песен?" — писал Я. Витол (166, 139).

Публикация первого из четырех сборников "Песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано" (30 песен, ор. 43) относится к 1898 году. Однако заниматься русским фольклором Лядов начал много раньше. В письме к В. Стасову (от 11 мая 1880 года) Римский-Корсаков сообщал о намерении Лядова завершить сборник обработок народных песен. В первом сборнике композитор

⁴² В нотах имеется лядовская ремарка: "Слышал в детстве от няни".

⁴³ Сохранились некоторые сведения о дальнейших замыслах Лядова "песенок для детей". Однако М. Михайлов обнаружил в архивах композитора лишь набросок песни "Репка" (см. 177, 80).

выступил и как собиратель русского фольклора⁴⁴, остальные три сборника (35, 50 и 35 песен) целиком составлены по материалам экспедиций Песенной комиссии при Санкт-Петербургском Русском географическом обществе (1894—1902).

По своему художественному достоинству эти сборники стоят в одном ряду со сборниками Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского. Однако Лядов попытался найти в них собственный путь интерпретации народно-песенного материала. Свое эстетическое кредо он выразил в следующих словах: "Послушайте, ведь это никогда не лжет; вот вам и строгий стиль, эта ясность, прямотушие, но только бы не сказать чего-либо чуждого сопровождением!?. Поменьше отсебятины и побольше искания смысла в народном напеве: кто это выдумал, что русская песнь — уныние обреченной души или пьяный разгул" (26, 80—81). В такой реалистической позиции, в этом видении здорового психологического начала, высочайшей поэзии русской души Лядов выступает истинным продолжателем лучших традиций Глинки и "кучкистов". Требования обобщенно-поэтической трактовки оригинала, боязнь "насилия" над обрабатываемым напевом, стремление к созданию прозрачной музыкальной ткани в фортепианной фактуре, не заглушающей песенной мелодии, тщательный, строгий отбор музыкально-выразительных средств, лаконизм и законченность формы — все эти качества, составляющие специфику мышления композитора в целом, легли и в основу творческого метода его фольклорных работ.

В жанровом плане Лядов строит свои сборники традиционно, хотя и здесь чувствуется индивидуальный вкус мастера. Наибольший интерес проявлял он к свадебным и хороводным песням. Им отведено почти две трети сборников (43 свадебных и семейных и 46 хороводных из общего числа 150 песен); следующее по количеству песен место занимают лирические протяжные (21), затем духовные стихи (11). Среди других жанров отметим колядки (8), вешние и святочные (7), плясовые и шуточные (6), былины (5) и колыбельные (3).

Музыкально-эстетический подход к народной песне во многом определил и самые типы ее обработки. Предпочтение отдается подголосочно-полифоническому развитию. Чисто гармонический принцип изложения занимает сравнительно небольшое место. Наиболее характерна для Лядова фактура смешанного типа, синтезирующая полифонические и гармонические приемы. Эти три принци-

⁴⁴ В период летних отпусков Лядов записывал песни в Псковской и Новгородской губерниях.

па, по-разному выраженные в песнях различного жанра, стали общими для всех лядовских обработок.

Строго гармонический стиль обработок выдержан в духовных стихах. Так, например, в стихе "Вознесение было Господне" сдержанная, неторопливая смена аккордов диатонических ступеней лада в басовом регистре фортепиано подчеркивает архаичность напева, его суровый склад. В другом стихе — "Помышляйте вы, христиане" гармоническая вертикаль достигает порой шестиголосия.

Столь же плотную гармоническую ткань можно встретить изредка и в фортепианных сопровождениях песен других жанров. Насыщенная многоголосная аккордовая фактура усиливает торжественность величальной песни "Ой, ни заря ль, моя зорюшка" (№ 14)⁴⁵.

В одной из протяжных — "Со сторонюшки моей родимой" (№ 4) воспроизводится звучание четырехголосного народного хора, в котором пары голосов то сливаются в унисон, то идут параллельными терциями, то расходятся в квинту или октаву. Однако это, пожалуй, единственный пример точного воспроизведения в фортепианной партии хоровой фактуры.

В гармонических обработках Лядов, как правило, старается оттенить мелодию голоса, лишь мягко поддерживая ее аккордовым сопровождением. Не случайно гармонический язык таких обработок ограничивается простыми трезвучиями различных ступеней лада. Вертикаль "облегчается" трехголосным или даже двухголосным изложением, образующим гармонию вместе с вокальной мелодией. В таких обработках композитор часто начинает песню сольным запевом, а затем уже вводит фортепиано (в отличие, скажем, от обработок Балакирева, который обязательно "задает тон" песне фортепианным вступлением).

Выразительна в этом плане гармонизация протяжной песни "Снеги белые, пушистые" (№ 7), свадебных "По морю утушка плавала" (№ 38), "А, не было ветру" (№ 78). В них Лядов стремится к мелодизации голосов в сопровождении. Плавностью голосоведения отличаются, например, фортепианные партии в протяжной песне "Поле чистое" (№ 109), в семейных "Где живет моя милая жена Пашенька" (№ 145), "Уж как злое-то коренье" (№ 146) и многих других.

Интересны полифонические приемы в трактовке народных песен. Здесь композитор часто синтезирует народно-песенные традиции с элементами классической полифонии. Отталкиваясь от русского народного многоголосия, широко примененного в творчестве Глинки, Лядов сочетает принципы подголосочности с различными

⁴⁵ Нумерация песен дана по сквозному принципу издания: Л я д о в А. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М., 1959.

контрапунктическими "ухищрениями", используя приемы имитаций, канонического проведения темы и т. п. Характерна в этом плане обработка свадебной "Как со вечер-вечеринушки" (№ 13), где напев песни проводится каноном в октаву в партии фортепиано (с разрывом в четверть такта) на фоне протянутых звуков тоники, из которых, в свою очередь, вырастают два самостоятельных мелодических подголоска, сопровождающих вторую половину песни, интонационно близких вокальной мелодии (пример I05).

Точный канон в октаву мастерски применен также в хороводной песне "У ворот, ворот широких" (№ 91). На словах "Ах, лёшеньки, лёли, лёли" средний голос фортепианной партии (на фоне протянутого звука *ля-бемоль* первой октавы) дублирует вокальную тему, а тактом позже вступает верхний голос, который, подобно свирельному наигрышу, точно имитирует тему до конца песни.

В хороводной "Ох, туман при долине" (№ 50) композитор сочетает метроритмическое варьирование с каноническими имитациями темы. Плотная полифоническая ткань этой обработки оттеняется тихо звучащим тремолирующим басом, что придает песне несколько таинственный, приглушенный колорит⁴⁶ (пример 106).

Рассмотренные примеры наглядно демонстрируют общую тенденцию сближения подголосочной и имитационной полифонии. Как мы видели, в мелодико-тематическом строении своих полифонических обработок Лядов стремится прежде всего к тематическому единству путем сближения вокальной мелодии с фортепианным изложением. Его полифоническая обработка вырастает, как правило, из повторения, варьирования или развития вокальной темы. Тот же принцип он сохраняет и в сфере контрастной полифонии.

Любопытна в этом плане обработка хороводной песни "Шумнули, шумнули" (№ 89). Сопровождение ее строится на сочетании двух контрастных мотивов, один из которых повторяется как остигатная ритмическая фигура, а затем становится основой канонической имитации. Тем самым создается как бы непрерывное движение по кругу, что вызывает ассоциации с "бесконечным девичьим свадебно-игровым хороводом" (88, 37)⁴⁷.

В большей части обработок Лядов использует свободный или смешанный тип, синтезируя различные музыкально-выразительные средства. Такой принцип свободного подхода к фольклорному материалу у Лядова явно превалирует, в отличие от его предшест-

⁴⁶ Близкий вариант песни взял для своей обработки Римский-Корсаков (см. № 61 из "100 русских народных песен"), применив, однако, совершенно иной принцип.

⁴⁷ По принципу обработки эта песня близка к песне "Со вьюном я хожу" из сборника Римского-Корсакова, у которого, правда, усилена чисто фортепианная фактура.

венников. Взаимодействие мелодико-полифонического и ладогармонического начал в наибольшей степени определяет специфику лядовских обработок, поражающих своим разнообразием. При этом типизация принципов и приемов отнюдь не нивелирует специфики жанра. Напротив, композитор очень тонко, характерным штрихом умеет подчеркнуть в песне ее особые жанровые признаки. Так, при гармонизации духовных стихов неторопливой поступью фортепианного аккомпанемента, низким басовым регистром Лядов усиливает архаичность, суровость напевов, исполняемых мужскими голосами (известно, что распространителями этих песен были "калики перехожие"). В былинах заметно акцентируется эпичность жанра. В аккомпанементе нередко звучат "гусельные переборы", имитируемые арпеджированными аккордами.

В лирических песнях (протяжных, свадебных, семейных) Лядов подчеркивает широту, привольность, свободу мелодического движения. Интересна в этом плане обработка семейной песни "Уж ты, зимушка" (№ 147), фортепианное сопровождение которой максимально приближается к народной, подголосочно-полифонической манере. В хороводных, шуточных, плясовых он заостряет чувство юмора, жизнерадостный задорный характер выбранного напева. В фортепианном сопровождении этих песен нередко возникают имитации балалаечных или гусельных наигрышей ("Улица широкая", № 21; "Можно, можно догадаться", № 54; плясовая "Пойду ль, выйду ль я", № 130; "Утенушка луговая", № 30). В такого типа обработках Лядов порой создает миниатюрные картинки пасторально-идиллического характера, как бы выводя напевы песен на просторы русской природы. Примером может служить луговая "Сидит дрема" (№ 102), в фортепианной партии которой слышны то зовы пастушьего рога, то свирельный наигрыш. В сочетании с плавным, мягким напевом песни они напоминают пасторальные образы фортепианных прелюдий композитора.

В древних напевах колядок, продолжающих линию заговоров-заключений, столь выразительно представленных в "Детских песнях" Лядова, на первый план выступает музыкально-поэтическая сторона жанра. Короткие мотивы колядок в диапазоне терции, кварты, квинты композитор разнообразно окрашивает в фортепианной партии, где синтезируются приемы хорового письма, элементы полифонии и инструментально-изобразительного фона. Характерна, например, обработка колядки "Бласлови-ко нас, Бог" (№ 72), в сопровождении которой объединяются канонические имитации, свирельные трели и арпеджированные аккорды, напоминающие звучание гусель.

Формы песенных обработок Лядова, как правило, определяются

традиционной строфической структурой куплета. Чаще всего это период квадратного строения, с типичной периодичностью мотивных построений (аа bb, аа¹ bb¹, абаб и т. п.). Такая четкая конструкция характерна более всего для хороводных, плясовых, шуточных жанров. В свадебных, протяжных, лирических песнях композитор стремится преодолеть квадратность внутренней несимметричностью построений (5 + 3 — как, например, в песне "По морю лебедушка плавала"), нечетным числом тактов в периоде (7, 11 и т. п.), метрической переменностью. Свободная форма изложения свойственна духовным стихам, былинам, что связано с нестрофической структурой текстов.

Отдельные обработки Лядов строит по принципу вариационности. Так, например, в ряде духовных стихов ("Господи, помяни", "Страшный суд") фортепианные партии представляют собой тип "глинкинских вариаций", в которых, при неизменных повторах вокальной темы, варьируется сопровождение. Такой же тип аккомпанемента использован в "Былине о птицах", в колыбельке "Коляда-Маледа", в свадебных "Ай, на той горе калина стоит" (№ 83), "Улица ты моя" (№ 88).

Необычна вариационная структура в бурлацкой песне "Матушка Волга" (№ 63). Здесь Лядов совмещает несколько типов вариаций (выросших из короткого нисходящего четырёхзвучного мотива) — на неизменную мелодию, на basso ostinato, чередуя их с принципом ритмического варьирования. Большую роль играет изобразительный прием — мерное покачивание волн, пронизывающее всю звуковую ткань. Этими скупыми средствами с подлинно лядовским лаконизмом создается яркая, динамичная картина тяжелого, непосильного труда, образ "силушки-силы", стремящейся вырваться из оков на свободу.

Вариационный тип развития использован и в обработках колыбельных. Они продолжают линию трогательных, нежных "Детских песен". В трех обработках народных колыбельных — "Гуленьки" (№ 15), "Баюшки, баю" (№ 149) и "А баю, баю" (№ 150) Лядов еще раз продемонстрировал свое умение тонко "проникать в образы детского мира, почувствовать их красоту и чистоту и передавать слушателю их неповторимую прелесть" (167, 11). В каждой из них он избирает свой, особый тип "качания", хотя во всех трех основой служит определенная оstinатная ритмическая и мелодическая фигура. В колыбельной "Гуленьки" такой фигурой является квинта, поддержанная ровным движением восьмых с остановкой на последней четверти; во второй песне (№ 149) — нисходящий квартовый ход басового голоса; в последней колыбельной (№ 150) оstinатную фигуру представляет плавное движение терции и квинты, создающее "ложную"

двудольность (прием имеолы) в трехдольном метре. Развитие всех трех колыбельных связано с формой вариаций: в первой из них вариации глинкинского типа сочетаются с приемами *basso ostinato*, во второй преобладает ритмически-фигурационный тип варьирования; в последней — вокальная мелодия звучит на фоне обрастающего выразительными подголосками аккомпанемента. Все три колыбельные — тонкие акварели, написанные в мягких полутонах. Ажурная орнаментика ритма и мелодики, "утонченные" хроматизмы, нежные *pianissimo* сопровождения наполняют их таинственными шорохами ночных звуков.

В своих обработках Лядов продемонстрировал не только классическое совершенство, но и глубокое проникновение в художественную сущность народно-песенного материала.

"150 русских народных песен для голоса с фортепиано" послужили богатейшим источником для последующих хоровых и оркестровых обработок. Так, ор. 43 стал основой "10 русских народных песен" для женских голосов (ор. 45, изд. 1899). "Пять песен русского народа, положенных на голоса для женского, мужского и смешанного хоров" (1902) возникли после опубликования первого сборника "35 русских народных песен". На материале всех четырех сборников созданы "15 русских народных песен для хора" (ор. 59, изд. 1907) и "15 русских песен для женских голосов" (б/ор, изд. 1908). Во всех хоровых обработках Лядов отталкивается от тех же принципов, которые были найдены ранее в фортепианных сборниках и приспособлены к чисто хоровой фактуре. Наиболее интересны обработки для женских голосов. В жанровом плане здесь преобладают хороводные и близкие к ним по характеру свадебные, святочные, веснянки. В них, по словам Асафьева, слышится "красованье здоровьем и жизнью", "плавная поступь девичьей красоты" (26, 81).

Особый колорит приобретают народные песни в оркестровых обработках Лядова. И в "Восьми русских народных песнях для оркестра" (ор. 58, 1906), и в "Пяти русских песнях для женского голоса с оркестром" (1909—1910) ему удалось, не нарушая особенностей той или иной мелодии, "сохранить благоухание и мягкость народной песни" (166, 141). Нельзя не согласиться с М. Михайловым, увидевшим в "Пяти песнях" с оркестром созданный Лядовым "своеобразный жанр вокально-симфонической сюиты из песенных миниатюр камерного стиля" (177, 93).

К народно-песенным обработкам примыкают и десять переложений из "Обихода", ор. 61, в которых композитор отдал дань возросшему в начале нового века вниманию к русской духовной музыке. Правда, к работе над "Обиходом" он приступил еще в 1881 году, о чем сообщал в письме к И. А. Помазанскому: „Теперь делаю "Херу-

вимскую" и, кажется, буду делать весь "Обиход" пополам с Балакиревым для печати" (27, 240). Но только в 1900-х годах задуманный опус был завершен. В своей трактовке знаменного распева Лядов пошел по пути Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского. Его переложения из "Обихода" предназначены в целом для традиционного четырехголосного хорового состава. Исключение составляют №1 и №9, написанные для шести- и пятиголосного хора. Большинство номеров выдержано в строго гармонической фактуре. Композитор всюду сохраняет и свободную ритмику канонического стиха, подчиняя ей музыкальное изложение. И даже в таких номерах, как "Херувимская" (№ 7) и "Чашу спасения прииму" (№ 10), неожиданно интерпретированных в танцевальном движении, Лядов преодолевает квадратность построения, строго следуя за текстом.

Наибольший интерес представляют шестиголосная "Стихира на Рождество Христово" (№ 1) и пятиголосная обработка напева "Хвалите Господа с небес" (№ 9), в которых господствуют приемы строгого контрапункта. Большое значение приобретают в них фугированные вступления голосов, сопоставление насыщенной гармонической фактуры хорового tutti и камерного звучания женских голосов (пример 107). В № 9 контрапунктические элементы чередуются с народно-песенным принципом сольного запева и хорового припева. Как и в обработках народных песен, гармоническая фактура лядовских переложений из "Обихода" остается в целом прозрачной, камерной, отмеченной индивидуальными чертами его высокого мастерства. Несмотря на то, что этот опус является единственным примером обращения Лядова к области духовной музыки, он и здесь, увлекшись художественной задачей, сумел создать изящные, характерные для него хоровые миниатюры, достойные его лучших работ в сфере фольклорных обработок.

4

Симфонические

Симфонические шедевры Лядова появились в последний период его жизни. Однако путь к ним начался с первых его творческих шагов. Тонким чувством оркестрового колорита была отмечена „Заключительная сцена из "Мессинской невесты" по Шиллеру“ (кантата для четырех солистов, хора и оркестра, 1878), представленная в качестве дипломной работы и поразившая консерваторскую комиссию зрелостью мышления, художественной уверенностью начинающего композитора⁴⁸.

⁴⁸ Анализ "Мессинской невесты" см.: 166, 144; 177, 18–19.

К собственно симфоническим жанрам он обратился в Скерцо ор. 16 (1879) — произведении во многом подражательном, с явными следами шумановских и бородинских влияний, — и в оркестровой пьесе "Мазурка, сельская сцена у корчмы", ор. 19 (1887), перекликающейся с его фортепианными сочинениями в этом жанре. С фортепианными опусами непосредственно связаны и следующие симфонические композиции Лядова: Интермеццо (ор. 8 № 1), баллада "Про старину" (ор. 21) и "Музыкальная табакерка" (ор. 32)⁴⁹, переложенные на оркестр в 1890-х годах. Два полонеза (до мажор, ор. 49, 1899 и ре мажор, ор. 55, 1902) созданы по официальному заказу (первый — к 100-летию со дня рождения Пушкина, второй был приурочен к открытию памятника А. Рубинштейну). Они продолжают традицию торжественного, пышного "бального" польского танца, начатую в России О. Козловским и ярко преломленную в классических произведениях Глинки, Чайковского.

Однако не эти пьесы принесли славу Лядову как мастеру-симфонисту. Более всего удавались ему сочинения, связанные с тематикой русской сказки, с фантастикой, с русским фольклором. Путь к ним пролегал через "Детские песни" и другие обработки песенных образцов, в которых были найдены и образная сфера, и некоторые принципы развития музыкального материала, во многом новые в отечественной музыке. В то же время в своих симфонических сочинениях 1900-х годов он выступил как продолжатель основных направлений русского программного симфонизма — народно-жанрового и картинного, — заложенных еще Глинкой в "Камаринской" и развитых композиторами "Могучей кучки". Как ученик Римского-Корсакова и кучкистов, Лядов тяготел к эпичности. Однако эпичность преломлялась у него не в духе могучих, богатырских образов (как то было у Бородина или Мусоргского), а скорее сквозь призму лирического восприятия. И в русских народных песнях для оркестра, и в сказочных симфонических картинах он остается, по существу, тем же лириком и миниатюристом, что и в своих фортепианных пьесах.

Отсюда специфика лядовского подхода к самому материалу, к форме симфонических миниатюр. Его не привлекают готовые симфонические схемы. Выработывая свой метод, он сразу отгалкивается от "первоимпульса", "первоисточника" тематизма (141, 114), каждый раз приобретающего особую форму воплощения. "Ан. К. пребывал в созерцании первого явившегося ему звукового откровения до тех пор, пока не усваивал до глубины всей его прелести, и истощал свои силы в передаче отдельных мгновений", — писал Я. Витол

⁴⁹ В "Музыкальной табакерке" использован оригинальный состав оркестра: флейга-пикколо, две флейты, три кларнета, колокольчики и арфа.

(166, 138). Такой метод работы, по его мнению, несколько ограничивал творческий кругозор композитора. Однако именно в этом мышлении и заключалась неповторимая индивидуальность Лядова. Для него важны были все детали, которые, соединяясь в целое, образовывали неповторимый, лядовский мир образов, мир звуков, и наконец, — оригинальную лядовскую музыкальную форму. Симфонические миниатюры 1900-х годов — убедительное тому свидетельство.

Характерный для композитора ракурс народно-жанрового симфонизма ярко проявляется в "Восьми русских народных песнях для оркестра", ор. 58 (1905), которые, как уже говорилось, подводят своеобразный итог работы Лядова в области фольклорных обработок. Народно-песенный материал представлен здесь в искуснейшем, тонко детализированном преломлении.

Построенные по принципу сюиты, "Восемь песен" имеют ясную драматургическую основу, выраженную в динамике развития — от строгого традиционного песнопения (Духовный стих, № 1) ко всеобщему празднеству, торжеству радости бытия. Путь этот проложен рядом контрастных жанровых сцен, отражающих различные стороны народной жизни и составляющих единый симфонический цикл, — повесть о неисчерпаемом богатстве народной души.

Материалом для этого сочинения послужили фортепианные обработки из его песенных сборников⁵⁰. В них Лядов широко применяет подсказанные самой природой народной традиции вариантно-вариационные приемы, ставшие одним из объединяющих принципов цикла. Другим сцепляющим признаком явилась строгая логика тонального развития, в которой четко прослеживаются определенная концентричность построения, ясные тональные связи и арки между частями композиции⁵¹. И наконец, в самом отборе народных песен

⁵⁰ В основу № 1, 2, 3, 4, 5 и 8 легли песни из сборника "50 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано": духовный стих "Господи, помяни", "Коляда-маледа" (с темой колядки "Бласлови-ко нас, Бог" в средней части № 2), протяжная "Как за речкой, братцы, за рекою", шуточная "Я с комариком плясала", "Былина о птицах" и хороводная "Во лужях". В № 6 использована колыбельная "А баю, баю" из второго, а в № 7 — хороводная "Можно, можно догадаться" из первого сборника "35 песен русского народа".

⁵¹ Так, № 1 и 8 объединены общей тональностью до мажор; близкое тональное родство имеют № 2 ("Коляда-маледа") и № 7 ("Плясовая") (ми минор и соль мажор); обе лирические песни — Протяжная (№ 3) и Колыбельная (№ 6) звучат в идентичном ля миноре; контраст вносит Шуточная (№ 4), написанная в более далекой тональности ля мажор. Наконец, "Былина о птицах" отмечена подвижной ладотональной переменностью и как бы синтезирует в себе колорит предыдущих и последующих частей: ля (с фригийским оттенком) — соль мажор — ля минор — ля мажор.

очевиден новый подход к фольклорному материалу. Внимание заострено на коротких мотивах, с малым диапазоном мелодического объема в пределах терции (№ 1, 5, 6) или квинты (№ 2, 3, 4, 7). Тема финала ("Во лугах") объединяет характерные интонации квинтовых и трезвучных мотивов.

Своеобразен принцип симфонических обработок песен в их соотношении с фортепианными вариантами. В отдельных случаях композитор почти точно сохраняет структуру фортепианного изложения, в других — подвергает ее значительным изменениям. Наиболее точно воспроизведены в оркестровой сюите "Духовный стих" (в форме "глинкинских вариаций"), "Протяжная" в типично народной многоголосной фактуре (сольный запев, подхваченный "хором") и "Колыбельная", оркестрованная в прозрачной, камерной инструментальной манере, для струнного состава. Они уподобляются лирическим *Andante* цикла. Другие песни получают достаточно широкое развитие. Значительно расширен № 2 — "древнеязыческое заклинание" "Коляда-маледа" — выполняющий фактически функцию первой части сюиты, определяющего "зачина" всей композиции ("Духовный стих" можно трактовать как медленное вступление). В ее развитие введена тема другой колядки ("Бласлови-ко нас, Бог"), благодаря чему форма пьесы синтезирует признаки вариационной и трехчастной структур. По образцу глинкинской "Камаринской" Лядов соединил две колядки на основе интонационного родства мотивов. Ярко проявилось и замечательное чувство оркестрового колорита в сопоставлении двух тем⁵².

Еще большей трансформации подвергается "Былина о птицах" — центральная часть цикла, несущая на себе важную драматургическую роль. Являясь кульминацией всей композиции, она знаменует тот эмоционально-образный перелом, который сразу меняет характер развития. В общей концепции сюиты она имеет определенный философско-этический смысл, верно переданный одним из исследователей творчества Лядова: это "повесть о таинственных, непознанных силах природы, а может быть, и самого человека, проникнутая каким-то неожиданным оттенком озорного богатырства" (141, 115). Действительно, именно в этом номере открыто проявляется пантеистическое сближение сил природы и человека. В музы-

⁵² Более камерно инструментована первая колядка. В ней широко использован прием антифонного сопоставления различных групп оркестра: деревянных духовых и струнных (*pizzicato* и *arco*). Колоритно вводит Лядов вторую тему звучанием трубы в сопровождении хора валторн. В кульминации тема приобретает характер первозданного, неистового разгула: особый колорит придает ей пронизывающий тембр флейты-пикколо. Отсюда словно протягивается нить к образам финала.

кальном плане оно достигается путем постепенного перехода от картинной звукописи, подражания "голосам природы" в первых вариациях⁵³ — к "обнаженному" выражению богатырского начала, к проявлению мощных народных сил. Былинный напев в кульминации звучит у низких струнных и фаготов, в контрапунктическом сочетании с новой, размашистой, "молодецкой" темой, а в самом конце проходит мощными унисонами в ритмическом увеличении.

Следующая за "Былиной о птицах" Колыбельная — короткое лирическое отступление, тонкий акварельный набросок.

Последние две части "Песен" воспринимаются как легкое, заигрывательное, полное юмора "скерцо" ("Плясовая", № 7) и народно-массовый жанровый финал. Положенная на оригинальный состав струнных, флейты-пикколо и маленького барабанчика (tamburino) "Плясовая" выдержана в форме чисто инструментальных, орнаментальных вариаций (как и "Шуточная", № 4). В коде этого стремительно пролетающего миниатюрного скерцо основная тема у флейты-пикколо звучит на фоне "гармошечных" аккордов струнных, как бы предвосхищая ярмарочные народные образы "Петрушки" Стравинского (пример 108).

Венчающий сюиту финал, построенный на сочетании вариантно-вариационного развития с принципами мотивной разработки, воссоздает картину народно-массового гулянья. Так через эпос, лирику, фантастику, юмор Лядов показывает разные стороны народной жизни. По-своему преломляя традиции народно-жанрового симфонизма Глинки, Римского-Корсакова, Лядов продемонстрировал в сюите принципиально новый взгляд на идейно-художественную значимость русского фольклора, на проблему взаимоотношения профессионального и народного искусства. Показывая черты каждого жанра в сугубо компактном, сконцентрированном изложении, он заметно отступает от более развернутых, "многословных" сюит и фантазий на народные темы.

Оригинальна и самая трактовка цикла, который у ряда композиторов подчиняется обычному принципу четырехчастной классической симфонии (как, например, в "Симфониетте" Римского-Корсакова на русские темы). Следуя тому же методу концентрации, Лядов сочетает здесь два миниатюрных симфонических цикла: от духовного напева к былинке и от былинки — к заключительной хоровод-

⁵³ В темах природы Лядов применяет выразительные соло: мотив былинки звучит то у английского рожка, то у кларнета, то у валторны, на фоне стаккатных звуков и форшлаггов флейты-пикколо, "шуршащих" струнных и т. п.

ной⁵⁴. При этом каждая из двух "миниатюрных" сюит объединяется принципом постепенной динамизации. Второй, заключительный финал (хороводная "Во лужях") по степени интенсивности внутренней энергии заметно превышает "Былину о птицах", что создает в сюите естественную непрерывность развития.

В трактовке народного материала, как уже отмечалось, сказались новые черты музыкального языка, родственные музыкальной лексике начала XX века, присущей позднему Римскому-Корсакову и молодому Стравинскому.

Столь же блестящим подтверждением творческой эволюции Лядова являются и его знаменитые программные миниатюры — "Баба-Яга", "Волшебное озеро", "Кикимора". Созданные в период между 1904—1910 годами, они отразили не только традиции картинного симфонизма его предшественников (Глинка, Мусоргский), но и творческие искания современности. От симфонических антрактов "Салтана", "Кащей", "Золотого петушка" Лядов унаследовал яркость характеристики, лаконизм и точность "описания действия". Не связанные со сценическими жанрами, его миниатюры отличаются поистине театральной, зрелищной эффектностью⁵⁵. В особом внимании к форме, колориту, звукописи Лядов открыто соприкоснулся с новаторскими течениями начала XX века, и прежде всего — с наиболее близким его творческому сознанию художественным кругом "Мира искусств". Красочная, богатая оркестровая палитра его симфонических миниатюр вызывает ассоциации со сказочными иллюстрациями И. Билибина, с пейзажами В. Борисова-Мусатова, театрально-декорационной живописью А. Бенуа.

Обращение Лядова к сказочным сюжетам, его "страсть к необычайному, таинственному, причудливому, фантастически прекрасному" (89, 235) во многом объясняется желанием отстраниться от угнетающей "прозы жизни". "Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дай-

⁵⁴

См. схему:

I	II — III — IV — V —	V — VI — VII — VIII
Вст.	I ч. — Andante — "Скерцо" — финал	I ч. Andante — "Скерцо" финал
	1-й цикл	2-й цикл

⁵⁵ Здесь, несомненно, сказался и собственный небольшой опыт работы композитора в области театральной музыки. В течение 1880-х годов он неоднократно принимался за сочинение сказочной оперы "Зорюшка" на сюжет пьесы В. И. Даля "Ночь на распустье". Замысел возник у Лядова еще в 1879 году. Сохранилось несколько музыкальных эскизов, написанных, по словам Стасова, "с большим талантом и живописностью". Музыка этих номеров впоследствии вошла в "Волшебное озеро". В 1890-е годы Лядов увлекся идеей создания балета ("Лейла и Алалей", по сказке А. Ремизова), так и не осуществленной (см. об этом: 177, 162—168).

те того, чего нет, — только тогда я счастлив. <...> В искусстве я хочу есть жареную райскую птицу", — писал Лядов (166, 193, 197). В этих словах сказались типичные эстетические тенденции времени — характерный поворот в сторону идеализации и стилизации народных образов, особое восприятие народной символики. Но при этом Лядов по-прежнему остается наследником XIX века: "Никогда не порывает он связующих нитей между искусством и жизнью, не доходит до гедонизма, до беспредметной игры красивыми звучностями, ласкающими ухо и оставляющими в покое мысль и чувство" (56, 35). Его волшебные пейзажи, фантастические образы "обитателей лесных чащ и болот" всегда представляются живыми, реальными, несущими определенный жизненный смысл, — подобно забавным персонажам его рисунков и замечательным "музыкальным портретам", оставленным в "Детских песнях".

Оркестровые сказочные картины Лядова, при всей самостоятельности их замыслов, можно рассматривать как своеобразный художественный триптих, крайние части которого ("Баба-Яга" и "Кикимора") представляют собой яркие, характеристические "портреты", воплощенные в жанре фантастических скерцо, а средняя ("Волшебное озеро") — завораживающий, импрессионистский пейзаж, выполняющий функцию лирического *Andante*. Все три пьесы связаны с программной основой, то более конкретной, то более обобщенной, условной.






Литературным источником "Бабы-Яги" и "Кикиморы" послужили "Русские народные сказки" А. Афанасьева и "Сказания русского народа" И. П. Сахарова⁵⁶. "Волшебное озеро" не имеет литературного сюжета. Автор назвал его "сказочной картинкой" и этим определением точно связал его с народными образами и Кикиморы, и Бабы-Яги, ибо и в лядовском "Волшебном озере" невидимо для людей обитают те же недобрые, темные силы: леший, русалки, водяной... Музыка "Озера" далека от светлой и безмятежной пейзажной лирики. Она дает возможность свободного развития фантазии слушателя в самых разнообразных, причудливых ракурсах. "Волшебное озеро" Лядова, по словам Н. Запорожец, "не сама сказка, а состояние сказочности, в котором м о ж е т зародиться сказка" (90, 138).

Объединяющим началом всех пьес является концентрация внимания на одном, определенном психологическом состоянии. И "персонажи", и пейзаж показаны здесь в статике. Чисто эмоциональная сторона отступает на второй план. Для автора важны различ-


⁵⁶ У Лядова нет указаний на какую-либо конкретную народную сказку. И это естественно, ибо Баба-Яга и Кикимора присутствуют в различных жанрах фольклора, но при этом устойчивы в своей образной символике, как выражение "злого начала".

ные внешние детали, звукоописательные штрихи, из которых и складывается целостная картина. В этом умении воспроизвести "статiku в движении" ("Баба-Яга" и "Кикимора") и "движение в статике" ("Волшебное озеро") и проявляется высшее мастерство Лядова-симфониста и миниатюриста. Общие для всех трех сочинений художественные цели достигаются, по существу, одними и теми же музыкально-выразительными средствами. Не случайно Асафьев назвал лядовские миниатюры "симфоническими иллюстрациями" (22, 182).

Характерно для всех трех картин отсутствие ярко выраженного тематизма как такового. Собственно темы (в классическом их понимании) присутствуют только в первой и третьей пьесах. В "Баба-Яге" — это сумрачная тема фагота, связанная с ее образом и полностью прозвучавшая лишь в начале; в развитии самого действия она распадается на отдельные мотивы, мелькающие в стремительном темпе зловещего вихря. В "Кикиморе" — тема колыбельной⁵⁷, которую мурлычет "Кот-баюн", покачивающий "хрустальчатую колыбельку" маленькой Кикиморы, рассказывая "заморские сказки". Дважды звучит ее напев, окутанный таинственно колышущимися интонациями малой терции и малой секунды, в первой части пьесы (Adagio). Однако и она в конце вступительного раздела вытесняется зловеще-фантастическим комплексом гармоний, погружающих "мертвое царство" в глубокий сон. В стремительном, фантастическом скерцо (Presto) тема колыбельной не появляется вовсе. В "Волшебном озере" на разных этапах "динамики тишины" возникают лишь отдельные лирико-экспрессивные интонации.

Общие для всех картин Лядова музыкально-выразительные средства: разнообразие и богатство ритмического и фактурного варьирования, яркая красочность, колоритность ладогармонического языка, и конечно же, тембровый фонизм лядовского оркестра поразному акцентируются в каждой из пьес, в зависимости от конкретной художественной задачи. Так, например, в "Баба-Яге" на первый план выдвигается принцип ритмического варьирования. Лядов отталкивается здесь от двух ритмоформул, имеющих значение остинатных ритмических фигур. Одна из них () то с "долбящим", то с "подхлестывающим" движением взята из сопровождения основной, фаготной темы. На протяжении пьесы она выступает в различных ритмических вариантах ( ;  ; ). Другая вычленяется из самой темы (ее начальный затакт: ). В ней заложен

⁵⁷ И тема Бабы-Яги и тема колыбельной в "Кикиморе" имеют ярко выраженное песенное начало, что свидетельствует о принадлежности этих персонажей к русскому фольклору.

не только активный, но даже в какой-то степени агрессивный импульс (один из ее ритмических вариантов — ). Эти две сквозные ритмоформулы, сочетаясь в различных вариантах, и создают непрерывность движения фантастического полета Бабы-Яги. Главному, определяющему средству ритмического варьирования сопутствуют и ладогармоническая структура и тембровый колорит⁵⁸.

Специфика поставленной задачи определила и особенности формы. Три раздела, составляющие несколько "волн" и пронизанные сквозным развитием, образуют трехчастную структуру, отчетливо выявленную через тональную сферу⁵⁹.

Стройность всей композиции придают обрамляющие вступление и заключение, построенные на одном материале, но с противоположной трактовкой. Громкий, устрашающий свист (взвизгивание флейты-пикколо) вводит в действие (вступление); в конце тот же свист еле слышен, он звучит в отдалении (*pppp*), после чего наступает зловещая тишина.

Образ тишины, таинственного безмолвия с непревзойденной чуткостью передан Лядовым в "Волшебном озере". Изысканная звукопись отличает эту сказочную картинку, смысл которой определил сам автор: "Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине! А главное — без людей — без их просьб и жалоб — одна

⁵⁸ Фантастически-мрачное звучание связано с традиционным применением увеличенных трезвучий, с элементами уменьшенного лада и другими гармоническими "ухищрениями злобы" (Глинка): напомним вступление с его целотоповой нисходящей "тиратой" или конец первого раздела, где увеличенное трезвучие приобретает особенно зловещую окраску (*pianissimo* у трех тромбонов). Оркестровое письмо Лядова опирается здесь на глинкинский принцип дифференциации групп инструментов, их красочных сопоставлений. Каждая из групп выполняет определенную звукообразительную функцию. Так, тембры деревянных духовых предназначены для передачи холодных, леденящих душу звучаний (свист Бабы-Яги и т. п.); на струнных лежит роль сопровождающего фона. Колоритна группа ударных ("жутковатые" тремоло большого барабана, тихие удары тарелок, "щелканье" ксилофона и т. п.). Солирующие тембры здесь пока еще широко не представлены (подробный анализ партитуры см.: 177, 122—127; 90, 106—116).

⁵⁹ В первой части — минорное наклонение, с преобладающим ре минором. Она заканчивается на доминантовой гармонии, к которой Лядов подошел через фантастическую окраску увеличенного лада, через встречное движение хроматически нисходящих секстаккордов и восходящей гаммы "тон-полутон". В середине преобладает тональная неустойчивость. Здесь широко использован прием мотивной разработанности. Начало репризы (на доминантовом органном пункте основного ре минора) отмечено кульминационным проведением ритмически расширенной первой фразы темы Бабы-Яги.

мертвая природа, — холодная, злая, но фантастическая, как в сказке" (166, 202). Эти слова хорошо отражают некий "символистский спектр ощущений" (161, 23), особую проникновенность в тончайшие звуковые нюансы, затрагивающие какие-то неопределенные, завуалированные от внешних проявлений, порой загадочные душевные настроения. Символика тишины в "Волшебном озере" приобретает то загадочность зловещей пустоты (начало и конец), то, напротив, становится духовно насыщенной, когда возникают лирико-экспрессивные мотивы, наполняющие первоначальную статику внутренним движением.

В развитии пьесы огромная роль принадлежит тембровой игре оркестровых красок, ладогармоническому строю и динамической драматургии. Все сочинение выдержано на уровне *pianissimo*. Но в сфере этой динамики возникает множество оттенков — нарастания, спады, изумительные по красоте тихие кульминации. Вся эта полутоновая палитра живет, одухотворяется и создает при помощи этих тишайших звучаний с приглушенными *crescendo*, *diminuendo* необычайно интересный в своем затуманенном колорите пейзаж в стиле импрессионистско-символистских картин Борисова-Мусатова.

Замечательны начало и конец "Волшебного озера", отмеченные романтической краской тональности ре-бемоль мажор, ярко выраженной диатоникой⁶⁰. Кажущаяся недвижимой водная гладь начинает оживать. Движение возникает из глубинного, едва слышимого гула литавр. На фоне тонического органного пункта появляются отдельные блики (звуки примы и квинты у арфы и *pizzicato* скрипок); затем "пустая" квинта превращается в долгий, красочный фигуративный фон, составляющий своего рода лейтфактуру пьесы. Этот начальный квинтовый мотив, сопровождаемый "интонацией вздоха" (захват звука VI ступени, с возвратом в квинтовый тон), порождает, по существу, весь дальнейший тематизм "Волшебного озера"⁶¹. Значение фона, лейтфактуры приобретает и секундовая интонация в ее вибрирующем покачивании у засурдиненных струнных.

В процессе развития музыкальной ткани появляются отдельные "мотивы-символы": мотив "зова" (по звукам минорного квартсекст-аккорда); зыбкий, таинственный мотив, построенный на чередова-

⁶⁰ Широко применяется здесь и романтический прием терцовых тональных сопоставлений. Первый раздел основан на движении по терцовому кругу: ре-бемоль мажор — ми мажор — соль минор — ми-бемоль мажор — до мажор.

⁶¹ Используемый Лядовым прием изначального зерна, несомненно, почерпнут из симфонических картин Римского-Корсакова (море в "Садко", шелест леса в "Китеже"). Общим же прототипом их служит знаменитое вступление к опере "Золото Рейна" Вагнера.

нии большой и малой секунд; интонация опевания основного звука, и наконец — мотив восходящего диатонического тетрахорда, который в процессе развития хроматизируется и приближается к некоторым хрупко-взволнованным темам Римского-Корсакова (в частности, к теме Марфы из "Царской невесты"). Характерно, что эти лирико-экспрессивные мелодические интонации в "Волшебном озере" возникают, как правило, на вершинах волн, как бы вычлняясь из красочного колеблющегося фона оркестровой фактуры. Их оттеняют вступления солирующих тембров: виолончели, гобоя, скрипки, флейты. Изредка вводит Лядов тембры арфы и челесты, звучание которых передают то мерцание звезд, то легкие всплески волн, возникающих от малейшего дуновения ветерка. Необычайно тонко выполнены нежнейшие, тишайшие кульминации пьесы, подчеркнутые тремолирующим фоном струнных, нисходящими терцовыми секвенциями, последованиями неразрешенных нонаккордов в высоком звучании *divisi* скрипок (партии разделены на шесть групп).

В тембровой, ладогармонической, мотивной драматургии пьесы — во всем этом прослеживается и достаточно четкая логика развития музыкальной формы. Она дает ясную направленность внутреннего движения и в то же время сохраняет характерную закругленность всей структуры, укладываясь в стройную концентрическую пятичастную форму $A - B - C - B^1 - A^1$.

Так нежнейшими красками, полутонами, приемами игры светотеней Лядов пишет свою изумительную "мирискусническую" акварель, звуками создавая зримый образ одиноко затерявшегося где-то в лесу безлюдного озера. "Это сказка без слов, полная невыраженных влечений" — так охарактеризовал музыку "Волшебного озера" Я. Витол (166, 168).

Последняя часть лядовского триптиха — "Кикимора" — является своего рода синтезирующим финалом, вбирающим в себя и символику "Волшебного озера", и "статичную динамику" сказочной картины "Баба-Яга".

Жанровую основу "Кикиморы", как уже упоминалось, составляют колыбельная и скерцо, определившие двухчастную структуру пьесы (*Adagio* и *Presto*)⁶². Несмотря на их разительный контраст, они тесно связаны между собой. Так, второй раздел — *Presto* — представляет, в сущности, образно-характеристическую и интонационно-тематическую трансформацию музыкального материала *Adagio*. Элементы монотематизма, намеченные в предшествующих симфонических картинах Лядова, здесь получают наиболее яркое воплощение. Весь

⁶² Двухчастность заложена и в самой программе, согласно которой между первой и второй частями "рассказа" проходит семь лет.

интонационный, ладогармонический и темброво-колористический комплекс "Кикиморы" вырастает фактически из первых тактов вступительного раздела, построенных на сцеплении двух терций и малой секунды. Сочетание диатоники и хроматики, типичное для всех трех лядовских пьес, предельно лаконично сконцентрировано здесь в глубоких, еле слышных (pp) басах засурдиненных низких струнных. Из этого тематического зерна возникают и холодно-зловещий, застывший ладогармонический колорит, рисующий обстановку действия ("Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах"), и основанный на двух мотивах "качания" аккомпанемент, обволакивающий тему колыбельной, а затем — и тема самой Кикиморы⁶³ (примеры 109 а, б, в).

Тембровый колорит способствует воссозданию картины мертвого, застывшего пейзажа. Огромную роль играют тембры фагота и бас-кларнета. С холодным, визгливым "голосом" флейты-пикколо связана тема Кикиморы. И даже народно-песенная, чистая в своей диатонике тема колыбельной поручена солирующему английскому рожку, придающему ей "жутковатый" характер, лишаящему ее привычной для лядовских колыбельных нежности и теплоты.

Adagio строится по принципу трех-пятичастной формы, с элементами вариационного развития (А—В—А—В¹—А¹), где колыбельная чередуется с мрачным пейзажем, с образом зловещей тишины⁶⁴. Контраст создается и типом изложения: если тема колыбельной проходит дважды без изменений, то музыка фантастических эпизодов, напротив, подвергается существенной трансформации. В последнем проведении "фантастического" раздела остается лишь одна из интонаций "качания" — малая терция, на основе которой зарождается тема "хрустальчатой колыбельки" у челесты. Все застывает, погружаясь в небытие. Настораживающая генеральная пауза отделяет Adagio от Presto, начинающегося "взвизгом" флейты-пикколо (Кикимора "подает голос"). В нескольких тактах короткого вступления с острыми остановками на увеличенном трезвучии формируется ритм будущего скерцо, и вот понеслась музыка основного, скерцозного раздела в предельно быстром темпе, безостановочном дви-

⁶³ Ладогармоническую основу пьесы составляют увеличенный и уменьшенный лады, элементы "причудливой" гаммы, сочетающей диатонические тетра хорды с хроматическими ("тон-полутон"); хроматически нисходящие большие терции, увеличенные и уменьшенные трезвучия, после которых как-то особенно "бездушно" и пусто звучит простое тоническое трезвучие.

⁶⁴ Возникают ассоциации с "Кашеевым царством" Римского-Корсакова, прототипом которого, несомненно, послужила сцена "мертвого поля" из глинкинского "Руслана" (Лядов использует ту же тональность — ми минор).

жении, с причудливым, гротескным чередованием мелькающих мотивов. То звучит тема самой Кикиморы в различных ритмических вариантах, то вдруг появляются интонации большой или малой терций, то "обыгрываются" различного рода форшлагги, то мелькают интонации темы "хрустальчатой колыбельки", превратившейся здесь в энергичный, порой даже воинственный клич. Все это создает калейдоскопически пеструю, гротескную картину волшебной сказки. Как и в аналогичном сказочном скерцо "Баба-Яга", большое значение имеют ритмическое варьирование мотивов, волнообразная структура разделов, контрастная динамика. Блестящая оркестровка еще более усугубляет остроту и фантастичность пьесы. Широко применяет композитор свистящий тембр флейты-пикколо, сопоставляя его с крайними басовыми регистрами, низкие тембры английского рожка, гобоев, бас-кларнета, "закрытые" валторны, придающие звучанию мрачно-саркастический колорит, — не говоря уже об излюбленном приеме струнных с сурдинами. Так Лядов создает поразительную по мастерству симфоническую картинку-миниатюру, в которой, по словам современника, нельзя пропустить "ни одной черты из замыслов этой ведьмы, толщиной в соломинку, этого образчика злости. Но самое удивительное в этой сказочной картине, — продолжает свою мысль Я. Витол, — сам творец ее: его художественное чутье, с абсолютной уверенностью удерживающее композитора на границе, за которой картина становится лубком, шутка делается грубой, неэстетичной... В этой картине творчество Лядова достигло совершенства. Он ставил позже более глубокие проблемы, его дух устремляется в область сверхчувственного других измерений — но создал ли он при этом что-нибудь более великое?" (166, 167—168).

*

Последние три симфонических опуса Лядова позволяют судить о новых художественных тенденциях, элементы которых складывались в рассмотренном нами сказочном триптихе. "Танец амазонки", "Из Апокалипсиса", "Скорбная песнь" — сочинения, в которых композитор отошел от сказочной тематики⁶⁵ и попытался затронуть характерную для этой эпохи образно-стилевую сферу. В написанном по заказу знаменитой артистки-танцовщицы Иды Рубинштейн "Танце амазонки" (ор. 65, 1910) Лядов продолжил линию народно-

⁶⁵ Лядов размышлял над созданием еще нескольких симфонических сочинений в сказочном роде: это "Морская идиллия", по картине Бёклина, которым восхищалась вся художественная интеллигенция начала века; "Купальская ночь" (по рассказу А. Ремизова). Однако все это осталось лишь в авторских замыслах.

жанровых увертюров⁶⁶, но окрасил народные темы ранее не свойственными ему настроениями тревоги. Здесь впервые открыто прорывается символика трубной фанфары, воспринятая уже не в прежнем традиционно-романтическом аспекте, а скорее сквозь призму чисто символистской, "метерлинковской" семантики ожидания, ощущения страшной, надвигающейся, неотвратимой сверхсилы. Пронизывая весь танец, она все более динамизируется к концу, появляясь то в мажорном, то в минорном ладовом освещении. В кульминационном разделе коды фанфара прорезывает вакхическую пляску громкими звуками увеличенного трезвучия.

Символика фанфарности, колокольных звонов и трубных гласов получила наиболее полное выражение в симфонической картине "Из Апокалипсиса" (ор. 66, 1912). Здесь композитор обратился к эсхатологическим мотивам, типичным для художников-символистов его времени, затронув космическую тему конца мира. Программой сочинения послужила 10-я глава "Откровения Иоанна Богослова" — предсказание апостола о судьбах мира. Лядов, по-видимому, предполагал создать грандиозное по концепции сочинение о вечных явлениях бытия, о смысле духа и его возвышения над всем "земным и насущным". В последние годы он увлекся философией Шопенгауэра, много размышлял о "сверхчеловеческом"⁶⁷. Но в решении этой высокой темы композитор все же остался на прежнем уровне красочной легендарной фантастики. Контраст "высшего, рокового, сверхчеловеческого" и человеческой мольбы о спасении получил у него несколько внешнюю трактовку. Традиционен и весь комплекс музыкально-выразительных средств, близкий к стилистике позднего Римского-Корсакова, особенно "Китежа". Сильнейшей стороной симфонической картины является блестящая, мастерски выполненная оркестровка, заметно вторгающаяся в мир скрябинских образов, хотя и не достигающая его накала. Используя огромный состав оркестра с усиленными группами духовых и ударных, Лядов, как и всегда, осторожно пользуется приемами tutti. Для него характерны сопоставления оркестровых групп, отдельные выразительные соло.

⁶⁶ В основу танца положены две греческие народные песни любовного содержания из сборника "30 греческих и восточных напевов", составленного известным французским фольклористом Л. Бурго-Дюкудре. Одна из них (ми минор) была использована Глазуновым в его первой Увертюре на греческие темы (см. 177, 142).

⁶⁷ Неоднократно обращался он и к Евангелию. Не будучи религиозным человеком (а быть может, скрывавшим свою религиозность), Лядов, однако, еще в 1883 году писал своей будущей жене Н. И. Толкачевой: "Читайте как можно более Евангелие и Вы будете лучше. Евангелие — это такое чудо, так хорошо, там есть все ответы и на все. Советую и Вам хоть иногда заглядывать" (166, 36).

Впечатляют изобразительные приемы — тихие шелесты струнных, красочные блики радуги, озаренный небесным светом "глас Божий" и, наконец, "семь громов" у солирующих литавр, ударами которых завершается вся композиция.

Картина открывается "гласом трубы Архангела", возвещающей конец мира. Являясь лейттемой всей симфонической картины, она несет в себе роковую семантику мрачной нисходящей "загадочной" гаммы (*scala enigmatica*) труб, тромбонов и туб (пример 110).

Воплощая собой грозно-пророческое, сверхчеловеческое начало, тема пронизывает всю симфоническую ткань и в ходе своей трансформации приобретает различные экспрессивные нюансы, тщательно выписанные в словесных определениях: *placido, imperioso, solennemente*. Подобная вербальная дифференциация исполнительских нюансов — еще одно свидетельство новых символистских тенденций в творчестве композитора. "Труба Архангела" звучит то повелительно-властно, то призывно-торжественно, то величественно-грандиозно. В кульминационном, предкодовом разделе диатонически нисходящий тетракорд гаммы проводится в октавном изложении на фоне трубной фанфары⁶⁸. Картина завершается мрачным "послесловием" (*tenebroso*), где звучит восходящий вариант хроматического отрезка лейттемы (трехзвучный мотив) с упорами в увеличенное трезвучие, приводящий к зловеще-грозному целотоновому созвучию: гамма собрана здесь в единую гармоническую вертикаль.

Символическим образом "конца мира" противопоставлено скорбное, человеческое начало — мольба о спасении, выраженная у Лядова через жанр духовного стиха. Темой этой сферы "Апокалипсиса" явился стих "Страшный суд" — вариант одной из лядовских обработок народных песен. Композитор вводит его как бы издали, "с небес": тема возникает в тишайшем, нежнейшем звучании высоких регистров деревянных духовых и тремолирующих скрипок, чередуясь с четырехголосным "хором" молитвы, псалмодии. Светло, лирично звучит тема духовного стиха, растворяясь в пассажах арфы. Однако вскоре на ее пути возникает фатальная преграда основной, восходящей лейттемы — предупреждение о надвигающейся всеобщей беде. Идея неизбежного доминирует и в дальнейшем развитии симфонической картины. Сравнительно кратким остается светлый, лучезарный эпизод *Tranquillo*, освещенный тихим звучанием колоколов ("божественный глас"). Не устраняет ощущения катастрофы яркая кульминация (*Grandioso*), после которой совершается решающий поворот событий. В заключительном, полном тревоги разделе тема

⁶⁸ Эпизод с обозначением *Grandioso*, прямо напоминающий сказочное появление 33 богатырей из "Сказки о царе Салтане" Римского-Корсакова.

духовного стиха прорывается еще раз, в тяжелом звучании "меди", приобретая характер мистического ужаса, страха смерти.

В этом сочинении творчество Лядова предстало в новом свете, оно открыто соприкоснулось с духовной атмосферой больших философских проблем, включилось в дух и строй религиозно-философских, эсхатологических концепций начала XX века. Знаменательно и само обращение к данному евангельскому тексту. Именно Лядов стал одним из первых русских композиторов, кто попытался в конкретных музыкально-симфонических формах воспроизвести характерную для символистского искусства тему Апокалипсиса — всемирной катастрофы, неотвратимости конца мира и Страшного суда⁶⁹.

Последняя работа в сфере симфонической музыки — "Népie" ("Скорбная песнь"), ор. 67 (1914) — связана с образами Метерлинка. Увлеченный творчеством бельгийского писателя-символиста, Лядов в 1906 году сочинил музыку к драме "Сестра Беатриса" для спектакля театра В. Ф. Комиссаржевской (три хора в стиле Палестрины). В эти же годы родился и замысел симфонической сюиты (предполагалось четыре части), вдохновленной драмой "Аглавена и Селизета". Сам композитор первоначально назвал свое сочинение просто "Из Метерлинка". Особенно глубоко захватила Лядова заключительная сцена — смерть Селизеты. "Ах, какой у меня будет „Метерлинк“! — писал он в одном из писем 1906 года. — Сколько грусти, сколько „страху жизни“, сколько паутинок...". В другом читаем: "Я положительно влюблен в своего „Метерлинка“. Я боюсь, что умру и не кончу. Ведь ни одной нотки не записано" (166, 184—185). Предчувствия Лядова сбылись: он так и не успел завершить всей сюиты, получившей окончательное название — "Легенды"⁷⁰.

По своему образному строю "Скорбная песнь" отражает не столь

⁶⁹ Его последователем, в известном смысле, оказался спустя десять лет Н. Мясковский, затронувший эти же мотивы в своей Шестой симфонии (1922), которую Асафьев назвал "финалом дореволюционного символизма". Мясковский, как и Лядов, также использовал жанр духовного стиха для выражения общечеловеческого горя, страдания. Но его "апокалипсис" решен в обобщенно-объективном плане и не связан с конкретной библейской сюжетикой.

⁷⁰ В архивах композитора сохранился фрагмент еще одной части партитуры задуманной сюиты. М. Михайлов в своей книге о Лядове приводит сделанное им самим четырехручное переложение этого отрывка. Лирико-экспрессивные мотивы, проступившие ранее в лядовском "Волшебном озере", получают в этой части новый, трагедийный оттенок. Порой они достигают напряженного драматизма. Образы мольбы, хрупкой, нежной лирики, перерастающие в тему любви, сталкиваются здесь с грозными, роковыми внешними силами, выраженными введением темы "Dies irae".

ко сюжетные мотивы, сколько общие метерлинковские настроения. "Теперь сочиняю последний № Метерлинка — луна, страданье, смерть. Выходит недурно" (там же, 190). Эти слова достаточно точно передают обобщенную программу небольшой, интимно-лирической пьесы, написанной для малого состава оркестра, по форме аналогичной поздним фортепианным сочинениям Лядова — лирико-электрическим прелюдиям, пьесам ор. 64 и другим.

По-скрябински хрупкая, утонченная музыка пьесы несет в себе черты самоуглубленности, полной отрешенности, отстраненности от внешнего мира. Вся она сосредоточена в единой динамике *pianissimo* с различными ее тончайшими нюансами. Изломанная хроматика мелодической линии, неразрешимые последования нон- и септаккордов — такими средствами Лядов передает лирико-психологическое состояние "отходящей в мир иной" человеческой души. Умиротворение, покой и просветление наступают в самом конце пьесы, когда после всех этих надломленных неустоев вдруг появляется чистое ля-мажорное трезвучие, медленно поднимающееся ввысь и застывающее в высоких регистрах засурдиненных скрипок.

"Скорбная песнь" оказалась "лебединой песнью" самого Лядова, в которой, по словам Асафьева, композитор "приоткрыл уголок своей собственной души, из своих личных переживаний почерпнул материал для этого звукового рассказа, правдиво-трогательного, как робкая жалоба" (15, 618—619).

Этой "исповедью души" завершился творческий путь Лядова, чей оригинальный, тонкий, лирический талант художника-миниатюриста, быть может, проявился несколько раньше своего времени. Именно потому так долго не мог он "вписаться" в общее русло музыкального искусства второй половины XIX века, так долго "искал себя" в окружении монументального стиля "кучкистской" и даже "посткучкистской" эпохи. И лишь к началу нового века, когда в искусстве произошел видимый поворот в сторону изысканного лиризма, детализации выразительных средств, отточенных миниатюрных форм, утонченного психологизма скрытых чувств, творчество Лядова обрело новые, потенциальные возможности. Впитывая эстетические веяния эпохи, его мастерство к концу жизненного пути раскрылось в лучших своих качествах, позволивших композитору создать сочинения высшего художественного смысла, ставшие подлинными знаками времени. К этим ценным истокам восходят многие замечательные явления XX века. В мир "лядовской народности" и "лядовской сказки" уходят своими корнями сочинения молодых Прокофьева и Стравинского; соприкоснется с ним и творчество Р. Щедрина. Нетленным образцом останется искусство Лядова для всех продолжателей русских национальных художественных традиций.

КОМПОЗИТОРЫ ПЕТЕРБУРГСКОЙ И МОСКОВСКОЙ ШКОЛ

Одним из результатов тех глубоких, коренных перемен, которые претерпевает весь строй русской музыкальной культуры во второй половине XIX века, явилось образование композиторских школ, объединяемых не только общностью направления, художественных идеалов и задач, но и прямыми, непосредственными отношениями учителя и ученика. Творческими фигурами, стоявшими у истоков так называемых петербургской и московской школ, были Римский-Корсаков и Чайковский. Взгляды и убеждения этих двух великих мастеров, а в значительной степени и личное их влияние, определили важнейшие особенности обеих школ. При всех расхождениях в понимании конкретных вопросов стиля, критериях отбора выразительных средств между ними существовало и много общего: они руководились передовыми национальными идеалами и стремились идти по пути, проложенному Глинкой. С течением времени эта общность основ проявлялась все яснее и определеннее. Развитие русской музыки в последние десятилетия XIX века характеризовалось тенденцией к сближению творческих направлений, противостоявших друг другу в 60—70-х годах. Некоторые ученики Римского-Корсакова, не отказываясь от того, что было ими воспринято от учителя, заимствовали многое от Чайковского, и наоборот, воспитанники Московской консерватории, где авторитет Чайковского оставался непререкаемым и после его отказа от педагогической работы, сближались в отдельных сторонах своего творчества с Римским-Корсаковым и другими "кучкистами".

Общее между "петербуржцами" и "москвичами" определялось прежде всего их принадлежностью к одной исторической формации. Д. С. Мережковский писал о группе второстепенных писателей 80—90-х годов: "Все их несчастье определяется словами: п о с л е в е л и к и х. Они родились между двумя мирами" (176, 261). То же самое можно сказать и о ряде композиторов-"восьмидесятников". Получив основательную профессиональную подготовку в одной из двух существовавших тогда в России консерваторий, они были образованными мастерами, свободно владевшими техникой "ремесла", с

неизменным уважением относились к наследию своих учителей и предшественников, но не открывали новых горизонтов в искусстве: историческая их роль сводилась в основном к утверждению уже завоеванных ранее позиций. Процесс развития русского музыкально-го искусства в 80-х годах приобретает в значительной мере экстенсивный характер: не выдвинув творческих личностей такого масштаба, как Бородин, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, он был ознаменован общим значительным ростом культуры композиторского труда. При разной степени одаренности все представители многочисленного композиторского поколения "восьмидесятников" являлись хорошо оснащенными, уверенными профессионалами. Наиболее талантливые и яркие среди них вскоре завоевали авторитет мэтров и, наряду со своими учителями, встали во главе школ. Таково было положение Глазунова и Лядова в Петербурге, Танеева в Москве. Среди остальных многие оказались забыты или полузабыты.

А. В. Оссовский писал о „кладбище композиторских имен, занесенных в каталоги издательской фирмы "М. П. Беляев в Лейпциге"“ (193, 335), имея в виду десятки никому ныне не известных композиторов, чьи произведения издавались Беляевым, исполнялись в основанных им Русских симфонических концертах и на квартетных вечерах. Но, наряду с действительно малозначительными личностями, мы встречаем среди этого обилия имен и такие, которые, не обладая яркой и сильной творческой индивидуальностью, внесли ценный вклад в развитие отечественной музыкальной культуры как деятели широкого художественного кругозора. Ф. М. Блуменфельд, автор симфонии "Памяти дорогих усопших", фортепианных пьес, романсов, завоевал высокое признание как пианист и дирижер, пропагандист русской оперной и симфонической классики. Являясь в разные годы профессором Петербургской, Киевской и Московской консерваторий, он воспитал многих известных пианистов. Разносторонне эрудированный музыкант Н. А. Соколов стал одним из авторитетнейших педагогов Петербургской консерватории по теоретическим дисциплинам, хотя композиторское дарование его, при несомненном мастерстве и тонком художественном вкусе, было лишено силы и своеобразия. "Нет сомнения, — писал В. Г. Каратыгин, — что в целом Н. А. по размерам его таланта должен быть отнесен к группе *dii minores*¹. Однако он пил из маленького стакана, но своего" (114, 132).

Подобная же характеристика может быть отнесена к воспитанникам Московской консерватории Г. Э. Конюсу, А. Н. Корещенко и не-

¹ Малые божества (лат.).

которым другим из начинающих свою творческую деятельность в 80 — начале 90-х годов. Первые сочинения Г. Э. Конюса привлекли внимание Чайковского, который оказал горячую поддержку молодому композитору. Познакомившись с его сюитой для оркестра "Из детской жизни", он отметил в ней "редкое сочетание большой изобретательности, искренности, теплоты с превосходной техникой" и даже предсказывал автору "великую будущность" (285, 48). Однако надежды Чайковского не оправдались: Конюс остался известен как выдающийся теоретик, создатель оригинальной теории "метротектонического анализа" музыкальных произведений, композиторское же его творчество не получило сколько-нибудь широкого признания.

Кореценок, окончивший консерваторию в 1891 году с большой золотой медалью, обратил на себя внимание оперой "Пир Валтасара", поставленной годом позже на сцене Большого театра. К сценическим жанрам он обращался и в дальнейшем (опера "Ледяной дом", балет "Волшебное зеркало"), но без особого успеха. Его привлекательное, но скромное по размеру композиторское дарование в большей степени проявилось в фортепианных пьесах и романсах, также, однако, неярких и малосамостоятельных. Плодотворное значение имела многолетняя педагогическая деятельность Кореценок, некоторое время выступавшего также на страницах московской печати в качестве музыкального критика.

Но среди широкого круга композиторов, объединяемых понятиями петербургской и московской школ, выделяются несколько фигур, оставивших по себе след в русской музыке. К их числу в первую очередь отнесем А. С. Аренского, высоко ценимого Чайковским и Танеевым. В течение ряда лет он был одним из основных руководителей класса композиции в Московской консерватории. В середине 90-х годов его сменил в этом качестве солидный, плодовитый мастер и авторитетный музыкальный деятель М. М. Ипполитов-Иванов. По разным путям шли в своем творчестве С. М. Ляпунов и Вас. С. Калинин, пусть не великие, но талантливые и интересные композиторы, лучшие произведения которых и поныне способны вызывать живой слушательский интерес.

А. С. АРЕНСКИЙ

Ученик Римского-Корсакова Антон Степанович Аренский (1861—1906) вскоре после окончания Петербургской консерватории в 1882 году переехал в Москву, где протекла большая и наиболее плодотворная часть его творческого пути. Важную роль в развитии молодого композитора сыграло сближение с ведущими московскими музыкантами, особенно Чайковским и Танеевым. С последним у

Аренского установились дружеские отношения, сохранявшиеся до конца его жизни. Высоко ценивший дарование своего младшего друга Танеев оказывал ему неизменную поддержку в работе и часто исполнял его фортепианные произведения². Ларош писал о его Первой симфонии, исполненной в концерте Московского отделения РМО 12 ноября 1883 года: "Редкий музыкант имел на глазах моих такой счастливый дебют, как А. С. Аренский, когда три года тому назад в Москве была сыграна его h-moll'ная симфония. Она понравилась едва ли не всем без исключения: консерваторов подкупила щегольская техника, ловкая и прозрачная форма сочинения; сторонникам „новой русской школы“ нетрудно было в мелодии и гармонии узнать своего человека" (155, 833).

Успешно развертывалась и педагогическая деятельность Аренского, более десяти лет преподававшего в Московской консерватории музыкально-теоретические дисциплины и руководившего классом сочинения. Его учениками по композиции были С. В. Рахманинов, Р. М. Глиэр, Г. Э. и Л. Э. Конюсы и ряд других известных музыкантов³. Педагогический опыт Аренского отражен в нескольких созданных им теоретических пособиях, среди которых широкое распространение получил "Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии" (М., 1897), многократно переиздававшийся вплоть до 60-х годов нынешнего столетия.

В 1895—1901 годах Аренский возглавлял Придворную певческую капеллу в качестве ее директора, но, живя в Петербурге, продолжал поддерживать тесные связи с московскими музыкальными кругами. В творческом отношении этот период был сравнительно мало продуктивным⁴. Последние годы жизни, после ухода из капеллы Аренский вновь посвящает сочинению музыки, но тяжелая болезнь (прогрессирующий туберкулез) подтачивала его силы, что сказывалось и на интенсивности творческой работы.

Талантливый композитор и разносторонне технически оснащенный мастер, Аренский обладал хотя и не сильной, но ясно выраженной художественной индивидуальностью. Круг близких и доступных ему творческих задач сравнительно узок и ограничен: по складу своего дарования он был прежде всего лириком со склонностью к мягким скорбно-элегическим настроениям или тихой и светлой мечтательности. Лиризм его неглубок, но искренен, привлекает задушевной теплотой и непосредственностью выражения. Тот небольшой

² Свидетельством этой дружбы является их переписка (см. в кн.: 250).

³ Об Аренском-педагоге см. 250, 316.

⁴ "... Писал очень мало... Капелла отнимает много времени", — жалуется Аренский Танееву в письме от 1 октября 1896 года (там же, 158).

мирок чувств и настроений, в котором Аренский находил себя, был близок многим его современникам, и это служило источником популярности ряда его романсов и инструментальных, преимущественно фортепианных сочинений малой формы. Когда же он выходил за пределы этой родственной ему сферы, музыка его обезличивалась, и композитор оказывался во власти знакомых, поверхностно усвоенных форм и приемов письма. Оперы и симфонии Аренского, написанные технически гладко, даже порой затейливо и не лишённые отдельных привлекательных моментов, страдают недостатком цельности и внутреннего единства. При внешней формальной законченности и тщательной разработанности фактуры им не хватает широты дыхания и драматургической напряженности развития.

*

Значительную (и количественно и по художественному удельному весу) часть творчества Аренского составляют фортепианные произведения. Будучи сам недурным пианистом, он хорошо ощущал природу инструмента и умел удобно писать для фортепиано⁵. Манера его фортепианного письма сформировалась под влиянием, с одной стороны, Шопена, отчасти Шумана, с другой — Рубинштейна и Чайковского. От Шопена идет любовь Аренского к тонкой пассажной орнаментике, изящество и прозрачность фактуры, от Чайковского — выразительная мелодическая напевность песенно-романсного типа.

Мелодизм, кантиленность — одна из характерных особенностей фортепианного стиля Аренского. Нескольким своим пьесам он дал название "Романс" (ор. 5 № 3, ор. 42 № 2, ор. 53 № 4), подчеркивая тем самым певучий, "вокальный" характер музыки. Близки к ним по форме изложения ноктюрны, баркаролы, в которых рельефно выделенный мелодический голос поддерживается простым гармоническим аккомпанементом. Часто при этом в сопровождающих голосах возникают более или менее продолжительные имитации, насыщающие фактуру мелодизмом. Этот прием последовательно проведен в самом раннем из изданных сочинений композитора — Шести фортепианных пьесах в форме канона. В пьесе под названием "Сочувст-

⁵ В 90-х и 900-х годах Аренский успешно выступал публично как пианист-ансамблист с исполнением своих сочинений. Танеев писал после первого исполнения его трио ре минор, в котором фортепианная партия была сыграна автором: "Антоша с большим успехом выступил в качестве пианиста... Всех удивил своим виртуозным дарованием. Его это очень занимает, и он теперь несколько часов ежедневно играет упражнения" (286, 411. Письмо В. И. Масловой от 16 октября 1894 года).

вие", напоминающей по своему мелодическому строю пьесы Чайковского, возникает выразительный диалог между двумя крайними голосами (пример 111).

К другой группе относятся этюды или близкие им по характеру пьесы (экспромты, каприсы, арабески) с развитой виртуозной фактурой, отличающиеся техническим блеском и элегантностью рисунка, хотя и лишенные особенного разнообразия приемов. Большинство их основано на различных видах гармонической фигурации, иногда осложняемой проходящими и вспомогательными звуками. Вместе с тем отчетливо выделяется мелодический голос, звучащий на фоне непрерывного пассажного движения. Типичным примером подобной формы изложения может служить этюд ми-бемоль мажор ор. 41 с излюбленными Аренским широкими волновыми пассажами (пример 112). В некоторых пьесах из цикла "У моря" этот тип "струящейся" или "плещущейся" (Асафьев) фигурации ассоциируется с образом набегающих и откатывающихся морских волн.

Особую группу составляют стилизации в духе строгой, величавой барочной музыки. Широкую известность завоевало его "Basso ostinato"⁶, в котором старинная форма вариаций на неизменно повторяющемся басу соединяется с оборотами русского эпического характера в духе Бородина. Пьеса написана в любимом "кучкистами" пятидольном размере, который очень широко применялся Аренским в сочинениях различного рода, иногда приобретая оттенок известной нарочитости⁷. Как своеобразный эксперимент в области ритмики любопытен фортепианный цикл "Опыты с забытыми ритмами", состоящий из шести пьес, в основу которых положены сложные стопы античного стихосложения. Некоторые из этих пьес привлекают своей ритмической остротой и пикантностью. Например, "Пеоны", в которой пятидольный такт, делящийся на две неравные половины (3+2), воспринимается как усеченный шестидольный, вызывая впечатление постоянных "запинок" (пример 113). Изящная миниатюра "Ионики" построена на чередовании размеров 6/8 и 3/4, но благодаря тому, что в левой руке выдерживается равномерное шестидольное движение, в каждом втором такте возникает ряд синкоп (пример 114).

⁶ "Аренский стал известным автором в Англии только через одно Basso ostinato", — писал Танееву А. И. Зилоти, исполнявший эту пьесу в своих зарубежных концертных выступлениях (286, 512).

⁷ Укажем изящное Скерцо ор. 8, Скерцо ор. 25, названный уже выше этюд ми-бемоль мажор. Чайковский находил применение этого размера у Аренского несколько искусственным. См. его письмо автору "Basso ostinato" от 25 сентября 1885 года (283, 155—157).

Разнообразные типы представлены в серии из 24 пьес ор. 36, охватывающих весь круг 24-х мажорных и минорных тональностей. Открывает этот ряд торжественная, монументальная по звучанию прелюдия в неторопливо-размеренном движении, напоминающая баховские органные прелюдии или фантазии. Подобного же рода стилизацией является пьеса под названием "In modo antico" ("В старинном духе"). Пьесы этого цикла различаются между собой как в жанровом отношении, так и по степени трудности, включая как простую непритязательную миниатюру, рассчитанную на скромные любительские возможности, так и блестящие виртуозные композиции. Мы встречаем здесь и поэтичный Ноктюрн с украшающими тему изящными шопеновскими фиоритурками, и задумчивую Баркаролу, в которой тепло звучащая в среднем "теноровом" регистре певучая мелодия сопровождается плавно колышущейся ровной фигурацией. Искренним задушевым лиризмом и какой-то особой доверительностью, интимностью выражения пленяет небольшая и несложная пьеса "Незабудка". "Словно новой, неведомой ранее пьесой из „Времен года“ Чайковского воспринимается слушателем „Незабудка“", — замечает Г. Цыпин (277, 56). С кругом лирически преломленных поэтизированных образов родной природы и быта соприкасается также пейзажная картинка "В поле", в музыке которой слышится то унылый напев русской протяжной народной песни, то пастушеский свирельный наигрыш.

К лучшим образцам фортепианного творчества Аренского принадлежит "Элегия", проникнутая глубокой сосредоточенной меланхолией. Ее широко и плавно развертывающаяся мелодия звучит на фоне ровной остинойтой фигуры сопровождения, образующей ряд скрытых поющих голосов (пример 115). Высокая степень мелодизации фактуры напоминает порой Рахманинова.

К пьесам виртуозного типа относится этюд, требующий развитой и отчетливой пальцевой техники, "Волчок" с быстрым непрерывно "вращающимся" движением правой руки, "Лесной ручей", в котором широкая напевная мелодия оплетается плавными пассажами, выполняющими изобразительную функцию (ровно струящиеся воды ручья). В состав цикла входит также несколько танцевальных пьес, в том числе два вальса — один блестящий элегантный, не лишенный салонного привкуса, другой (названный "Дуэтом") лирический, задумчивый, — мазурка, тарантелла.

Аренским были написаны также Концерт и Фантазия на темы И. Т. Рябинина для фортепиано с оркестром. Первое из этих сочинений представляет собой ученическую работу, созданную в годы обучения в Петербургской консерватории. Ясный по форме и не лишенный изящества концерт стилистически еще незрел и несо-

стоятелен. Характер его тематического материала и манера фортепианного изложения свидетельствуют о сильной зависимости от Шопена, вплоть до прямого подражания. Вместе с тем нельзя отказать концерту в мелодической привлекательности и известном виртуозном блеске. Поэтому некоторые видные пианисты охотно включали его в свой репертуар (А. Б. Гольденвейзер, позже Г. Р. Гинзбург).

В основе Фантазии на темы И. Т. Рябина — два былинных напева, записанных Аренским в 1894 году из уст этого представителя прославленной династии русских народных певцов и хранителей древнего героического эпоса⁸. Развивая обе темы преимущественно вариационно, композитор облакает их в блестящий виртуозный наряд. В отличие от концерта в Фантазии преобладает крупная пассажная и аккордовая техника, подчеркивающая суровую эпическую мощь былинных напевов. Несмотря на известную спорность самой задачи, Аренскому удалось создать произведение не только эффектное, но и яркое, выдержанное по колориту.

Представляет интерес и ряд фортепианных ансамблей для двух инструментов в 4 руки. Из четырех сюит для двух фортепиано наибольшее признание получила вторая, которую ценил и часто играл с разными партнерами Танеев. Сюита состоит из пяти характеристических пьес, рода "музыкальных портретов": "Ученый", "Кокетка", "Паяц", "Мечтатель" и "Испанская танцовщица". Первая часть представляет собой тонкую удачно выполненную стилизацию в духе строгой барочной полифонии, "Кокетка" обрисована с помощью грациозного вальса, блестящее скерцо с острыми угловатыми оборотами характеризует паяца.

Количественно небольшой, но интересный вклад внес Аренский в детскую фортепианную литературу. В цикле из шести детских пьес для фортепиано в 4 руки выделяется заключительная fuga на тему песни "Журавель": в миниатюрных масштабах композитор демонстрирует разные приемы полифонической разработки темы, давая ее в обращении, в стреттном проведении, в увеличении.

Замечательный расцвет русской фортепианной музыки в начале XX века оставил в тени сравнительно скромные достижения Аренского в этой области. Но исторически его творчество сыграло определенную роль как связующее звено между двумя периодами в развитии отечественного пианизма, а некоторые из лучших его произведений не вполне утратили свое живое художественное значение и

⁸ Искусство этого народного певца-сказителя вызвало, видимо, серьезный интерес у Аренского. Он записал несколько напевов Рябина, из которых выбрал для своей фантазии два, привлекавшие особенное его внимание. См.: 137, 15—16.

поныне. "...Аренский, — замечает Асафьев, — умел при своем скромном даровании уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно-лирический фортепианный стиль, в котором даны предпосылки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина <...> Творчество Аренского стоит на грани между Чайковским и между развитием камерного стиля Танеева и ярким расцветом московского пианизма в музыке Скрябина и его современников" (22, 244).

Такое же исторически промежуточное положение — "между Чайковским и Рахманиновым" — занимает вокальная лирика Аренского. Ей не свойственны ни драматизм и психологическая глубина лирики Чайковского, ни рахманиновская бурная патетика. Камерное вокальное творчество Аренского ограничено кругом пассивно-элегических настроений: это или тихая задумчивая грусть и скорбная жалоба, или созерцательное любование красотой окружающего мира. Когда композитор обращался к более глубоким задачам, его постигала неудача, и из-под пера его выходили произведения надуманные, художественно неубедительные (например, мелодраматический романс на слова пушкинской элегии "Я видел смерть"). Но лучшие из романсов Аренского привлекают теплотой лирического чувства и непосредственностью выражения в сочетании с тонкостью и изяществом отделки. При господствующей роли вокальной мелодии в них всегда тщательно разработана партия фортепианного сопровождения, не только создающего общий эмоциональный фон, но вступающего иногда в выразительный диалог с певцом или оттеняющего отдельные моменты словесного текста. Внимательно относится Аренский к вокальной декламации, не допуская столь характерных для Чайковского повторений слов, нарушающих форму стиха. Избегает он и пространных фортепианных ригурнелей, будучи в этом отношении ближе к "кучкистской" традиции, воспринятой им от своего учителя Римского-Корсакова.

Основной лирический строй вокального творчества Аренского определил и круг его поэтических симпатий. Чаще всего он обращался к стихам таких поэтов-лириков, как Фет, Голенищев-Кутузов⁹, а также Апухтин, Ратгауз. Не всегда ему удавалось быть на уровне требований, предъявляемых поэтическим источником. Так, романсы "Давно ль под волшебные звуки" и "Вчера увенчана душистыми цветами" на слова Фета не свободны от поверхностной салонности,

⁹ На стихи Фета написана, в частности, серия из пяти романсов, составляющая вторую тетрадь ор. 60. Шесть романсов ор. 44 написаны все на стихи Голенищева-Кутузова.

сопоставление же изящного вальсового движения с отзвуками заупокойного песнопения в первом из них вносит элемент мелодрама-тизма.

Более удачен элегический романс "Осень" на стихи Фета со скорбно никнущей мелодией, особую экспрессивную заостренность которой придает цепь задержаний и подчеркнутых вводнотоновых оборотов в партии фортепиано (пример 116). В светлые жизнеутверждающие тона окрашен романс на слова того же поэта "Сад весь в цвету", как по общему характеру музыки, так и по форме изложения на-поминающий романс Чайковского "День ли царит" восторженными секстовыми взлетами вокальной мелодии на фоне волнообразно набегающих арпеджированных пассажей фортепиано (пример 117). Поэтичен фетовский романс "Одна звезда над всеми дышит", в крайних разделах которого вокальная мелодия удваивается средним голосом фортепианного сопровождения, благодаря чему она приобретает особую сочность и полноту звучания (пример 118). К подобному приему Аренский неоднократно прибегает в своем вокальном творчестве.

При "омузыкаливании" поэтического текста он стремился прежде всего к передаче общего эмоционального тона, не уделяя особого внимания отдельным выразительным штрихам. Иногда Аренский, подобно Чайковскому, строит весь романс на развитии одного мелодического оборота (например, "Не зажигай огня" на слова Ратгауза). Если композитор порой прибегает к звукоизобразительным средствам, то пользуется ими экономно и осторожно. Так, в романсе "Летняя ночь" на слова Голенищева-Кутузова плавно и неторопливо струящаяся триольная фигура фортепианного сопровождения создает образ ночной тишины, лишь изредка нарушаемой еле слышными таинственными шорохами. Более внешний характер носят звукоописательные элементы в "Песне рыбки" на стихи из поэмы Лермонтова "Мцыри", производящей по сравнению с известным романсом Балакирева на те же слова слабое и бесцветное впечатление.

К числу популярных романсов Аренского принадлежат "Менестрель" (слова А. Н. Майкова), "Старый рыцарь" (слова В. А. Жуковского), написанные в жанре баллады с развернутыми повествовательными текстами на сюжеты из времен Средневековья. Мрачным зловещим колоритом отличается баллада "Волки" на слова таинственно-фантастического, загадочного по смыслу стихотворения А. К. Толстого. Популярности этого произведения (написанного в оригинале для голоса с сопровождением оркестра) способствовало исполнение Шаляпина.

Аренский отдал дань и модному в начале нынешнего века жанру мелодекламации. Три стихотворения в прозе И. С. Тургене-

ва — "Нимфы", "Лазурное царство", "Как хороши, как свежи были розы" с его музыкальным сопровождением часто исполнялись на концертной эстраде известными драматическими артистами, в том числе В. Ф. Комиссаржевской.

*

В крупных симфонических и оперных произведениях творческая индивидуальность композитора проступает менее рельефно, нередко заслоняясь различными влияниями и непреодоленной зависимостью от приемов, а иногда и конкретных образцов творчества своих учителей. Если некоторые из этих произведений и имели частичный успех при своем появлении, то он оказывался непрочным и скоропреходящим. Выше был приведен сочувственный отзыв Лароша о Первой симфонии Аренского. Когда в 90-х годах симфония прозвучала в одном из Русских симфонических концертов в Петербурге, то оценки ее оказались значительно более сдержанными. "Первая симфония (h-moll) Аренского, — писал один из критиков, — произведение молодое, несовершенно, хотя и с некоторыми очень удачными страницами" (267, 356).

Следует признать эту оценку, в общем, справедливой и объективной. Написанная гладко, временами свежо и с выдумкой симфония все же несет еще на себе следы ученичества, сочетая типично "кучкистские" приемы с ясно ощутимым отзвуком музыки Чайковского. Лучшая из частей симфонии первая — взволнованное *Allegro patetico* с упруго раскручивающейся темой главной партии (пример 119) и более спокойной, но довольно ординарной, побочной. Несколько раз на протяжении этого *Allegro* в развитие вторгается суровая сумрачная тема вступительного *Adagio* (прием, возможно, подсказанный Четвертой симфонией Чайковского), вносящая в музыку драматический нюанс. После светлого идиллического *Andante pastorale* и скерцо в бородинском духе симфония завершается праздничным финалом, в основу которого положены две русские народные песни, взятые из сборника Балакирева, — шуточная игровая "Как из улицы в конец" и свадебная "Полоса ль моя, полосынька". Но в развитии обеих тем композитор не проявляет особой изобретательности, и по яркости музыки финал уступает предшествующим частям.

Вслед за Первой симфонией Аренский выступил с оркестровой сюитой, которая была отмечена Чайковским как "очень талантливое сочинение" (283, 259). Наиболее интересна прозрачная, кружевная по изложению первая часть сюиты — вариации на тему свадебной на-

родной песни "Веничком взмахнет". В разработке этой темы композитор широко пользуется полифоническими средствами: так, пятая вариация написана в виде канона, в котором тема сначала звучит у кларнета и фагота, затем у флейты и гобоя, наподобие меланхолического дуэта рожечников; последняя, восьмая вариация представляет собой небольшую лаконичную фугу (точнее — фугетту). В целом, однако, сюита пестровата по составу и неравноценна в отдельных своих частях. Рядом с выдержанными по стилю мастерскими вариациями, изящной "Air de danse" и эпически строгим "Basso ostinato" (представляющим собой инструментовку написанной ранее фортепианной пьесы) завершающий сюиту Торжественный марш производит тяжеловесное и плоское впечатление, что было отмечено Ларошем, в общем вполне благожелательно отнесшимся к этому произведению. "...Оркестровая сюита, исполненная у нас в сезон 1885—1886 годов, — писал он, — сочинение весьма неровного достоинства, испорченное дешевым и грубоватым заключительным маршем, но в других частях своих представляющее всю ту прелесть изобретения, все то искусство гармонии и контрапункта, к которому, при всей своей молодости, композитор успел уже нас приучить" (156, 833).

Последующие симфонические сочинения Аренского не принесли успеха автору и даже в близком ему кругу московских музыкантов были встречены неодобрительно. Написанная в 1886 году симфоническая фантазия "Маргарита Готье" (по пьесе А. Дюма-сына "Дама с камелиями") была резко критически оценена Чайковским, осудившим и самый выбор темы и ее музыкальное воплощение, в котором подлинная высокая красота подменена чисто внешней условной "красивостью"¹⁰. Ларош в своем печатном отзыве рассматривал эту вещь как "минутное уклонение" на пути композитора, отмечая банальность и незначительность тематического материала, обилие общих мест, рутинность и перегруженность инструментовки.

В 1889 году была написана Вторая симфония Аренского — произведение солидное по фактуре и не лишенное отдельных красиво звучащих моментов, но неяркое по материалу и недостаточно убедительное по форме, на что указывал, в частности, Н. Д. Кашкин в связи с первым исполнением симфонии в концерте Московского РМО (127, 152). Симфонический цикл сжат до размеров одночастного сонатного *allegro*, в средний разработочный раздел которого включены два самостоятельных законченных эпизода — певучий лирический романс и бойкое интермеццо скерцозного типа с размашистой пентатоновой темой. Но между отдельными частями нет необходимой

¹⁰ Письмо Чайковского Аренскому от 2 апреля 1887 года см. 278, 80.

внутренней связи, что вызывает ощущение известной пестроты и клочковатости.

Вторая симфония стала последним оригинальным симфоническим произведением Аренского: на протяжении дальнейших полутора десятилетий своего творческого пути он не обращался к симфоническому жанру, если не считать оркестровой переработки некоторых камерных сочинений (например, Третья сюита для двух фортепиано, сохранившая то же обозначение и в оркестровой редакции) или сюит из театральной музыки. По-видимому, достигнув зрелого возраста, композитор осознал, что это не его сфера и здесь его не могут ожидать сколько-нибудь значительные удачи.

*

Большого успеха достиг Аренский в области камерно-ансамблевой музыки. Два смычковых квартета, два фортепианных трио и фортепианный квинтет пользовались заслуженным признанием современников и постоянно звучали с концертной эстрады. Страницы выразительной музыки содержит Второй квартет (1894), посвященный памяти Чайковского, смерть которого была тяжелой утратой для Аренского, пользовавшегося неизменной поддержкой своего великого собрата по искусству. Три части квартета можно было бы охарактеризовать как оплакивание, воспоминание и прославление. Во вступлении к первой части скорбно, приглушенно у засурдиненной виолончели звучит мелодия заупокойного церковного песнопения "Надгробное рыдание", создающая далее контрапунктическое сопровождение к взволнованной, порывистой теме главной партии (пример 120). Этот вступительный мотив возникает еще трижды на протяжении первой части, определяя ее основной эмоциональный колорит. Вторая часть представляет собой вариации на тему песни Чайковского "Был у Христа младенца сад", в заключительном построении которых снова проходит тот же траурный напев. Образующие законченный ряд тонких разнохарактерных миниатюр вариации получили известность и в качестве самостоятельной пьесы для струнного оркестра. Недостаточно оправданным представляется торжественный финал в виде фуги на тему народной песни "Слава".

В том же году написано трио ре минор для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященное памяти выдающегося виолончелиста и композитора К. Ю. Давыдова. Музыка этого сочинения, замысел которого был подсказан знаменитым трио Чайковского "Памяти великого артиста" (Н. Г. Рубинштейна), отличается драматической взволнованностью чувства в сочетании с типичным для Аренского мягким задушевым лиризмом и стройной законченностью формы.

Выразительна широкая патетическая тема главной партии первой части (пример 121): рельефно выделены главные кульминации развернутого *Allegro moderato* в заключительных партиях экспозиции и репризы и особенно в конце разработки, к которым направлено музыкальное развитие. После легкого изящного скерцо, представляющего своего рода интермеццо, траурная Элегия возвращает слушателя к основному кругу настроений. Крайним разделам Элегии в движении, напоминающем траурный марш, контрастирует словно далекое светлое воспоминание тихая, затаенно звучащая мажорная середина. Завершается трио энергично ритмованным драматичным финалом с развитой кодой, в которой еще раз возникает мажорная тема Элегии. Одно из лучших произведений Аренского, трио по праву заняло место среди популярных сочинений русского камерного инструментального репертуара.

В Квинтете для фортепиано и смычковых, написанном в 1900 году, Ларош отметил "счастливое сочетание контрапунктического искусства и подкупающей мелодической прелести" (158, 280). Широкое использование полифонических приемов и элементов монотематизма в произведении свидетельствует об очевидном влиянии Танеева. Вторая часть квинтета представляет собой вариации на тему французской песни, отдельные обороты которой слышатся уже в главной партии первого *allegro*, а также финальной фуги. Но несмотря на мелодическую привлекательность музыки и эффектность звучания ряда мест, квинтет (равно как и Второе трио, написанное уже на склоне жизни композитора) уступает по яркости материала Первому трио и потому не получил столь же широкого признания. Одним из его недостатков является чрезмерная краткость, неразвитость финала, на что справедливо обращал внимание Ларош в цитированном отзыве¹¹.

*

Еще в консерваторские годы Аренский задумал оперу "Сон на Волге" по пьесе А. Н. Островского "Воевода". Как само обращение к оперному жанру, так и выбор сюжета, дававшего широкий простор для изображения картин старинного русского быта и насыщения музыки народно-песенными элементами, были несомненно подсказаны кругом творческих интересов его учителя Римского-Корсакова. По свидетельству последнего, тогда же появились и некоторые фрагменты будущей оперы (220, 147). Но работа над ней растянулась поч-

¹¹ Следует заметить, что подобный же недостаток отчасти присущ и Первому трио.

ти на десятилетие и полностью была окончена только в 1890 году. Первая постановка оперы состоялась в Москве на сцене Большого театра 21 декабря того же года.

Как известно, эта же пьеса Островского послужила Чайковскому для его первой оперы, партитура которой после нескольких спектаклей была им уничтожена. Ларош писал тогда, отмечая основной драматургический просчет композитора: "Пьеса эта („Воевода“ Островского. — Ю. К.) основана на самой ничтожной, избитой фабуле, которая, однако, никого не интересуя и не смущая, скрывается под множеством пестрых деталей бытовой обстановки... В оперном либретто, переделанном из драмы и послужившем для музыки и Чайковского, эта бытовая обстановка совсем выкинута. Осталась только фабула, осталось представление того, как Нечай Шалыгин отнял у Бастрюкова Марью, а Бастрюков обратно отнял Марью у Шалыгина" (153).

В "Сне на Волге", как озаглавил свою оперу Аренский, бытовым народным сценам отведено основное место, и именно они составляют наиболее сильную и привлекательную сторону этого сочинения. Ряд сцен пьесы Островского, драматургически, может быть, не имеющих большого значения, но сочных и колоритных в жанровом отношении, которые совсем выпали у Чайковского, находится здесь в центре действия¹². К их числу относятся заклинание колдуна Мизгиря в первой картине второго действия, шествие богомольцев и хор нищих во второй картине, сцена Домового в третьем действии, колыбельная старой крестьянки в начале четвертого действия и некоторые другие. Музыка оперы Аренского насыщена народно-песенным мелодизмом. В хоровых сценах он использует подлинные фольклорные мелодии ("На море утушка купалася", "У меня ль во садочке" в хорах девушек из второго и третьего действия, духовный стих "Отчего начался у нас белый свет" в хоре нищих, "Вниз по матушке по Волге" в сцене снов Воеводы), оплетая напев по методу Римского-Корсакова тонким орнаментальным рисунком оркестрового сопровождения. Примером удачного самостоятельного претворения народно-песенных интонаций может служить сцена Домового или колыбельная "Спи, усни, крестьянский сын" (пример 122).

¹² Аренский через посредство Танеева обращался к Чайковскому с просьбой о разрешении использовать в работе над своей оперой либретто "Воеводы" (см. Письмо Танеева от 24 октября 1882 года. — 286, 88). Однако взял он из этого либретто лишь немного. В основном совпадает текст первого действия, финала оперы и еще несколько эпизодов. В целом либретто было, по-видимому, написано самим Аренским с помощью автора пьесы.

Центральной по драматургическому значению является сцена снов Воеводы (первая картина четвертого действия), предвещающих действительные события, которые вскоре произойдут. В тяжелом мучительном бреде Воеводе представляется, как он держит ответ в Москве перед большим боярином за все свои беззакония, затем он видит Бастрюкова с друзьями, плывущих в лодке по волжским стремнинам, чтобы освободить из плена Марью Власьевну. Эти картины проходят перед зрителем, сопровождаемые репликами Воеводы, полными ужаса, смятения и тревоги перед тем, что может его ожидать. Интересно спланированная картина наиболее удачна и по музыке, содержащей ряд ярких выразительных моментов. Известное сходство ситуаций со сценой бреда Бориса Годунова определило и легко уловимое влияние Мусоргского в интонационном строе партии Воеводы (пример 123). Вместе с тем Аренский умело пользуется средствами оркестровой изобразительности для передачи всего, что происходит на сцене.

Постановка "Сна на Волге" в Большом театре в 1890 году была сочувственно встречена не только в близком композитору кругу московских музыкантов¹³, но и широкой публикой. В целом положительно отозвалась на нее и критика. Вместе с тем очевидны были и некоторые недостатки оперы: обилие быстро сменяющихся разнохарактерных сцен и персонажей привело к пестроте, калейдоскопичности действия и недостаточной развитости отдельных ситуаций, на что справедливо обращал внимание Кашкин в отзыве на московскую премьеру (121, 137). Тот же недостаток отмечался другим критиком в связи со спектаклем частной оперы С. И. Зимина, появившимся уже после смерти Аренского, в 1907 году. Сравнивая подход двух композиторов — Чайковского и Аренского — к пьесе Островского, Ю. Д. Энгель писал: "Чайковский выжал из этого богатого разносторонним материалом источника только сухой сценический остов с шаблонным набором главных оперных героев. Аренский же ударился в противоположную крайность и захотел сохранить в опере то обилие характерных фигур и бытовых сцен, которыми привлекает драматический оригинал Островского <...> При таком *embarras des richesses* лиц и сцен часть их неизбежно получила слишком поверхностную обрисовку, и вся опера, как целое, страдает отсутствием единой широкой руководящей драматической линии" (306, см. также 294, 3—4).

¹³ "Одной из лучших, а местами даже превосходной русской оперой" назвал "Сон на Волге" Чайковский, делясь своим впечатлением с Танеевым (284, 169). По свидетельству В. В. Ястребцева, опера Аренского вызвала одобрение и Римского-Корсакова (317, 287).

Художник-миниатюрист, мысливший малыми формами, Аренский неспособен был к охвату крупных отрезков драматического действия непрерывным напряженным развитием. Отсюда неполнота и недосказанность важнейших узловых ситуаций, механичность сопоставления отдельных сцен. К тому же самое их содержание было не ново для русской оперы и носило вторичный характер. В музыке Аренского при всей ее красочности и тщательности отделки порой ощущались чересчур явные отзвуки ранее слышанного и знакомого. Все это послужило причиной сценической недолговечности "Сна на Волге": после нескольких более или менее успешных постановок в 90-х и 900-х годах произведение это оказалось забытым и навсегда исчезло с оперной сцены.

Дальнейшая работа Аренского в оперном жанре подтвердила отсутствие у него данных драматического композитора. Одноактная лирическая опера "Рафаэль", написанная по случаю Всероссийского съезда художников, состоявшегося в Москве в 1894 году¹⁴, содержит несколько мелодически приятных эпизодов романсного типа, но в целом бесцветна по музыке и крайне слаба, неинтересна в драматургическом отношении. Единственное из этой оперы, что продолжает жить поныне на концертной эстраде, это песня народного певца ("Страстью и негою сердце трепещет"), в основу которой положена мелодия из сборника "Eco di Napoli" ("Эхо Неаполя").

Очевидная неудача постигла композитора в его последней опере "Наля и Дамаянти" на сюжет из древнеиндийского эпоса "Махабхарата" в русском переводе Жуковского (либретто М. И. Чайковского). Противоречие между мягким лирическим складом дарования Аренского и масштабами поставленной задачи выступает здесь с особенной остротой. Музыка оперы, несмотря на внешнюю эффектность звучания и отдельные красивые лирические эпизоды, в целом эклектична и лишена определенного характера, напоминая знакомые образцы Чайковского, Вагнера или Римского-Корсакова. С. Н. Кругликов в рецензии на первую постановку "Наля и Дамаянти" в московском Большом театре, отмечая привычную для Аренского свободу и легкость письма, писал: "Красива мелодия, красива гармония, красива оркестровка, все красиво. А иное и поэтично. Но не все самостоятельно. Настоящей оригинальности нет. Много отражений прежде слышанного, характерного для того или другого крупного композитора" (145).

Кроме трех опер Аренскому принадлежит несколько музыкально-театральных работ, имевших более или менее эпизодическое значение в творчестве композитора. Среди них одноактный балет

¹⁴ Исполнена 24 апреля 1894 года в зале московского Дворянского собрания.

"Ночь в Египте", готовившийся к постановке в 1901 году, но увидевший свет на сцене Мариинского театра только семью годами позже, когда композитора уже не было в живых. Ориентальный колорит музыки носит весьма условный характер, несмотря на то что композитор прибегает в отдельных номерах балета к использованию египетских, древнееврейских и других восточных мелодий. Композитором была составлена из нескольких его эпизодов симфоническая сюита, которая исполнялась в концертах, но без особого успеха.

Музыка к поэме Пушкина "Бахчисарайский фонтан", написанная для торжественного вечера, посвященного столетию со дня рождения поэта, в Таврическом дворце 27 мая 1899 года, сама по себе не лишенная выразительности, хотя и малосамостоятельная, не выдерживала сравнения с поэтическим оригиналом, не говоря уже о спорности смещения текста декламируемого и поющегося¹⁵. Неудачная затея устроителей вечера успеха не имела и вызвала в основном критическую оценку¹⁶.

Последним сочинением Аренского, которое он писал уже будучи смертельно больным, стала музыка к "Буре" Шекспира, поставленной А. П. Ленским в Малом театре осенью 1905 года. Постановка была задумана как яркий красочный спектакль с множеством разнообразных сценических эффектов; к оформлению его кроме постоянно декоратора московских императорских театров и "машиниста сцены" К. Ф. Вальца были привлечены К. А. Коровин и М. П. Клодт. Большое место, по мысли постановщика, отводилось и музыке, сопровождавшей ряд основных сцен пьесы (163). Помимо увертюры и оркестровых антрактов, она включает ряд оркестрово-изобразительных эпизодов, сольных вокальных и хоровых номеров (песни Ариеля, хоры духов), мелодекламацию. Начинается спектакль развернутой по масштабу музыкальной картиной бури, оркестровым звучанием сопровождаются сцены первой встречи Миранды и Фернандо, заклинания Ариеля, полностью идет на музыку большая сцена духов и богинь, благословляющих любовь юной четы.

Невольное сравнение с симфонической картиной Чайковского на тот же шекспировский сюжет естественно оказывалось не в поль-

¹⁵ Музыка включает оркестровое вступление, два хора, арию Заремы и краткое заключение. Вступление известно также в фортепианной обработке А. И. Зилоти под названием "У фонтана".

¹⁶ См. журналы: "Театр и искусство", 1899, № 23, с. 424, раздел "Хроника театра и искусства"; "Новое время", 1899, 28 мая, раздел "Театр и музыка". Впрочем, не все считали справедливым холодный прием, который был оказан музыке Аренского. "Автор произведения не был вызван, а между тем он этого заслужил", — замечает один из рецензентов (см. 213).

зу Аренского, хотя его музыка содержит и отдельные удачные, выразительные эпизоды. "Изящный талант А. С. Аренского, — читаем в одном из отзывов, — отразился и в этой новой композиции, лучшей стороной которой являются мягкие и нежные тона, лирические моменты пьесы" (163, приложение, 108). К таким моментам следует отнести все связанное с образами Миранды и Фернандо и их взаимной любовью. Бледной, бесцветной получилась картина бури, фантастические сцены страдают недостатком характеристичности и однообразием красок. В этом безусловно сказалась не только односторонность дарования композитора, но и его тяжелая болезнь, позволявшая ему только время от времени, урывками заниматься сочинением музыки.

*

Скромное по значению и лишенное ярких индивидуальных черт творчество Аренского тем не менее нашло отклик среди широкого круга современников. Несмотря на отсутствие глубины и самобытной силы, это был, как писал в некрологе А. В. Оссовский, "чистокровный художник по складу своей натуры", творивший "не помощью рассудка, а непосредственным чутьем" (191, 146). Искренняя неподдельность и теплота лирического чувства в соединении с высоким профессионализмом, свободой и ясностью письма доставили заслуженную популярность лучшим его произведениям.

М. М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ

Плодовитый композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859—1935) окончил Петербургскую консерваторию одновременно с Аренским в 1882 году по классу сочинения Н. А. Римского-Корсакова и в ранних сочинениях выступает как верный последователь своего учителя и других старших представителей "новой русской школы". Но большая часть его дальнейшего пути была связана с Москвой, в музыкальной жизни которой Ипполитов-Иванов оставил заметный след. Общение с крупнейшими московскими музыкантами, и прежде всего Чайковским, оказало значительное воздействие на формирование его вкусов, художественных склонностей и манеры музыкального письма.

После окончания консерватории Ипполитов-Иванов по предложению дирекции РМО поехал в Тифлис, где стал директором Музыкальных классов при открывшемся отделении Общества и дирижером симфонических концертов. В 1884 году он возглавил также рабо-

ту Тифлисского оперного театра. Десятилетнее пребывание в Грузии, поездки в горные районы для записи грузинских народных песен дали ему богатый материал для творчества: теме Кавказа посвящен ряд наиболее удачных и характерных произведений Ипполитова-Иванова. В эти же годы у него устанавливаются приятельские отношения с Чайковским, личность и творчество которого произвели сильнейшее впечатление на молодого композитора.

В 1893 году Ипполитов-Иванов был приглашен в Московскую консерваторию на должность профессора по музыкально-теоретическим дисциплинам и композиции. С этого времени и до конца жизни он жил и работал в Москве, за исключением нескольких месяцев с конца 1924 до середины 1925 года, проведенных им снова в Грузии. В течение ряда лет он состоял дирижером Оперного товарищества, продолжившего дело Частной московской оперы С. И. Мамонтова, затем оперы С. И. Зимина, одновременно выступая и в качестве симфонического дирижера. В 1906 году, после предоставления консерваториям автономии, Ипполитов-Иванов был избран директором Московской консерватории и оставался на этом посту до 1922 года. Его активная композиторская, музыкально-общественная и просветительская деятельность продолжалась и в новых условиях, возникших после Октябрьской революции.

Творческий облик Ипполитова-Иванова не претерпел скольконибудь существенных изменений на протяжении его долгого жизненного пути, оставаясь таким, каким он сложился в 80–90-х годах XIX века под влиянием классических мастеров русской музыки этого столетия. Особенно близко и дорого ему было творчество Римского-Корсакова и Чайковского. "Вы и Николай Андреевич — люди, перед которыми я благоговею" (94, 43), — писал он Чайковскому вскоре после знакомства с ним. А уже на склоне жизни Ипполитов-Иванов замечает по поводу упреков критики в слишком явственных отзвуках Чайковского в его музыке: "...В этом виноват не я, а Чайковский, силой своего таланта оказавший влияние на целое поколение молодых композиторов, которые, как молодые побеги, берут начало от старых корней <...> Индивидуальность есть признак крупнейшего дарования и обнаруживается в момент его высшего развития. Мы же, маленькие эпигоны, зрели под лучами того солнца, которому симпатизировали" (95, 101–102).

Это искреннее, чистосердечное признание свидетельствует о ясном понимании Ипполитовым-Ивановым своего скромного места в отечественном музыкальном искусстве. Не претендуя на яркую оригинальность и какие-либо новаторские открытия, он довольствовался утверждением и разработкой достигнутого его великими предшественниками. Такой добровольный отказ от поисков само-

стоятельного пути накладывает на большую часть написанного композитором печать безликости и инертности мысли. Но культура и мастерство позволяли ему создавать произведения, внешне законченные, красиво звучащие, порой даже колоритные. Сильной стороной Ипполитова-Иванова является отличное владение оркестровыми красками, унаследованное им от своего учителя Римско-Корсакова. Наибольшей удачи он достигал в жанровых эпизодах, связанных с прямым обращением к фольклорному тематизму или со свободным использованием ладово-мелодических оборотов и приемов изложения, присущих той или иной народной музыкальной культуре.

Список сочинений Ипполитова-Иванова включает шесть опер, ряд симфонических произведений преимущественно жанрово-описательного характера, несколько десятков романсов и хоров, множество обработок народных песен различных национальностей. Лишь немногое из этого сохранило реальный живой интерес, но при жизни автора музыка его звучала достаточно широко как с концертной эстрады, так и на сценах музыкальных театров.

Наибольшее признание получили некоторые из симфонических произведений Ипполитова-Иванова и, прежде всего, группа характеристических оркестровых пьес, связанных с образами Кавказа, в которых отразились личные его впечатления от кавказской природы, быта населяющих этот край народов, их богатого, своеобразного и многокрасочного фольклора. Материалом для этих сочинений послужили народные песни и инструментальные наигрыши, записанные композитором во время пребывания в Тифлисе в 80-х — начале 90-х годов¹⁷. Особую популярность завоевала сюита "Кавказские эскизы" (1894), написанная для большого симфонического оркестра с многочисленной группой ударных, подчеркивающих характерный узорчатый ритм восточных напевов. Сюита состоит из четырех музыкальных картинок, сменяющих друг друга в живописной последовательности. Первая часть "В ущелье" рисует горный кавказский пейзаж с быстро текущей в расщелинах гор рекой: на фоне извилистой подвижной фигуры скрипок и альтов, передающей стремительное течение горной речки, раздается сигнальная фанфара валторн, подобно эху, повторяемая другими инструментами оркестра (как указывает композитор, это сигнал почтовой трубы у водителя кареты, едущей по Военно-Грузинской дороге). В среднем разделе

¹⁷ Свои мысли и наблюдения над мелодикой грузинской песни и формами ее бытования Ипполитов-Иванов изложил в статье "Грузинская народная песня и ее современное состояние" (93; отд. оттиск). В приложении к статье дано двенадцать песен в записи и обработке ее автора.

ле этой части звучит широкая, ориентально окрашенная лирическая мелодия.

Вторая часть сюиты "В ауле" построена на мелодиях двух грузинских народных песен: томной любовной с прихотливым мелизматическим рисунком и бойкой остро ритмованной городской (примеры 124 а, б)¹⁸. В сопровождении второй темы, исполняемой струнными и маленьким барабанчиком¹⁹, имитируется звучание народных грузинских инструментов. Короткая третья часть "В мечети" основана на записанном композитором напеве муэдзина. Завершает сюиту пышно оркестрованное "Шествие Сардаря"²⁰, в основу которого положена мелодия воинской песни армянского происхождения (пример 125). Оригинально найденная форма оркестрового изложения темы (флейта-пикколо и фагот с сопровождением отрывистых аккордов валторн и всей группы ударных) подчеркивает ее дико-воинственный характер. В репризе трехчастной формы она появляется снова в мощном звучании полного tutti.

Позже Ипполитовым-Ивановым была написана еще одна сюита аналогичного рода под названием "Иверия", но она не стала столь же популярной и любимой слушателями. Кавказская тема получила продолжение также в симфонической поэме "Мцъри" по одноименному произведению Лермонтова, музыка которой, однако, внешне декоративна и не отличается яркостью выражения. Композитор прибегает к сложному оркестровому аппарату для обрисовки картин бури, утра в горах, леса, где происходит борьба героя с барсом, но внутренние его переживания переданы слабо и поверхностно. В 20-х годах Ипполитов-Иванов написал еще несколько оркестровых сочинений на темы других народов Кавказа и Средней Азии: "Тюркские (азербайджанские) фрагменты", "В степях Туркменистана", "Музыкальные картинки Узбекистана". Единственная его симфония, по своей простоте и краткости заслуживающая скорее наименования симфониетты, осталась для композитора случайным и малохарактерным эпизодом.

Тяготение к жанровой конкретности, определенно выраженному национальному колориту проявилось и в большинстве опер Ипполитова-Иванова и повлияло на самый выбор того или иного сюжета. Первая его опера "Руфь" написана на сюжет из Библии ("Книга Руфи"), некогда привлечший А. К. Толстого, после смерти которого

¹⁸ Оригиналы обеих песен даны в приложении к статье "Грузинская народная песня и ее современное состояние", № 3 и 5.

¹⁹ Tamburino orientale — инструмент, родственник грузинскому народному дилпито.

²⁰ Сардар, сирдар — турецкий военачальник.

остался незавершенный набросок оперного либретто на эту тему (95, 25). Библейская история Руфи не содержит материала для развернутого драматического действия, поэтому в либретто были введены некоторые дополнительные мотивы: сцена суда над вероотступником, занимающая большую часть второго акта, самоубийство безответно любящего Руфь юноши Рувима в финале оперы. Однако включение их в оперу недостаточно мотивировано драматургически, мелодраматическая развязка носит искусственный характер и нарушает цельность впечатления. Музыкальная структура "Руфи", задуманной как лирическая опера, основывается на чередовании законченных эпизодов ариозно-романсного типа с мягкой, не лишенной приятности, но несколько нейтральной мелодикой. Лучшее в опере связано с бытовыми эпизодами, окрашенными в ориентальные тона. Таковы особенно хвалебная песня старой матери Нозми-ни с хором, основанная на подлинном древнееврейском напеве, и танцы в третьем действии.

Следующая, более широко задуманная опера Ипполитова-Иванова "Азра" на сюжет из эпохи арабского владычества в Испании была поставлена в Тифлисе в 1890 году, но успеха не имела и уничтожена автором. Отдельные ее фрагменты изданы в виде самостоятельного опуса под названием "Три мавританские мелодии".

В "Асе" по одноименной повести И. С. Тургенева композитор вновь обращается к типу скромной по масштабу лирической оперы с простой драматической интригой, основанной на взаимоотношениях немногих действующих лиц. По примеру Чайковского в "Евгении Онегине", влияние которого очевидно в опере Ипполитова-Иванова, он назвал свою оперу "Лирическими сценами". Это влияние проявляется не только в сходстве некоторых ситуаций и образов героев (что до известной степени определяется содержанием литературного источника), но и в характере музыки, вплоть до прямых, легко улавливаемых слухом реминисценций. Как замечает автор оперы, он хотел показать только один момент в жизни героини, "когда она впервые почувствовала в себе женщину и бессознательную потребность в любви" (95, 102). В результате такого подхода сложный образ тургеневской Аси оказался несколько одноплановым и упрощенным, на что справедливо обращалось внимание в критических отзывах (293). Драматургическая вялость и малоподвижность действия отчасти восполняется широко развитым бытовым фоном: сцены веселой студенческой пирушки в маленьком немецком городке на Рейне, где происходит встреча трех русских людей, в первом действии, хор гостей и игра в кегли в загородном саду — во втором, идиллическая картина тихого летнего вечера во вступлении к третьему действию, песня о Лорелее. В музыке этих сцен композитор от-

части использует стилизацию (вальс в духе старого немецкого лендлера из первого действия), отчасти подлинный документальный материал (студенческая песня "Gaudeamus igitur", "Песня пьяного бурша" Цумштега). Несмотря на слабую связь с основной драматургической фабулой, эти сцены вносят известное оживление во внешне малоподвижное действие.

Опера "Измена" на либретто А. И. Сумбатова-Южина по его одноименной исторической драме отличается от двух предыдущих широтой масштабов, яркой декоративностью и обилием остро напряженных драматических сцен. Действие происходит на Кавказе в период освободительной борьбы грузинского народа против иранских поработителей, хотя и не связано с определенными историческими событиями и лицами²¹. Композитора привлекла в сюжете прежде всего, несомненно, возможность использования хорошо знакомой и близкой ему грузинской народной музыки. Впервые поставленная под управлением автора в Москве в 1910 году оперой С. И. Зимина "Измена" шла затем в Тифлисе, на некоторых провинциальных оперных сценах, а также в петербургском Мариинском театре.

Однако отнести ее к безусловным удачам композитора все же нельзя. Лучшее в ней связано с широко развернутыми "фоновыми" сценами, музыка которых, насыщенная мелодико-ритмическими элементами грузинского и отчасти арабо-иранского фольклора, не лишена красочности и блеска. Таков ряд сольных и хоровых эпизодов песенного характера и танцы в первых двух действиях. В некоторых из них Ипполитов-Иванов использует подлинные народные напевы. Например, в основу песенки слуги Бессо "Когда люблю милую" из второго действия положена та же городская народная мелодия, которая звучит в среднем разделе второй части "Кавказских эскизов" (см. пример 14 б). Восточным колоритом окрашены и партии некоторых центральных действующих лиц (наместник шаха в Грузии Сулейман-хан, сын грузинского царя Теймура Эрекле, спасенный от смерти старым крестьянином). Главная роль принадлежит первой жене Сулейман-хана и вдове убитого им грузинского царя

²¹ А. И. Сумбатов-Южин писал в предисловии к своей пьесе, жанр которой он определяет как "драматическая легенда": "...Меня естественно интересовал этот богатый лицами, событиями и красками мир Востока, и желая, по мере моих сил, познакомить русское общество с типическими чертами и общим характером исторической борьбы грузинского народа, я не хотел быть связанным в своей попытке каким-нибудь одним, строго и точно определенным историческим моментом... Поэтому фабула и имена действующих лиц вымышлены, эпоха мною точно не обозначена, и с этой стороны „Измена“ не имеет претензий на историческую достоверность" (246, 147).

Зейнаб, которая поднимает восстание против ненавистных народу завоевателей. Последовательное развитие на протяжении всего действия ее напряженно звучащего лейтмотива (пример 126) вносит в оперу элементы симфонизма. В то же время в наиболее важных драматических сценах музыка не достигает необходимой силы, часто бесцветна и внешне иллюстративна. Не свободно от мелодраматического привкуса либретто Сумбатова-Южина, используемые же композитором трафаретные приемы "большой оперы" усиливают этот элемент.

Характерные для оперного творчества Ипполитова-Иванова достоинства и недостатки присущи и поставленной Большим театром в 1916 году опере "Оле из Нордланда" по повести малоизвестного норвежского писателя М. Иерсена. В основе ее типичный веристский сюжет: пожилой одинокий хозяин гостиницы Иоганн любит невесту молодого рыбака Оле Герду и, не вынеся мучений ревности, убивает своего счастливого соперника в ночь перед свадьбой. Все события могли бы вместиться в рамки одного акта, но благодаря обилию бытовых сцен (проводы рыбаков, отправляющихся в море, их радостная встреча, сопровождаемая веселыми песнями и плясками, танцы и хор подруг невесты, приготавливающих ее к свадьбе, и т. д.) удалось создать на этом материале большую четырехактную оперу. Тем самым драматическая острота и напряженность действия были до известной степени ослаблены, но обогащен жанровый колорит.

В печати обращалось внимание на характерные григовские обороты в музыке оперы (299). Композитор объяснял это тем, что при ее сочинении он обращался к тем же самым норвежским народным песням, которые служили источником вдохновения и для Грига (95, 138). Широко использован в "Оле из Нордланда" скандинавский фольклор. Так, в третьем действии три эпизода основаны на подлинных народных мелодиях (песня Старого музыканта, танец с хором, песенка Оле), столько же их и в следующем акте. Национальным колоритом окрашены и партии главных действующих лиц, например, дуэт Герды и ее матери в начале оперы, отдельные мелодические обороты которого близки григовской "Песни Сольвейг" (пример 127).

Наряду с этим в опере встречаются не лишённые известной красоты, но безличные лирические эпизоды, придающие ей в целом эклектический характер. Слабой и бесцветной получилась драматическая финальная сцена поединка Иоганна и Оле.

В последние двадцать лет своей жизни Ипполитов-Иванов лишь изредка обращался к оперному жанру. В 1934 году он по заказу Радиокомитета инструментовал "Женитьбу" Мусоргского, прибавив к написанному им первому акту еще три собственного сочинения.

При этом, однако, он вступил как бы в сознательную полемику с Мусоргским, отказавшись от поисков вокальной мелодии, наиболее точно и правдиво передающей интонации человеческой речи, что привело к неизбежному стилистическому противоречию между первым и дальнейшими тремя действиями оперы, выдержанными в привычной для их автора ариозно-напевной манере. Созданная композитором уже на склоне жизни опера "Последняя баррикада" осталась неизданной и ни разу не была поставлена на сцене.

Ипполитову-Иванову принадлежит также большое число романсов, вокальных ансамблей и хоров на слова русских и зарубежных поэтов. В своей вокальной лирике он оставался верным последователем Чайковского, Римского-Корсакова, отчасти Кюи, не выходя из знакомого круга образов и приемов музыкального письма, сложившихся в творчестве этих старших мастеров. Не обладая ярко выраженными индивидуальными признаками, его романсы вместе с тем отличаются напевным мелодизмом и ясностью изложения, привлекательными для исполнителей-вокалистов. Более всего удавались Ипполитову-Иванову светлые по настроению вокальные миниатюры лирически-созерцательного типа, часто связанные с образами природы. Такова, например, сюита для голоса и фортепиано op. 14, отдельные части которой озаглавлены: "В сумерки", "Ночью", "Рассвет" и "Утро". К лучшим образцам камерного вокального творчества Ипполитова-Иванова можно отнести цикл "Четыре провансальские песни" на слова П. Верлена, среди которых выделяется "Весна" с лежащей в ее основе выразительной призывной фразой. Склонность композитора к национально-характерным образам отразилась в цикле "Три мавританские мелодии" с лирическим Романсеро и суровой рыцарственно-героической "Песней в изгнании".

Наиболее крупный из вокальных опусов Ипполитова-Иванова — Десять сонетов Шекспира в переводе Н. В. Гербеля. В целом этот цикл страдает известным однообразием, но некоторые сонеты, выдержанные в тоне доверительной беседы ("Как ты могла сказать", "И я фиалке так с укором говорил"), выразительны по музыке и хорошо передают поэтический строй слов.

С. М. ЛЯПУНОВ

В противоположность Аренскому и Ипполитову-Иванову, которые, окончив Петербургскую консерваторию под руководством Н. А. Римского-Корсакова, стали затем "москвичами" и испытали в своем творчестве значительное влияние композиторов, стоявших во главе московской школы, Сергей Михайлович Ляпунов (1859—1924) получил музыкальное образование в Москве, но весь дальнейший

его путь был связан с петербургскими музыкальными кругами. Уже в период обучения в Московской консерватории, которую он окончил в 1883 году по фортепиано у П. А. Пабста и по композиции у М. А. Губерта и С. И. Танеева²², проявляется его тяготение к "кучкистским" национально-эпическим образам. Сильное впечатление произвело на него знакомство со Второй, "Богатырской" симфонией Бородина и "Исламеем" Балакирева. Воздействие этих двух композиторов сыграло решающую роль в формировании творческого облика Ляпунова, являвшегося к моменту окончания консерватории убежденным приверженцем "кучкистского" пути.

Во второй половине 1883 года Ляпунов впервые приехал в Петербург, познакомился с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым и другими влиятельными в музыкальном мире лицами, которые высоко оценили дарование начинающего композитора и оказали ему теплый радушный прием. Через некоторое время он окончательно поселился в Петербурге, с которым оставался связан до конца жизни. В первые "петербургские" годы Ляпунов бывал на собраниях беляевского кружка, сблизившись с некоторыми из его молодых участников, в том числе с А. К. Глазуновым. Публично он дебютировал перед столичной аудиторией увертюрой до-диез минор, исполненной под управлением Балакирева в концерте Бесплатной музыкальной школы 11 марта 1885 года, а тремя годами позже повторенной в Русских симфонических концертах под управлением Римского-Корсакова. Музыкальным издательством М. П. Беляева были напечатаны три фортепианные пьесы Ляпунова, обозначенные как оп. 1.

Однако в дальнейшем отношения Ляпунова с беляевским кружком расстроились под влиянием тесной близости к Балакиреву, который все больше отдалялся от прежних своих друзей и единомышленников, замкнувшись в узком кругу поклонников, всецело разделявших его взгляды и убеждения. Римский-Корсаков пишет в этой связи: "Балакирев же, как бывший глава рассыпавшегося кружка своего, никаких общений с беляевским кружком не допускал, по-видимому, презирая его <...> Насмешливое отношение Балакирева к Беляеву вскоре стало переходить в нескрываемую неприязнь к нему, ко всему кружку и всем его делам, и начиная с 90-х годов все отношения между балакиревским кружком и Балакиревым порвались. К Балакиреву бесповоротно примкнул С. М. Ляпунов, всецело подпавший под его влияние и ставший скоро какой-то фотографией со своего оригинала" (221, 162).

²² Занятия Ляпунова с Танеевым были непродолжительными, и хотя, несомненно, способствовали усовершенствованию его композиторской техники, но не оказали более глубокого влияния на его творческое развитие.

Среди учеников и последователей Балакирева этих лет Ляпунов был безусловно самой яркой, а может быть, даже единственной значительной творческой фигурой, внесшей ценный вклад в русскую музыкальную литературу. Понятна поэтому та горячая увлеченность, с которой относился ко всему созданному им одинокий стареющий мастер, возлагавший большие надежды на молодого друга как на своего преемника и продолжателя. На музыкальных вечерах у Балакирева основное внимание уделялось произведениям Ляпунова, для ознакомления с которыми, как свидетельствует один из постоянных участников этих вечеров, они главным образом и устраивались (287, 21). Ляпунов становится ближайшим помощником Балакирева в работе с его учениками и других музыкальных начинаниях. В 1893 году по рекомендации Балакирева он был избран членом Русского географического общества и совместно с фольклористом-филологом Ф. И. Истоминым совершил поездку по северным губерниям России для собирания народных песен, результатом чего явилось создание сборника "Песни русского народа", включающего 165 новых записей (издан в 1899 году). В 1894 году, опять же при содействии Балакирева, ему было предоставлено место помощника управляющего Придворной певческой капеллой, которое он занимал до 1902 года.

В 1893 году П. И. Юргенсоном было предпринято издание наиболее полного по тому времени собрания сочинений Глинки, подготовку которого он предложил взять на себя Балакиреву. "Балакирев, — пишет А. С. Ляпунова, — согласился на предложение Юргенсона, но, чувствуя себя уже не в силах выполнить эту работу в одиночку (Балакиреву было в это время 65 лет), он выдвинул в качестве помощника кандидатуру своего ближайшего друга и единомышленника С. М. Ляпунова. На плечи Ляпунова легла основная тяжесть работы по редактированию, переложениям, просмотру корректур собрания сочинений Глинки" (170, 385).

С 1908 года Ляпунов стоял во главе Бесплатной музыкальной школы, заменив ушедшего с поста ее руководителя Балакирева. В 900-х годах он неоднократно выступал публично в качестве пианиста и дирижера в России и за рубежом, исполняя главным образом сочинения Балакирева и свои собственные. В 1910 году Ляпунов был приглашен профессором Петербургской консерватории по классу фортепиано, позже ему было доверено также преподавание музыкально-теоретических дисциплин и композиции. Его разносторонняя музыкально-просветительская, исполнительская и педагогическая работа продолжалась до начала 20-х годов. Умер Ляпунов во время концертной поездки в Париж 8 ноября 1924 года.

Творческий облик Ляпунова, сложившийся в 80-х и начале 90-х годов, оставался в основном устойчивым на протяжении всего пути композитора. Верный хранитель "кучкистских" традиций, он при-мыкал главным образом к их национально-эпической линии, свя-занной с творчеством Балакирева и Бородина. В его тяготении к широким монументальным формам и живописной красочности му-зыкального письма ясно обнаруживается также влияние Листа, вы-соко ценимого членами балакиревского кружка. Ляпунов не чужд и лиризма, но лирика его не затрагивает глубин душевной жизни, со-храняя неизменно ясный, цельный, "объективный" характер. В этом он близок Глазунову, не обладая, однако, свойственной последнему полнотой и интенсивностью жизнеощущения. Музыка Ляпунова, отличающаяся красотой и благородством вкуса, созерцательна, по-рой несколько холодновата, а стремление композитора к сложной "многослойной" фактуре делает ее нередко излишне громоздкой и малоподвижной.

В выработке музыкального стиля Ляпунова важную роль сыг-рало его участие в работе Русского географического общества по соби-ранию и обработке русских народных песен. В его музыке часто слышатся попевки и интонации народно-песенного характера, а в ряде произведений разрабатываются подлинные народные мело-дии. В этом он также следовал примеру своих старших коллег — "кучкистов" и, прежде всего, их общего главы и наставника Балаки-рева.

Творческое наследие Ляпунова не очень обширно по объему и не отличается разнообразием жанрового состава. Основную его часть составляют симфонические, фортепианные сочинения и романсы. Если отсутствие интереса к опере и вообще театральной музыке Ля-пунов разделял с большинством своих современников, примыкав-ших к беляевскому кружку, то в отношении к жанру камерного инст-рументального ансамбля подобное безразличие было, по-видимому, внушено Балакиревым. Единственное произведение этого рода, на-писанное Ляпуновым, фортепианный секстет, обозначенный ор. 63, относится к поздним годам творчества композитора, когда в нем об-наруживаются некоторые новые тенденции, хотя основные его чер-ты остаются неизменными.

Увертюра до-диез минор была написана еще во время обучения в Московской консерватории, но подверглась довольно существен-ной переработке по указаниям Балакирева²³. Под постоянным на-блюдением Балакирева создавалось и следующее его крупное орке-

²³ В середине 90-х годов это произведение было вновь переработано композито-ром и издано под названием Баллада.

строевое сочинение Первая симфония (169, 92). Прозвучавшая в концерте Бесплатной музыкальной школы 11 апреля 1885 года, а затем в Русском симфоническом концерте 3 декабря того же года под управлением Римского-Корсакова, она была одобрительно встречена в кругу "новой русской школы"²⁴. Симфония отличается большей самостоятельностью замысла, возросшим композиционным мастерством, но вместе с тем позволяет с достаточной определенностью установить те образцы, которым следовал композитор при ее создании. Не случаен самый выбор тональности бородинской "богатырской" — си минор. Краткий, подобный призывному кличу, начальный мотив четырех валторн (пример 128) служит источником основного тематизма симфонии. Тот же трихордный оборот, но в обращенном виде, входит в состав главной партии первой части (пример 129). В побочной партии, данный в увеличении (пример 130), он приобретает, благодаря матовому тембру басового кларнета и хроматизированному контрапунктирующему голосу альты, некоторый оттенок восточной томности. Из того же мотива вырастает тема главной партии финала (пример 131), которая достигает в репризе и особенно в коде мощного величественного звучания.

Но, в отличие от широких линий развития бородинского симфонизма, постоянные перестановки и ритмические изменения коротких мелодических отрезков в симфонии Ляпунова приводят к известной дробности, мозаичности целого. Танеев писал А. С. Аренскому после того, как Ляпунов познакомил его с двумя первыми ее частями: "Искусно инструментована, но необычайно монотонна, вся первая часть состоит из несколько тысяч раз повторенных четырех нот, совершенно петербургски сочинена" (250, 133).

Основная трихордная попевка плавно, незаметно вплетается и в развитие темы певучего, но немного вялого, бесцветного *Andante sostenuto* и в средний раздел легкого воздушного *скерцо* с красочной игрой тембров и регистров.

Вторая симфония Ляпунова, появившаяся через тридцать лет после первой (1917), стала в известном смысле итогом всего творческого пути композитора. В течение этих трех десятилетий Ляпуновым было написано несколько симфонических произведений менее крупного масштаба. В Торжественной увертюре на русские темы (1896) композитор обращается к одному из излюбленных видов "кучкистского" народно-жанрового симфонизма. В основу увертюры положены мелодии трех народных песен: хороводной "Мы пшону сеяли", записанной Ляпуновым во время экспедиции 1893 года, и двух

²⁴ В целом весьма положительную, хотя и содержащую ряд критических замечаний, оценку симфонии дал Ц. А. Кюи (147).

свадебных из сборника Балакирева — "Кислая ягода по сахару пляла" и "Ты река ли моя". Эти три темы распределяются между вступительным *Adagio sostenuto* главной и побочной партиями. Кроме того, в разработке возникает еще одна бойкая плясовая тема, на которой строится далее праздничная, ликующая кода. Написанная для тройного состава с двумя арфами и большой группой ударных, увертюра отличается пышностью, блеском оркестрового звучания, но в то же время страдает известной перегруженностью, не оправдываемой характером тематического материала²⁵.

К области жанрового симфонизма относится и оркестровая картина "Железова Воля", посвященная 100-летию со дня рождения Шопена, отмечавшемуся в 1910 году. В предпосланном партитуре программном комментарии указывается, что автор хотел передать атмосферу простой сельской жизни, окружавшей великого композитора в детстве: "свирель пастуха на рассвете, пение крестьянина на берегу Утраты, веселые пляски и игры деревенских жителей" и первый крик гения среди этой идиллии. В основу музыки положены две польские народные мелодии, средний же раздел построен на материале "Колыбельной" Шопена. Как общий замысел произведения, так и выбор тематического материала был подсказан Балакиревым, указаним которого точно следовал Ляпунов при сочинении "Железовой Воли" (169, 396—401). Крайние разделы симфонической поэмы привлекают свежестью колорита, тонкой разработкой народно-песенных тем, но включение в музыкальную ткань шопеновской "Колыбельной" художественно малооправданно и нарушает цельность впечатления.

Симфоническая поэма "Гашиш" (1913), продолжающая традиции "кучкистского" ориентализма, отличается яркой живописностью музыки, богатством и роскошью оркестровых красок. В основу ее положена программа, заимствованная из одноименной поэмы А. А. Голенищева-Кутузова, герой которой, среднеазиатский бедняк, одурманявая себя гашишем, видит в угарном бреду разные обольстительные и страшные картины, но когда дурман проходит, перед ним с еще большей ясностью раскрывается весь ужас жизни. Написанное поэтом в пору его демократических увлечений 70-х годов, произведение это проникнуто социальным гуманизмом, сочувствием к страданиям отвергнутых обществом обездоленных людей. Мусоргский, высоко оценивший поэму своего друга, отмечал "трагизм и силу" ее сюжета. Но Ляпунов передает содержание поэмы в чисто декоративном плане. Мастерски и с большим блеском оркестрованная симфо-

²⁵ Налет парадной официозности, свойственный музыке этого сочинения, связан с его посвящением молодому, вступившему на престол царю Николаю II.

ническая пьеса состоит из нескольких контрастных эпизодов, следующих без перерыва друг за другом: огненная стремительная пляска сменяется женственно грациозной мелодией, рисующей образ пленительной восточной красавицы, далее следует картина кипящего кровавого боя. Эта череда эпизодов окаймляется медленным вступлением и заключением с лениво, словно в полусне, разворачивающейся томной темой английского рожка и басового кларнета. Сигнальная фраза валторны, появляющаяся в различных частях симфонической поэмы, служит объединяющим элементом.

Вторая симфония, после которой Ляпуновым было написано только несколько небольших произведений более или менее эпизодического значения, отличается монументальностью масштабов и щедрым богатством оркестровых средств²⁶. Она связана с характерным для композитора кругом национально-эпических образов и приемов симфонического развития. Через все части проходит суровая фраза, излагаемая во вступительном *Largo* (пример 132), а затем становящаяся основой главной партии первого *Allegro*, отдельные же ее обороты входят также в состав более светлой напевной побочной партии (пример 133). Далее она постоянно вплетается в музыкальную ткань последующих частей и в последний раз звучит у валторн *ff* перед заключительными тактами финала. Таким образом лейтмотивный принцип последовательно проведен на протяжении всего симфонического цикла.

Но благодаря тщательно разработанной оркестровой фактуре с широким использованием полифонических приемов и тембровому разнообразию, настойчивое повторение основного мотива не вызывает впечатления монотонности. Этот мотив претерпевает различные метаморфозы, проводится в ритмически измененном виде, в обращении²⁷, в каноническом изложении у разных инструментов.

В третьей части симфонии, проникновенном *Adagio*, которому предшествует энергичное стремительное скерцо, проявляется свойственное позднему Ляпунову тяготение к сосредоточенному углубленному лиризму. Широко разворачивающаяся тема *Adagio* с экспрессивно заостренным начальным ходом на малую септиму вниз (пример 134) достигает напряженного патетического звучания. Торжественный праздничный финал носит, подобно ряду симфониче-

²⁶ Как и большая часть симфонических произведений Ляпунова начиная с Торжественной увертюры, симфония написана для тройного состава с арфами и многочисленными ударными.

²⁷ Обращенный вариант дан уже во вступительном *Largo* в качестве ответного построения.

ских финалов Глазунова, суммирующий характер. Главная его партия вырастает из основного мотива, изложенного во вступлении к первой части, а материалом побочной партии служит несколько измененная тема Adagio. В разработке же, незадолго до вступления репризы, появляется лирически напевная тема побочной партии первого Allegro.

При всей внешней импозантности и энергичной "мускулистости" музыки эта сложная тематическая "работа" все же несколько рационалистична, что затрудняет восприятие симфонии слушателем. В этом, вероятно, одна из причин неблагоприятно сложившейся судьбы произведения, ни разу не прозвучавшего при жизни композитора. Впервые Вторая симфония Ляпунова была исполнена симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского в 1951 году, но и после этого она не заняла прочного места в концертном репертуаре.

Важнейшее и по числу и по значению место в творчестве Ляпунова занимают фортепианные произведения. Он был технически сильным пианистом, хотя игра его, судя по отзывам современников, отличалась некоторой холодноватостью и при всей виртуозности не увлекала ярким артистизмом. О степени пианистического мастерства Ляпунова можно судить и по сложной развитой фактуре его фортепианных сочинений, изобилующей виртуозной пассажной орнаментикой, "многослойностью" изложения с использованием отдаленных регистров от крайних низких до самых высоких. Ближайшим прообразом фортепианного стиля Ляпунова был листовский пианизм, приемы которого заимствованы им отчасти непосредственно из первоисточника, отчасти через посредство Балакирева. Композитор испытывал порой даже некоторое смущение от того, что его "порабощает" влияние Листа. В ответ на его сетования по этому поводу Балакирев рекомендовал не избегать листовских приемов, а писать "по душе", следуя своему внутреннему влечению, а приемы — "это дело второстепенное, и я думаю, что у вас не сможет оказаться приемов рабских, тождественных с Листом, а непременно скажется в них и ваше собственное „Я"²⁸.

Это авторское "я" проявляется прежде всего в образном строе наиболее значительных его фортепианных сочинений, обладающих яркой живописностью, богатством и сочностью красок. Многие из них представляют собой развернутые народно-жанровые, пейзажные или эпические картины, содержание которых указывается в заглавии, а иногда и более подробно раскрывается в приложенном к ним словесном комментарии.

²⁸ Из письма М. А. Балакирева к С. М. Ляпунову. См. 28, 95.

Ляпунову принадлежат два фортепианных концерта, к которым примыкает по типу Украинская рапсодия для фортепиано с оркестром, соната, два больших вариационных цикла и множество менее крупных произведений в жанрах прелюдии, этюда, юморески и т. д. Оба его концерта, написанные в листовской одночастной форме, отличаются виртуозным блеском и пышностью в сочетании с симфоническим единством и цельностью замысла: партии солирующего инструмента и оркестра тесно взаимодействуют и дополняют друг друга.

Первый концерт, созданный вскоре после Первой симфонии (окончен в 1890 году), отчасти родственен ей и по характеру музыки. Тема его главной партии состоит из двух контрастных элементов, которые получают в дальнейшем самостоятельное развитие: первое построение, излагаемое смычковыми в октаву, мужественное, энергичное, носит на себе печать бородинско-балакиревского эпического тематизма, второе построение, более мягко и напевно звучащее, с оттенком ладовой переменности, также напоминает некоторые излюбленные мелодические обороты Бородина (пример 135 а, б). Лирическая побочная партия, в изложении которой главенствующая роль принадлежит фортепиано (пример 135 б), воспринимается как самостоятельный эпизод, чему способствует ее тональная отдаленность от главной и резкое замедление темпа. Но при всей контрастности изложения она интонационно родственна второму элементу главной партии. Сжатая и целеустремленная разработка стремительно взлетающими пассажами у солирующего фортепиано приводит к динамичной репризе, после которой дана довольно развернутая тема, завершающаяся торжествующим мажорным звучанием обоих элементов главной партии.

Несмотря на некоторую несамостоятельность тематического материала, компактный по форме концерт Ляпунова представляет собой яркое и эффектное произведение виртуозного плана и привлек к себе внимание известных русских и зарубежных пианистов. Второй концерт, написанный почти двумя десятилетиями позже (1909), отличается большей лирической углубленностью, но вместе с тем и некоторой нейтральностью тематизма общеромантического типа. Именно в связи с работой над этим концертом Ляпунов жаловался на свое невольное подчинение листовскому влиянию, что ощущается не только в приемах фортепианного письма, но и в мелодическом и гармоническом языке концерта. Свообразна его форма: концерт начинается большим медленным вступлением спокойного созерцательного характера (см. пример 136), по длительности превышающим всю экспозицию. Тема вступительного раздела по существу главенствует во всем произведении и получает широкое развитие

в разработке, а затем в коде, где, проводимая в ритмическом увеличении, в мощном оркестровом tutti, приобретает величавый торжествующий характер.

Необычен тональный план концерта. Стремительная, взволнованная главная партия излагается в далеком от основного строя фа миноре²⁹, а в репризе звучит на доминантовом органном пункте *си* (доминанта ми мажора), но вместо ожидаемой тоники происходит модуляция в ре-бемоль мажор и вновь появляется вступительная тема в первоначальном медленном движении (эпизод *Lento ma non troppo*). Только в побочной партии репризы устанавливается устойчивый ми мажор. Следует, однако, признать, что усложненность тонального плана носит надуманный характер и нарушает логическую ясность формы.

Более скромным по масштабу сочинением концертного типа является Украинская рапсодия (1907), в основе которой — три темы из сборника народных песен П. П. Сокальского, разрабатываемые средствами виртуозного листовского пианизма.

Фортепианный стиль Ляпунова получил наиболее яркое и полное выражение в цикле "Двенадцать этюдов высшей трудности исполнения" ("12 études d'exécution transcendente"). Создавая этот цикл постепенно на протяжении восьми лет (1897—1905), композитор тщательно вырабатывал фактуру каждого этюда и стремился представить в них разнообразные виды виртуозной фортепианной техники. Образцом для него послужил аналогичный по названию цикл Листа, памяти которого он и посвятил свое произведение. Как и Лист, Ляпунов старался соединить различные технические задания с яркой образностью, картинностью музыки, а в некоторых случаях прибегал к определенной конкретной программе. Наряду с образами общеромантического типа ("Хоровод призраков", "Хоровод сильфов", "Эолова арфа") композитор обращается к картинам русской природы и народной жизни, используя в музыке некоторых этюдов элементы народной песенности или обиходного церковного пения. Двенадцать этюдов охватывают все мажорные и минорные диезные тональности, расположенные по квинтовому кругу, но в "обратном" порядке: от фа-диез мажора — ре-диез минора к соль мажору — ми минору. Это создает тональную связь между частями цикла при его исполнении в целом.

Широкую величавую эпическую картину представляет третий этюд "Трезвон", которому предпослана следующая программа: "Благовест. Сквозь мерные удары колокола доносятся из собора звуки церковного напева. Звон постепенно усиливается и нарастает, ма-

²⁹ Минорная тональность II низкой ступени ми мажора.

ленькие колокола присоединяются к большому и сливаются в общем трезвоне. Торжественный церковный напев чередуется с колокольным звоном, соединяясь наконец в общем величественном хоре, покрываемом густыми ударами большого колокола".

Содержание этой программы находит красочное отражение в музыке этюда. Размеренные удары большого колокола превращаются в сплошное гудение, на фоне которого слышится в высоком регистре оживленный веселый перезвон малых колоколов, в то время как в среднем регистре торжественно звучит церковный напев, и все это соединяется в одно сложное многоплановое целое (пример 137). На короткое время колокольный звон смолкает, и церковный напев ясно вырисовывается в простом хоральном четырехголосии, снова затем сливаясь с общим праздничным ликованием³⁰.

Такой же эпической монументальностью отличается восьмой этюд под названием "Былина". В основе его лежит мелодия записанной Ляпуновым в Костромской губернии солдатской песни "Из-за лесу-то, лесу темного", суровый напев которой с неизменным тяготением к нижнему устью хорошо соответствует замыслу пьесы. При этом композитор использует не весь напев песни, а только ее первую половину. Сухой токкатный характер изложения темы в низком басовом регистре придает ей черты глухой "дремучести" (пример 138). В дальнейшем она разрабатывается вариационно с применением крупной октавной и аккордовой техники. Средний эпизод, основанный на самостоятельной теме, вносит светлый освежающий контраст. Изложение основной темы предваряется вступительным построением, в котором ее начальный четырехзвучный оборот чередуется с широкими арпеджированными пассажами, вызывая в воображении образ древнего сказителя, сопровождающего, подобно вещему Бояну, свое повествование перебором струн на гусях.

Два этюда "Терек" и "Лезгинка" связаны с романтизированными образами Кавказа, нашедшими широкое отражение в различных видах русского классического искусства. Обе пьесы написаны под очевидным влиянием таких сочинений Балакирева, как "Исламей" и "Тамара" (второй из них даже снабжен авторской ремаркой "Стиль Балакирева"). Если в "Терек" преобладают звукоописательные моменты и только в среднем эпизоде появляется грациозная тема, напоминающая женский восточный танец, то "Лезгинка" основана на стремительных огненных танцевальных ритмах с короткими свободно варьируемыми мелодическими попеvками. Непрерывное

³⁰ По свидетельству дочери композитора А. С. Ляпуновой, в этом этюде использован колокольный звон, записанный им на Севере России во время фольклорной экспедиции 1893 года (см. 290, 380).

ритмическое движение не прекращается и в более спокойном плавном развивающемся среднем разделе.

Свойственное композитору мастерство пейзажной звукописи проявилось в двух контрастных по характеру этюдах — "Буря", с его стремительно низвергающимися вихревыми пассажами, грозными нарастаниями и грохочущими октавами в низком регистре, и светлая поэтичная "Идиллия", где на фоне ровного спокойного движения слышатся звуки пастушьего свирельного наигрыша. Тонкостью, прозрачностью колорита отличается этюд "Золотые арфы": тихо шелестящее тремоло (pp, una corda) прерывается легкими, быстро взлетающими пассажами, словно нежное звучание струн под дуновением набежавшего ветерка, и на этом фоне вырисовывается простая, меланхолически окрашенная мелодия.

Завершается цикл величественной "Элегией памяти Ференца Листа", в которой Ляпунов стремился воспроизвести некоторые обороты стиля вербункош, использованные Листом в его "Венгерских рапсодиях". Основная тема этого заключительного этюда напоминает суровое траурное шествие или медленный скорбный танец. Характерную окраску придает ей ритм с акцентом на вторую долю трехдольного такта и известная ладовая двойственность, создаваемая чередованием II низкой и натуральной ступени ми минора (пример 139). Сумрачно окрашенная в начале тема развивается с неуклонным нарастанием, сопровождаемая широкими полнозвучными пассажами, достигая мощного торжествующего звучания.

Ряд живых и ярких картинок народного быта дан в циклах фортепианных миниатюр "Дивертисмент" и "Святки". В некоторых из них использован подлинный фольклорный материал. В пианистическом отношении оба цикла сравнительно просты и не предъявляют высоких технических требований к исполнителю. Первый из них включает шесть небольших пьес, изображающих детские игры и развлечения. Здесь мы встречаем и веселую игру в "Серого волка", и плавный "Детский хоровод", и смешно спотыкающегося "Слепоза", и наивно-непритязательную, трогательную "Детскую песенку". Завершает цикл более развернутая пьеса "Горелки" в духе оживленного, остро ритмизованного скерцо. Такой же игровой характер носят "Святки", начинающиеся картиной рождественской ночи, среди которой раздаются звуки близящегося и постепенно нарастающего, а затем снова исчезающего в ночной тишине церковного пения. Далее проходят "Шествие волхвов", "Славильщики" со своими песнями и, наконец, веселая оживленная "Колядка".

Одним из крупных и значительных по замыслу фортепианных произведений Ляпунова является большая соната, написанная по образцу сонаты Листа, в одночастно-циклической форме, порой

ощущаются прямые непосредственные отзвуки этого листовского сочинения (например, хоральный эпизод, появляющийся впервые в среднем, разработочном разделе, а затем тихо, примиренно звучащий в коде). Но несмотря на то, что композитор, по-видимому, придавал важное значение своей сонате и работал над ней долго и упорно (сочинялась с 1906 по 1908 год), тем не менее она не может быть отнесена к его творческим удачам. Балакирев справедливо критиковал неубедительность ее формы, указывая, в частности, на искусственность введения в разработку двух самостоятельных эпизодов (*Andante sostenuto* и *Allegro vivo* скерцозного характера), построенных на видоизменении основных тем экспозиции (169, 402—403). К этому следует прибавить излишнюю громоздкость, тяжеловесность фактуры и однообразие колорита. В этом отношении выгодно отличается от сонаты сжатая по форме и сравнительно простая сонатина, написанная в 1917 году.

В последние годы жизни Ляпунов обращается к строгим полифоническим формам канона и фуги. Среди его фортепианных сочинений этого рода наиболее значительна монументальная Токката, напоминающая звучание большого мощного органа, с аскетически простой по изложению четырехголосной фугой. Укажем и Концерт для скрипки с оркестром, создававшийся в одно время со Второй симфонией. Такой же тщательной полифонической разработкой фактуры и стремлением к лирическому углублению музыки отличается Секстет для пяти смычковых и фортепиано³¹. Яркое выражение получили обе эти тенденции в Скрипичном концерте, который был написан в первоначальном варианте в 1915 году, но затем подвергнут частичному авторскому пересмотру и получил свою окончательную форму шестью годами позже. Небольшой по объему одностанный концерт носит на себе заметную печать влияния глазуновского скрипичного концерта, на что справедливо указывалось исследователями (312; 311, 121; 289, 118).

Одну из важных областей творчества Ляпунова составляет камерная вокальная лирика. Им было написано более сорока романсов, отличающихся неизменно присущими композитору благородством, строгостью вкуса. Наиболее точная и полная характеристика ляпуновского вокального творчества была дана Н. Я. Мясковским в отзыве на несколько серий его романсов, вышедших в свет в 1912 и 1913 годах. Отмечая в них ясность мелодических линий, "изящно благородные гармонии", изысканную тщательность технической от-

³¹ Рукопись Секстета, написанного в 1915 году, была утеряна, и в 1921 году произведение восстановлено композитором в значительно измененном виде. Впервые издано посмертно в 1967 году.

делки, Мясковский оценивал эти романсы как "яркое явление Балакиревской школы, а с тем вместе и ясное продолжение глинкинско-го вокального стиля". "Правда, — замечает он, — от многих из них точно веет холодком, кое-когда в них появляются банальности (чаще даже не в элементах музыки, а в выражении ее), зачастую их нельзя отличить от прототипа — романсов Балакирева, до того они полны общих приемов мелодики, гармонии изложения, но достаточный ли это повод, чтобы пренебрегать этими романсами вообще?" (182, 168, 169).

Касаясь их преобладающего выразительного строя, Мясковский указывает, что "наиболее удаются Ляпунову романсы созерцательного настроения (не отсюда ли обвинение в холодности?) равно с наклоном к сумрачности или безмятежному покою..." Эмоциональный диапазон лирики Ляпунова невелик: при очевидной близости к Балакиреву, ему остались чужды порывистая страстность, острота и напряженность чувства, свойственные многим балакиревским романсам. Кроме Балакирева на формирование его вокального стиля значительное влияние оказал Лист, особенно в области гармонического колорита с красочными тональными сопоставлениями, обилием альтераций и энгармонических ходов.

Ляпунов обращался в своей вокальной лирике к творчеству многих русских поэтов от Пушкина и Лермонтова до Фета и Владимира Соловьева. Особенно его привлекала своим созерцательным эстетизмом и религиозно-пантеистическим восприятием мира поэзия А. А. Голенищева-Кутузова. На слова этого поэта написано около трети всех его романсов. На втором месте по числу использованных композитором стихотворных текстов находится А. С. Хомяков, любимый и высоко оценивавшийся Балакиревым. Помимо ряда отдельных романсов Ляпунов посвятил этим поэтам самостоятельные вокальные циклы: Романсы на слова А. Голенищева-Кутузова ор. 50 и Романсы на слова А. Хомякова ор. 69.

Как один из лучших был отмечен Мясковским романс "Ночь" на стихи Голенищева-Кутузова с его ровно, неторопливо развертывающейся вокальной линией и полнозвучными, широко изложенными гармониями в партии фортепиано, создающими впечатление прозрачного, разряженного ночного воздуха. Состояние покоя и застывшей неподвижности передается длительными басовыми органами пунктами с медленной сменой гармоний.

В некоторых поздних романсах Ляпунова находят отражение религиозно-философские мотивы. "В тумане утреннем" (слова В. С. Соловьева) из последнего вокального цикла, обозначенного ор. 71 (1919—1920), напоминает по замыслу известную "Пустыню" Балакирева. Символическое содержание его очевидно: трудный и долгий

горный путь, ведущий к озаренному ярким светом заветному храму, — не что иное, как жизнь человека. Медлительно разворачивающаяся декламационная вокальная партия, сопровождаемая тяжелыми октавами в басу, звучит угрюмо и сумрачно, но постепенно колорит просветляется, приводя к торжествующему гимническому заключению.

Существенна работа Ляпунова по собиранию и обработке русской народной песни. Выше уже упоминалось о его участии в одной из фольклорных экспедиций, организованных Русским географическим обществом. Записанные им совместно с филологом Ф. М. Истоминым песни опубликованы в конце прошлого столетия в однолосном виде, без сопровождения³². Одновременно было принято решение об издании части собранных экспедициями РГО песен с фортепианным сопровождением "для распространения их среди певцов-художников и любителей, среди войск, а также в попечительствах о народной трезвости и школах". К этой работе были привлечены Балакирев, Ляпунов и Лядов, в результате чего появилось три песенных сборника, включавших по 30 или 35 песен каждый. Ляпунов использовал для своего сборника "35 песен русского народа" собственные записи, отобрав из них те, которые находил лучшими и наиболее характерными. Кроме того, им был издан еще один сборник из 30 народных песен, большая часть которых также записана им самим³³.

В обработке народных мелодий Ляпунов следовал принципам Балакирева: сохраняя напев неприкосновенным (за исключением допускаемой иногда транспозиции), он приписывает фортепианный аккомпанемент, роль которого не ограничивается простой гармонической поддержкой. В каждом отдельном случае композитор ищет такие средства, которые позволили бы рельефнее выявить характер напева. Поэтому он пользуется различными приемами фортепианного изложения в зависимости от жанра, а иногда и конкретного сюжетного содержания песни. Мелодии протяжных песен сопровождаются выдержанными аккордами или подобием попевочной ткани со свободным движением голосов и возникающими время от времени имитациями основного напева. Иногда вокальная линия и аккомпанемент соотносятся по принципу запево-припевочного склада (например, "Ах, не голубь летал" — 30 песен, № 23). В песнях плясо-

³² Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. Спб., 1899.

³³ Из вошедших в сборник песен 14 взяты из материалов экспедиции 1893 года, 8 записаны Ляпуновым в разное время и в разных местах. Остальные 8 записаны во время первой экспедиции РГО в 1886 году Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем.

вого, хороводного или игрового жанра сопровождение носит более оживленный подвижной характер, — в некоторых случаях имитируется звучание народных инструментов. Фортепианное сопровождение духовного стиха "Страшный суд" (35 песен, № 5) с его грозно звучащими гулками басами и терпкими квартово-квинтовыми созвучиями образно иллюстрирует содержание пространного повествовательного текста.

Выполненные мастерски и с тонким проникновением в ладово-мелодический строй народной песни обработки Ляпунова принадлежат к лучшим образцам этого рода в творчестве русских композиторов и могут быть сопоставлены с классическими обработками Бабакирева, Римского-Корсакова, Лядова.

*

Высокая культура, мастерство и строгий взыскательный вкус, неизменно присущие творчеству Ляпунова, позволили ему занять одно из видных мест среди той группы русских композиторов, которые оставались непоколебимо верны заветам Глинки и его ближайших наследников в конце XIX и начале XX века. Неоспоримы его заслуги как педагога, исполнителя, хранителя традиций и пропагандиста отечественной музыкальной классики. В то же время принципиальный консерватизм и ограниченность его идейно-эстетических позиций, решительное неприятие всего нового в жизни и искусстве наложили на творчество Ляпунова печать известной замкнутости и инертности мышления. Если оно в какой-то степени эволюционировало на протяжении сорокалетнего творческого пути композитора, то только в плане совершенствования мастерства, большей технической оснащенности, почти не изменяясь внутренне. "Теперь, — писал Асафьев в 20-х годах, — русская жизнь пошла по другим путям, и творчество Ляпунова, благодушное, спокойное и мерное, осталось в стороне" (22, 68). Уже в 900-е годы оно неспособно было вызвать живой отклик у современников и воспринималось как нечто далекое от интересов жизни. Этим объясняется то, что даже лучшее в нем не привлекало к себе должного внимания и осталось недооцененным.

В. С. КАЛИННИКОВ

Василий Сергеевич Калинин (1866—1901) не получил систематического музыкального образования под руководством признанного авторитета московской или петербургской школы. Сын мелкого

уездного чиновника, проведший свое детство и юность в обстановке глухого провинциального захолустья, он до восемнадцатилетнего возраста был лишен возможности обучаться музыке, если не считать некоторых навыков хорового пения, приобретенных в духовной семинарии. В 1884 году Калининников поехал в Москву для поступления в консерваторию, но из-за отсутствия средств для платы за обучение должен был вскоре перейти в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества. Однако среди педагогов училища не было крупной композиторской фигуры, способной должным образом направить музыкальное развитие Калининникова и оказать решающее воздействие на формирование его творческой личности. Учителя Калининникова по контрапункту, инструментовке и свободному сочинению А. А. Ильинский и П. И. Бларамберг не удовлетворяли его, в чем он откровенно признавался в письмах к родным. Его заветной мечтой было учиться в Петербурге у Римского-Корсакова, но из-за материальной необеспеченности это оказывалось невозможным.

Общим развитием, выработкой художественных взглядов, симпатий и влечений он был обязан преподавателю гармонии С. Н. Кругликову, в лице которого нашел внимательного, заботливого руководителя и наставника, с которым у него сохранялись теплые дружеские отношения до конца его недолгой и небогатой радостями жизни. Спустя несколько лет после окончания Филармонического училища он вспоминал в письме к любимому педагогу о тех "вечерах с Семеном", на которых тот знакомил молодых воспитанников с произведениями композиторов "новой русской школы" и привил им „тот "музыкальный яд", от которого невозможно теперь отделаться до самой смерти“. "Эти вечера, — писал он, — имели для нас... серьезное музыкально-воспитательное значение и им в значительной степени мы обязаны развитием в себе правильного музыкального вкуса и упрочению тех музыкальных симпатий, к которым смутно влеклись наши сердца" (98, 68—69).

В одном из писем к отцу Калининников, в то время усердно трудившийся под руководством Кругликова над изучением гармонии, рекомендует себя как убежденного приверженца "русской музыки в лице ее последних представителей" (97, 228). "Последними" в середине 80-х годов³⁴ были еще Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков. Но если музыка Чайковского постоянно звучала в концертных залах Москвы и с подмостков московского Большого театра, то произведения "петербуржцев" — членов "Могучей кучки" лишь изредка можно было услышать в "первопрестольной", и знакомству с ними буду-

³⁴ Письмо датировано 10 января 1887 года.

щий композитор был обязан главным образом Кругликову. "Музыка Чайковского — любимая музыка", — писал Калинин вскоре после поступления в консерваторию, а спустя несколько месяцев он повторяет: "... Мой вкус — вкус Чайковского, его музыка — моя музыка" (97, 41, 85). Позже круг его музыкальных увлечений расширяется, к числу сильнейших художественных переживаний Калиникова относится знакомство с "Князем Игорем" и "Снегурочкой" в постановке частной оперной труппы И. П. Прянишникова в Москве начала 90-х годов. Однако это не заставило его изменить юношеской любви к Чайковскому, творчество которого по-прежнему привлекало его глубокой человечностью, искренним душевным лиризмом и теплотой.

В 1892 году Калинин окончил Филармоническое училище, представив в качестве выпускной работы кантату "Иоанн Дамаскин" на слова из одноименной поэмы А. К. Толстого. К этому времени имя композитора было уже до некоторой степени известно благодаря исполнению его сочинений на публичных актах училища и в симфонических концертах. Наибольшее внимание привлекла к себе Сюита для оркестра (1892), о которой сочувственно отозвался Чайковский. Ряд московских газет, отметив успех Сюиты у публики, отзывался о ней как о талантливом сочинении, написанном со вкусом, технически гладко и уверенно³⁵.

Это первое публичное признание, казалось, открывало перед начинающим композитором благоприятные перспективы. Но к моменту окончания училища его здоровье было уже подорвано постоянной нуждой и тяжелым непосильным трудом. "Мы бедняки и труженики", — с горечью признается он однажды: "Я с тех пор как себя помню, всегда нуждался и дрожал над копейкой, боясь истратить ее на какое-либо удовольствие, чтобы после не голодать" (97, 293). Чтобы получить освобождение от платы за учение, он должен был одновременно с занятиями по теории музыки и композиции обучаться игре на фаготе, а также выполнять ряд организационных обязанностей. Игра в разных театральных оркестрах доставляла ему скудный заработок, позволявший кое-как сводить концы с концами, а для выполнения учебных заданий часто оставались только ночные часы. В результате уже в конце 80-х годов у Калиникова проявляются первые симптомы того заболевания — туберкулез горла, — которое стало причиной его преждевременной смерти.

С конца 1893 года Калинин по состоянию здоровья должен был жить в Ялте на скромные средства, собиравшиеся группой его

³⁵ См. отзывы прессы на прижизненные исполнения произведений Вас. С. Калиникова в цит. издании (98, 417—418).

друзей. За несколько лет вынужденного "ялтинского затворничества" и борьбы с прогрессирующей болезнью были написаны все основные его произведения. Среди них центральное место занимают две симфонии и симфоническая картина "Кедр и пальма", которые и определили значение калинниковского творчества в русской музыке конца прошлого столетия.

Подобно ряду современников, Калинников объединяет в своем симфонизме тенденции, воспринятые от Чайковского и от композиторов, стоявших во главе "петербургской" школы. С Чайковским, преимущественно раннего периода, его сближали склонность к элегически окрашенному мягкому лиризму, мелодическая широта и напевность инструментальных тем, с "кучкистами" — ярко выраженный национально-жанровый колорит музыки, а также некоторые типичные приемы оркестрового изложения и развития. По технике письма симфонии Калинникова сравнительно несложны, но их простота и безыскусственность (никогда, впрочем, не переходящие в упрощенность) компенсируются мелодической прелестью тематизма, обаянием искренности и теплоты выражения непосредственного лирического чувства. Пользуясь словами Глинки, их можно было бы отнести к категории произведений, "равно доступных и знаатокам, и простой публике".

Одним из любимых сочинений стала Первая симфония, сразу же после своего появления сделавшая имя композитора широко известным. Написанная в 1894—1895 годах, она была впервые исполнена в Киеве в начале 1897 года под управлением дирижера А. Н. Виноградского, затем прозвучала с концертных эстрад Москвы, Петербурга и ряда других русских, а также некоторых зарубежных (Берлин, Лейпциг, Вена, Париж) городов, повсюду встречая неизменно теплый прием у публики и одобрение прессы. Московский критик Ю. Д. Энгель назвал этот успех "выдающимся", отмечая, что "ясность мелодии и простота изложения делают симфонию г. Калинникова вполне доступной и привлекательной для массы; а серьезность мыслей вместе с солидной их разработкой заставляют и специалиста-музыканта приветствовать появление на музыкальном горизонте нового симпатичного и владеющего композиторской техникой таланта"³⁶ (см. также 98, 437).

С самых первых композиторских шагов Калинников определился как симфонист по призванию. Его Первой симфонии предшествовал ряд оркестровых сочинений, позволяющих проследить постепенное созревание его таланта, но сам он не считал их достойными опубликования, и поэтому ни одно из них не было издано при жиз-

³⁶ Русские ведомости", 1897, № 340, 9 дек.

ни автора³⁷. В симфонии впервые со всей полнотой проявились лучшие стороны его дарования. Хотя в отдельных ее элементах легко угадываются те образцы, под влиянием которых развивалось творчество композитора, но эти влияния пропущены сквозь горнило собственной творческой индивидуальности, и в целом симфония имеет достаточно самостоятельный и цельный характер. Она привлекает прежде всего выразительностью тематизма, интонационно связанного с мелодикой русской народной песни. В то же время Калининников не прибегает к цитатному использованию фольклорного материала, и тематизм его всегда окрашен в личные, субъективные тона. Между двумя основными темами первого Allegro нет резкого контраста: подвижную унисонно изложенную тему главной партии дополняет более широкая лирическая тема побочной партии, данная в сочном, насыщенном звучании альты и виолончели с валторной, а затем скрипок с флейтой и гобоем (примеры 140 а, б).

Композитора иногда порицали за необычное сопоставление тональностей соль минор и ля мажор — фа-диез минор³⁸. Но именно тональная отдаленность в сочетании с темброво-оркестровым контрастом придает свободно льющейся "от полноты сердца" лирической побочной партии неожиданную свежесть и яркость звучания.

Тематическое значение не только в первой части, но и в симфонии в целом приобретает хроматически расходящееся движение четырех валторн, которое служит переходом от основного построения главной партии к его повторению в строе субдоминанты.

Логично развертывающаяся разработка в виде трех последовательно нарастающих волн страдает вместе с тем некоторым однообразием приемов, что могло послужить основанием для высказывавшегося в печатных отзывах упрека в ее растянутости. Достигаемое к концу разработки яркое нарастание звучности неожиданно угасает: кульминационная зона не захватывает начала репризы, которая вступает тихо и плавно, возвращая слушателя к первоначальному лирически созерцательному настроению. Воспроизводя без существенных изменений структуру экспозиции, реприза вносит в изложение материала только некоторые тональные и тембровые изменения.

В Andante обращает на себя внимание оригинальный прием "падающих" квинт, сопровождаемых нежно звенящей остинатной тер-

³⁷ Эти произведения вошли в упомянутое (99) издание. Наиболее самостоятельные среди них Сюита и увертюра "Былина" (1892).

³⁸ "Что за странная тональность побочной партии", — замечает Римский-Корсаков в письме С. Н. Круликову (194, 86). Глава петербургской школы вообще отнесся незаслуженно сурово к калининниковской симфонии.

цией засурдиненных скрипок и арфы. Возникает почти импрессионистический эффект, вызывающий пейзажные ассоциации, и на этом зыбком фоне вырисовывается широко распевная светлая мечтательная тема (примеры 141 а, б). В среднем разделе тихое безмятежное созерцание сменяется взволнованным лирическим чувством: появляется новая выразительная тема, изливающаяся из вершины-источника и достигающая в своем развитии ярко экспрессивного страстного звучания.

В типично русском скерцо удалству и молодечеству крайних разделов с их круто очерченной, размашистой унисонной темой противопоставлена мягкая певучая середина. Неторопливо развертывающаяся тема среднего эпизода у гобоя в сопровождении струнных напоминает плавную, слегка задумчивую и грустную женскую пляску (пример 142). При повторном проведении тема звучит у флейты в варьированном виде, в то время как в партии гобоя возникает свободно имитирующий подголосок. Тонкая кружевная ткань этого эпизода временами напоминает приемы народной подголосочной полифонии.

Заключительная часть симфонии, выдержанная в традиционном духе русских симфонических финалов, рисующих картины широко народного торжества, интересна некоторыми моментами своего строения. Стремительной, удалой теме главной партии (пример 142)³⁹, которой противопоставлена песенная побочная, предшествует вступительное построение, основанное на материале главной партии первого *Allegro*. Далее, перед началом репризы, проходит тема его побочной партии. Увенчивается вся симфония большой, торжественной кодой, в которой ярко, патетически, в блестящем тембре медных духовых звучит преображенная тема крайних разделов *Andante*, а в промежутке между двумя ее проведениями мелькают отдельные обороты скерцо. Объединение в финале всего основного тематического материала симфонии придает ему обобщающий синтетический характер.

У Кашкина это вызывало ассоциацию с симфонией Танеева⁴⁰ (98, 450), которая, однако, не была еще тогда написана. Не могли быть известны Калинникову и глазуновские финалы подобного типа. Замысел его был в данном случае вполне самостоятелен.

Вторая симфония Калинникова, оконченная в 1897 году, отличается более развитыми элементами эпической образности. Как в об-

³⁹ В подчеркнуто лапидарном двухголосном изложении этой темы с многократными октавными удвоениями В. В. Пасхалов находит сходство с приемами народного многоголосия (194, 201).

⁴⁰ Московские ведомости, 1899, 11 марта.

щем ее замысле, так и в ряде характерных мелодических и гармонических оборотов сказалось знакомство с ранее не известными композитору симфониями Бородина. "...Получил из Москвы две первые симфонии Бородина в 4 руки и впервые с ними познакомился, — писал он Кругликову 4 июня 1885 года. — Вот прелесть! Как все вдохновенно, понятно, умно и близко сердцу особенно русского человека" (98, 69—70).

Стремясь к тематическому сближению частей цикла, Калинин достигает этого во Второй симфонии иными средствами. Симфония монотематична: ее основной материал проистекает из краткой темы-эпиграфа с преобладанием бесполутоновых оборотов, которая дважды проводится унисонами струнных с ответными фразами валторн и труб (пример 144). В дальнейшем тема подвергается разнообразным вариантным превращениям, изменяя свой выразительный и жанровый характер, но при этом остается легко узнаваемой. В главной партии первого *Allegro* она принимает облик веселой оживленной игровой песни, в лирическом *Andante cantabile*, излагаемая альтовым гобоем, окрашивается в томные мечтательные тона (примеры 145 а, б). В среднем разделе скерцо звучание ее (солирующий гобой и два фагота) напоминает ансамбль народных духовых инструментов типа пастушеского рожка (пример 146). Новый призывно-фанфарный характер приобретает она в энергично ритмованной главной партии финала (пример 147) и, наконец, в торжественно ликующей коде, в звучании медной группы *ff*, где полностью выявляется ее мужественная эпическая природа.

Исполненная в начале 1898 года в Киеве, а годом позже в Москве симфония была одобрительно встречена критикой. Н. Д. Кашкин, Ю. Д. Энгель и некоторые другие оценивали ее как шаг вперед в творческом развитии композитора в смысле владения формой и оркестрового мастерства. Однако дальнейшая судьба симфонии сложилась не так счастливо: она не завоевала симпатий широкого слушателя и осталась редкой гостьей в концертных программах. При всей изобретательности, проявляемой композитором во всевозможных вариантных "поворотах" одной основной темы, по мелодическому богатству и яркости тематического материала Вторая симфония все же уступает Первой; порой ощущаются элементы "заданности", "придуманности", а непрерывное повторение одинаковых или близко сходных оборотов, при отсутствии достаточного контраста, способно вызвать у слушателя ощущение некоторого однообразия.

Симфоническая картина "Кедр и пальма" (1898) по стихотворению Гейне в свободном переводе А. Н. Майкова представляет собой единственный образец программно симфонизма в творчестве Калининкова, если не считать ранней и еще незрелой оркестровой

пьесы "Нимфы", замысел которой был внушен одноименным стихотворением в прозе И. С. Тургенева⁴¹. В основе симфонической картины два контрастных образа: сурового угрюмого Севера и теплого ласкового Юга, которые обрисованы двумя последовательно излагаемыми темами (примеры 148 а, б). Но внешняя описательная сторона мало интересовала композитора, применяемые им оркестровые краски скромны и не очень ярки, акцент перенесен на психологически выразительную, лирическую сторону. Образ Юга воплощает далекую прекрасную мечту о счастье и радости. После развернутого изложения обеих тем дано подобие сжатой их разработки, в ходе которой достигается стремительное нарастание и в момент кульминации появляется вторая тема в насыщенном полнозвучном оркестровом tutti. Но этот страстный порыв быстро угасает и снова устлавливается колорит холодного унылого оцепенения. В заключительном построении еще раз проходит в миноре снижающаяся и увядающая тема Юга, словно говоря о невозможности счастья, которое нам только грезится.

К числу наиболее зрелых, содержательных произведений Калиникова следует отнести музыку к трагедии "Царь Борис" А. К. Толстого в постановке Малого театра, осуществленной в начале 1899 года. Спектакль состоялся в помещении Большого театра, что позволило композитору располагать полным по составу симфоническим оркестром, не ограничивая себя скромными возможностями немногочисленного и не столь высококвалифицированного оркестрового коллектива драматической сцены. Основную часть написанной Калинниковым музыки составляют увертюра и четыре оркестровых антракта, в которых находят музыкальное отражение важнейшие моменты сценического действия. Между отдельными номерами существуют тематические связи, что придает музыке внутреннее единство и законченность. Связующим, цементирующим элементом служат две темы вступления и главной партии увертюры, которые вновь слышатся в антрактах, предшествующих отдельным действиям трагедии. Первая строгая и суровая тема у струнных в унисон⁴² (пример 149) может быть охарактеризована как тема "Божьего суда", неминуемой расплаты за смерть убиенного царевича Димитрия, тень которого неотступно нависает над Борисом. Вторая торжественная величавая тема, имеющая некоторые общие с первой интонационные элементы, характеризует Бориса на вершине его могу-

⁴¹ В письме к Ю. Д. Энгелю Калинников возражал против включения в список своих сочинений этой вещи, написанной "еще на ученической скамье" (98, 238).

⁴² В. В. Пасхалов находит в этой теме связь с мелодикой древнерусского церковного пения (194, 188).

щества и власти (пример 150). В строении тем и ряде элементов оркестрово-гармонического языка отчетливо проявляется связь с "кучкистским" национально-эпическим симфонизмом, а некоторые обороты вызывают прямые ассоциации с Бородиным.

Последним значительным трудом Калининкова стала работа над заказанной ему С. И. Мамонтовым оперой "1812 год" на собственное либретто этого щедрого мецената и владельца Московской частной оперы. Из широко задуманного плана исторической музыкальной драмы о событиях Отечественной войны против Наполеона осуществлен был только пролог, показанный на сцене мамонтовского театра 16 ноября 1899 года. Действие пролога, в котором дана завязка драмы молодого человека из дворян Бориса и крестьянской девушки Дуни, разыгрывающейся на фоне больших исторических событий, имеет лишь слабую связь с основным содержанием оперы — пока ничто не предвещает грозного вражеского нашествия и вызванных им бедствий.

Не имевший опыта работы в оперном жанре композитор испытывал некоторые затруднения, приступая к этой новой для него задаче. "Не забывайте, — писал он Кругликову, посылая первый законченный отрывок пролога, — что я пока был только симфонист и что с голосом вожусь почти в первый раз" (98, 157). Смущала его и стилистическая пестрота и неловкость дилетантского либретто. Пролог, в котором лирические сцены соединяются со слабо мотивированными бытовыми и фантастическими эпизодами, задерживающими ход действия, получился растянутым, драматургически вялым и малоподвижным. Сочинение оказалось неровным и наряду с удачными находками содержит слабые бесцветные моменты.

Композитор остается и здесь по преимуществу симфонистом, мыслящим оркестрово: музыкальные темы часто звучат в оркестре ярче, чем в голосе. Важную роль играют элементы пейзажной оркестровой звукописи, связанные с картиной тихого весеннего вечера, на фоне которого происходит действие пролога. Настроение этого пейзажа передается с помощью мягко и томно звучащих наонакордов, звенящих пассажей арфы и спокойных нисходящих фраз, построенных на бесполутоновом звукоряде у первых скрипок. Все три элемента даны в начальных тактах небольшого оркестрового вступления (пример 151) и в дальнейшем неоднократно повторяются в различных вариантах и сочетаниях. Центральным эпизодом является дуэт Дуни и Бориса, мелодически, однако, не очень яркий. Из сольных номеров наиболее удался рассказ старого перевозчика через реку Наума, в котором тот передает давнюю молву о крестьянской девушке, утопившейся из-за несчастной любви к своему барину и похороненной возле того места, где происходит действие. Драма-

тургическое значение этого номера в том, что здесь косвенно предвосхищается судьба главной героини Дуни.

Кроме этих произведений крупной или относительно крупной формы Калинникову принадлежит около полутора десятков романсов, камерных ансамблей, хоров и несколько небольших и несложных фортепианных пьес, рассчитанных на вкусы и возможности любительского музицирования. Лучший из романсов "Колокола" на слова К. Р. (К. К. Романова) с удачно найденной остигатной терцовой фигурой, выражающей неотвязную мысль о далекой родине, навеваемую унылым, однообразным звоном колоколов на чужбине. Из числа фортепианных пьес останавливают на себе внимание мелодически выразительная "Грустная песенка", "Русское интермеццо", изящно стилизованный "Менуэт".

В целом, однако, значение этих пьес невелико. Все наиболее ценное из того немногочисленного, что было создано композитором, относится к области симфонической музыки. Не выходя из круга ставших уже привычными образов и стилевых приемов русского классического симфонизма и не поднимаясь до его вершин, связанных прежде всего с именами Чайковского и Бородина, он не был просто заурядным эпигоном. Печать своего, личного лежит на большей части созданного Калинниковым, и это позволило ему занять пусть не очень крупное и заметное, но самостоятельное место среди его современников—композиторов конца XIX века. Свежесть, непосредственность вдохновения, яркая мелодическая выразительность музыки и поэтичность настроения доставили лучшим из его произведений заслуженное признание и популярность как в профессиональных музыкальных кругах, так и среди широкой публики.

Нотные примеры

1 Allegro

Archiv V-ni II

f *p*

V-c.

2 Andante, un poco maestoso

V-c.

f

3 Allegretto con spirito

Cl.

Viole *pp*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 (3)

4 Vivace

Скерцо

Basso ost. >

Финал

Allegro

I ч., г.п.

Adagio

II ч.

I ч., н.п.

5 Allegro moderato

6 Allegro

7 Allegro feroce

Ночь нас темна_я ро_ди-ла, месьзло_вещ_а_я вскор_ми_ла.

8

9а [Allegro appassionato]

Клит. О го_ре мне, преступ_ни_це не_счаст_ной!

6 Adagio ma non troppo

Клиг

p

О, услышь мо-е моление ты, блаженный бог Морфей.

p

10 Andante

К.

p

p *espress.*

Неизменна воля рака;

p

11 Allegro ma non troppo

V-no I

V-no II

V-la

V-c

p

v

p

V

12 Adagio espressivo

V-no I

p

mf

ten.

sul D

f

3

cresc.

13a

lunga
dim.

6

14

Adagio serio

espr.
p
espr.
p

15

Allegro

p

16

Adagio

espr.
p
espr.
p

poco cresc.
mf
mf
rit.

V no I

Vcl.

mf

mp

dim.

22 **Allegro vivace**

p

p

p

p

Allegro vivace

p

23 [**Allegro patetico**]

p

espe.

tr

24 233 Moderato maestoso

Musical score for measures 24-25. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: four for individual instruments (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and one grand staff for the piano. The tempo is 'Moderato maestoso'. The dynamic marking is 'ff' (fortissimo) throughout. The piano part includes a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The string parts have long, sustained notes with some grace notes and trills.

25 Largo

Musical score for measures 26-30. The tempo is 'Largo'. The score consists of five staves. The dynamic marking is 'p' (piano) at the beginning. The piano part features a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking. The string parts include trills ('tr') and triplets ('3'). The piano part has a 'cresc.' (crescendo) marking. The overall texture is slower and more spacious than the previous section.

Musical score for measures 26-27. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 26 contains a whole note chord in the bass and a half note melody in the treble. Measure 27 continues the melody in the treble and has a whole note chord in the bass.

27 *Grave*

V-no solo

Musical score for measures 27-28. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 27 features a *f* dynamic and includes a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 28 features a *sf* dynamic and includes a trill in the treble.

28 *Andante cantabile*

Musical score for measures 28-29. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 28 starts with a *p* dynamic and includes a *cantabile* marking. Measure 29 continues the melody in the treble and has a *p* dynamic in the bass.

29 *Allegro vivace e con fuoco*

Musical score for measures 29-30. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 29 starts with a *p* dynamic. Measure 30 features a *p marcato* dynamic.

Musical score for measures 30-31. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure 30 features a *cresc.* marking. Measure 31 features an *mf* dynamic.

30 **Maestoso**

ff *sf*

31 **Andante tranquillo**

p dolce

Из мо - ря смотрит о - стро - вок,

p *espr.*

32 **Andante con moto**

p teneramente

В дым-ке-не-ви-дим-ке выплыл ме-сяц веш-ний,

p *teneramente*

33 **Adagio**

p

Мне дарог грот, где дым-ным све - том мой фа-кел

су - мрак ба - гря - нит, где э - хо грустно_е зву -

pp *poco cresc.* *dim.*

чит на вздох не - воль - ный мой от - ве - том,

34 Adagio

p espr.

35

Ah! ça i ra

A

B

36

B

A

Tempo di Menuetto

p

Сре ди на сле дий

прош лых лет с мельк нув шим их о ча ро ва ньем

Allegro

37 Раз-даст-ся, раз-даст-ся, раз-даст-ся, бла-го-вест-все-мир-ный
 Раз-даст-ся, раз-даст-ся, раз-даст-ся бла-го-вест-все-мир-ный

38 Adagio

mp По го-рам две хму-рых ту-чи
p По го-рам две хму-рых ту-чи

39 Allegro moderato

Вд-руг раз-ор-ва-ла-ся но-чи за-на-ве-са

40 Andante tenebroso e pesante

ff Сре-ди пес-ков пу-сты-ни ве-ко-вой, без-
ff

-молв-ный Сфинкс ца-рит на фо-не но-чи,

41 Più mosso

Здесь бил-ся раб, то-мил-ся без-кон-ца, ра-
 -бы кош-мар в гра-ни-те во-пло-ти-ли,

42

p

43 **Adagio ma non troppo**

44 **L'istesso tempo**

p

И... дувне ве - до... мый мне путь

p

45 **Andante sostenuto**

p

Но веч - ным сном по - ка я сплю, но

mf

p

dim.

веч ным сном по ка я сплю

mf

dim.

46 № №

1 2 3 4 5 6 7 8 9

F - Г Cis - cis D

части I II III

УВ

47 Allegro tempestoso

p

1

sf *f*

48

АЛЬТ
СОЛО

p espress.

Мне нужно серд - це чи - ще зла - та,

35 *cresc.* *dim.* *p*

и во - лякрепка я в тру - де;

p *cresc.* 3

мне нужен брат, любящий бра - та, любя - щий

dim. *p* *pp* *mf* *cresc.* *f*

бра - та, нуж - на мне прав - да на су - де!

49a Andante

Ob.
p

Allegro moderato

6 Cl.
pp

50 Andante maestoso

ff energico

Tr. tromb.

Archi

Fiatl

mf

51 Allegro

Ob., Cl.

Cor. mf

52 Allegro

V-ni p dolce

53 Andante sostenuto

V-ni p cantabile

54 Andante

Cor. ingl. p dolce

55 Allegro moderato

Ob. p dolce e espress.

56 Moderato maestoso

f

57 Allegro

V-c *p*

58 Allegro

sf *f*

59 Allegro
Fl., Cl.

p

60 Andante con moto

p

61a Allegro moderato

f

6 Allegro moderato

p

B Animato

mp

62 Adagio

3
pp misterioso

63 Andante maestoso

f

64 Scherzando

sf p

Allegro moderato

65 a *rit.*

6

b *rit.*

7

66 Andante

mf f

3

mf f

67 Andante

p

p

68 Con moto

p

69 Allegro giocoso

Fl.

Cor.

p

70 Allegro giocoso

Cor.

p

71 Allegro maestoso (molto pesante)

mf

p

sf

mf

p

72 Allegro moderato

Cor.

p dolce

73 **Mesto**

mp espress. *cresc.*

74

p

75 **Moderato sostenuto**

p ben tenuto *mf*

76 **Allegro energico**

mf

77 **Moderato**

p dolce espr.

78 **Tranquillo**

79 a **Allegro moderato**

p

Musical score for piano, measures 1-2. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 1 and 2. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

6 **Allegro moderato**

Musical score for piano, measures 6-8. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 6 and 7. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *mf a piacere*.

80 **Andante sostenuto**

Musical score for piano, measures 80-83. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 80 and 81. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *p*, and there is a *poco* marking over measures 82 and 83.

81 **Andante**

Musical score for piano, measures 81-84. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a slur over measures 81 and 82. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *p dolce*.

82 Andante

f *dim.* *p*

83 Allegro

p *mf*

84 Allegro

dolce *mf*

85 Adagio

dolce *f*

86

p dolce

87 Moderato

p

88 Allegro moderato

f

89 Moderato. Poco meno mosso

Musical notation for exercise 89, Moderato. Poco meno mosso. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes.

89a Allegretto

Musical notation for exercise 89a, Allegretto. The piece is in 2/2 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody features eighth and quarter notes.

90 Andante

Musical notation for exercise 90, Andante. The piece is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) and dolce dynamic. It features a treble and bass staff with a variety of note values and rests.

91 Andante

Musical notation for exercise 91, Andante. The piece is in 4/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a treble and bass staff with triplets and various note values.

92 Andante

Musical notation for exercise 92, Andante. The piece is in 8/8 time and begins with a pianissimo (*pp*) and dolce dynamic. The melody is written on a single treble staff.

93 Andantino

Musical notation for exercise 93, Andantino. The piece is in 6/8 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a single treble staff with eighth and quarter notes.

94 Andantino

Musical notation for exercise 94, Andantino. The piece is in 8/8 time and begins with a Coringl. dolce dynamic. It features a single treble staff with eighth and quarter notes.

95a *Meno mosso*

Лядов. "Бирюльки" (№ 1)



Шуман. "Бабочки"

6 *Moderato*



Шуман. "Бабочки"

6 [Più lento]



96a *Allegro*

Лядов. Арабски, ор. 4 № 2



Шуман. Новеллетта № 5

6 *Sehr lebhaft*



Римский-Корсаков. Новеллетта, ор. 11 № 2

Allegro risoluto



Musical score for measure 97, titled "Allegretto con spirito". The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the first two measures of the treble part.

Musical score for measure 98a, titled "[Meno mosso]". The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some of which are beamed together. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score for measure 98a. The treble clef part continues the melodic line with various rhythmic values and rests. The bass clef part continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

Third system of the musical score for measure 98a. The treble clef part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and includes a sixteenth-note triplet. The bass clef part continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

Fourth system of the musical score for measure 98a. The treble clef part contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef part continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

6 [Allegro non troppo]

Шопен. Мазурка, оп. 30 № 3

f

99 a Allegretto con amarezza

Лядов. Мазурка, оп. 57 № 3

rubato

cresc.

6 Andantino

Шопен. Мазурка, оп. 68 № 4

p *più p* *p* *più p*

Allegro molto rit.

Скрябин. Мазурка, оп. 25 № 1

f con affetto

mp rubato *cresc.*

100 a Moderato Лядов. Вальс, ор. 9 № 1

6 Tempo giusto Шопен. Вальс, ор. 70 № 2

mf *cresc.*

В Più mosso Лядов. Вальс, ор. 9 № 1

r [Molto vivace] Шопен. Вальс, ор. 64 № 1

cresc. poco

101a Moderato

dolce

Шопен. Этюд № 26

Allegretto

dolce

Lamento

Piu mosso

p

Лядов. "Гримасы", оп. 64

103a Burlando

p

Скрябин. "Листок из альбома", оп. 45, № 1

Andante piacevole

104a Allegro moderato

Сказочка "Жили журавль да овца"

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп: Allegro moderato. Ключ: два диэза (F# и C#). Такт: 2/4. Музыка начинается с динамического обозначения *p*. В первом такте поется: "Жи-ли жу-равль да ов-ца;". Во втором такте поется: "на-но-си-ли о-ни ста-жок сен-ца;". В третьем такте поется: "не на-чать ли ска-зоч-ку скон-ца?".

Жи-ли жу-равль да ов-ца; на-но-си-ли о-ни ста-жок сен-ца;
не на-чать ли ска-зоч-ку скон-ца?

6 Moderato

Колыбельная "У ко́та, ко́та..."

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп: Moderato. Ключ: два диэза (F# и C#). Такт: 2/4. Музыка начинается с динамического обозначения *p*. Поется: "Ру ко-та, ко-та бы-ла люль-ка хо-ро-ша."

Ру ко-та, ко-та бы-ла люль-ка хо-ро-ша.

105 Andante

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп: Andante. Ключ: два диэза (F# и C#). Такт: 4/4. Музыка начинается с динамического обозначения *p*. Поется: "Как со ве-чер-ве-че-ри-нушки".

Как со ве-чер-ве-че-ри-нушки

106 Allegro moderato

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп: Allegro moderato. Ключ: два диэза (F# и C#). Такт: 2/4. Поется: "Ох, ту-ман, ту-ман при до-ли-не ту-ман,". В последующем такте поется: "ту-ман при до-".

Ох, ту-ман, ту-ман при до-ли-не ту-ман,
ту-ман при до-

I
C. *p*
Днесъ Ан - ге - ли мла -

II
p
Днесъ Ан - ге - ли мла -

A
Днесъ Ан - ге - ли мла -
Днесъ Ан - ге - ли мла -

- ден - ца рож - ден -

- ден - ца рож - ден -

- ден - ца рож - ден -

- ден - ца рож - ден -

cresc. *f*
- на - го Бо - го - леп - но сла - во - сло - вят :

cresc. *f*
- на - го Бо - го - леп - но сла - во - сло - вят :

unif. cresc. *f*
- на - го Бо - го - леп - но сла - во - сло - вят :

I С. Сла - ва в выш - них Бо - гу,
 II С. Сла - ва в выш - них Бо - гу,
 I Т. Сла - ва в выш - них Бо - гу,
 II Т. Сла - ва в выш - них Бо - гу,
 Б. Сла - ва в выш - них Бо - гу,

и на зем - ли мир,
 и на зем - ли мир,
 и на зем - ли мир,
 и на зем - ли мир,
 и на зем - ли мир,
 и на зем - ли мир,

Стравинский, "Петрушка"

6 *Con moto*

109a *Adagio*

Fl.
Ob.

3

110 Imperioso

f

sf Ottoni

ff

8

111 Andante espressivo

p

112 Allegro molto

f

p

mf

113 Allegro vivace

Musical score for exercise 113, *Allegro vivace*. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in the final measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic shifts to mezzo-forte (*mf*) in the second measure.

114 Andante

Musical score for exercise 114, *Andante*. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is slow and the dynamics are consistent throughout.

115 Adagio non troppo

Musical score for exercise 115, *Adagio non troppo*. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in the final measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic shifts to mezzo-forte (*mf*) in the second measure.

Continuation of the musical score for exercise 115, *Adagio non troppo*. This section shows the right hand playing a melodic line with eighth-note patterns and a trill in the final measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic shifts to mezzo-forte (*mf*) in the second measure.

Как грустны су - мрач - ны - е дни без - звуч - ной

p

о - се - ни и хлад - ной

117 Allegro

f

Сад весь в цве - ту,

ве - чер в ог - не,

118

Moderato

Musical score for measure 118, measures 1-2. The tempo is *Moderato*. The score includes a vocal line, a piano accompaniment with a dense chordal texture, and a bass line. The dynamics are *p* and *pda*.

Musical score for measure 118, measures 3-4. The tempo is *Moderato*. The score includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The dynamics are *p*.

- на звезда над все - ми дро - жит.

119

Allegro patetico

Musical score for measure 119. The tempo is *Allegro patetico*. The score features a single melodic line in treble clef. The dynamics are *pp*.

120

Moderato. Un poco piu mosso

Musical score for measure 120, measures 1-4. The tempo is *Moderato. Un poco piu mosso*. The score features a four-staff piano accompaniment. The dynamics are *p*.

cresc. *mf* *dim.*

cresc. *mf* *dim.*

121 Allegro moderato

p *mf*

122 Andante

Ба - ю, ба - ю, мал вну - че - но - чек, ты спи, ус - ни крес
- тьян.ский сын

123 Allegro moderato

Сдавил всю грудь, прокля - тый, ду - шат, да - вит,

f *p*

вдох-нуть не даст ни ра-зу, зану-раться...

Ох, смертью-я при-хо-дит... Чур ме-ня!

diminuendo

124a *Larghetto*

Cor. ingl. *mf* *p* *mf*

131 Allegro molto

mf

Musical score for 131 Allegro molto, featuring a piano part with a dynamic marking of *mf*.

132 Largo

V-le, V-c.
con sord.

sf — *p*

Musical score for 132 Largo, featuring a piano part with dynamic markings *sf* and *p*.

133 Lento ma non troppo

V-no I con sord.

pp

Musical score for 133 Lento ma non troppo, featuring a piano part with a dynamic marking of *pp*.

134 Adagio

V-ni, V-c., Cor.

p
espress.

Musical score for 134 Adagio, featuring a piano part with dynamic markings *p* and *espress.*

135a Allegro con brio

Archi
Cl.

ff

Musical score for 135a Allegro con brio, featuring a piano part with a dynamic marking of *ff*.

6 Allegro con brio

Cor.

p

Musical score for 6 Allegro con brio, featuring a piano part with a dynamic marking of *p*.

Lento ma non troppo

Archi
pp

Con moto solennemente

ff grandioso

f quasi

sf

campanelli

First system of musical notation for exercise 138, measures 1-4. The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p*. The second measure is marked *pp* and features a long horizontal line above the staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 138, measures 5-8. The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *pp un poco marcato*. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line features chords and eighth notes.

Third system of musical notation for exercise 138, measures 9-12. The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line features chords and eighth notes.

139 Lento capriccioso
All'ungarese in modo feiebre

First system of musical notation for exercise 139, measures 1-4. The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p*. The melody is marked with a slur and a fermata. The bass line features sixteenth-note patterns, with the first and third measures marked with a '6' and a slur, indicating a sextuplet.

Second system of musical notation for exercise 139, measures 5-8. The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a slur and a fermata. The bass line features chords and rests, with the word *smorz.* written below the staff in the second measure.

140 a Allegro moderato

p

6 Allegro moderato

mp dolce

Andante commodamente

141 a

mf V-no Arpa *p* Fl. Cl. Cor. Fag. *p*

V.le. *mf* *p* Cor. V-c. *pp*

6 Andante commodamente

p commodo

142 Moderato assai

p Ob.

143 Allegro risoluto

f

144 Moderato

Archi *f*

Cor., Tr.

145 a Allegro non troppo

6 Andante cantabile

mp

146 Moderato assai

Ob.

Fag.

147 Allegro vivo

First system of musical notation for 147 Allegro vivo. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation for 147 Allegro vivo. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure of the treble staff.

148a Lento

First system of musical notation for 148a Lento. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff is marked *Cor.* (Corni) and contains sustained notes. The bass staff is marked *Vc., Cb.* (Violoncelli, Contrabbassi) and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) are shown with a wedge indicating a transition between them.

6 Andante cantabile
Archi

First system of musical notation for 6 Andante cantabile. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and features a lyrical melody in the treble staff and a supporting accompaniment in the bass staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the treble staff.

149 Maestoso mollo
Archi

First system of musical notation for 149 Maestoso mollo. It consists of a single treble staff. The music is in 4/4 time and features a slow, majestic melody. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

150 Allegro

Musical score for measures 150-151, marked *Allegro*. The score consists of two staves. The upper staff features a series of chords and eighth-note patterns, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

151 Andante

V-ni *p* ritard.

Musical score for measures 151-152, marked *Andante*. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *ritard.* (ritardando) instruction. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

forza

Musical score for measures 152-153, marked *Andante*. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *forza* (forzando) instruction. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Musical score for measures 153-154, marked *Andante*. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *rit.* (ritardando) instruction. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 154-155, marked *Andante*. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *rit.* (ritardando) instruction. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Авраамов А.* Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки // Муз. современник, 1916, кн. 2.
2. *Авраамов А.* "Ультрахроматизм" или "омнитональность" // Муз. современник, 1916, кн. 4—5.
3. *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века. М., 1969.
4. *Альшиванг А.* О философской системе Скрябина // А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. М., 1940.
5. *Амфитеатров А.* Мысли об искусстве // Утро России, 1910, 31 янв.
6. *Арзаманов Ф. С. И. Танеев* — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1984.
7. *Асафьев Б. В.* Балеты Глазуова // *Асафьев Б. В.* Музыкально-критические статьи. М.; Л., 1967.
8. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Второй внеабонементный симфонический концерт Зилоти // Хроника журнала "Муз. современник", 1916, № 5—6.
9. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Глазунов. Опыт характеристики. Л., 1924.
10. *Асафьев Б. В.* Глинка. М., 1950.
11. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. М., 1954. Т. 2.
12. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
13. *Асафьев Б. В.* Из моих встреч с Глазуновым // См.: 11.
14. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л., 1977.
15. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями... // Музыка, 1914, № 202.
16. *Асафьев Б. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844—1944 // См.: 12.
17. *Асафьев Б. В.* Об опере. Л., 1976.
18. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* "Орестея" — музыкальная трилогия С. Танеева // Музыка, 1915, № 233.
19. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Петроградские куранты // Музыка, 1915, № 228.
20. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Пути в будущее // Мелос. Кн. 2. Пг., 1918.
21. *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Путь к радости // Новая жизнь, 1917, 25 июля.
22. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л., 1979.
23. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. Л., 1970.
24. *Асафьев Б. В. С. И. Танеев* (к 30-летию со дня смерти) // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946: Сб. статей и материалов / Под ред. Вл. Протопопова. М., 1947.

25. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Через прошлое в будущее // Сов. музыка, 1943, № 1.
26. Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Избр. труды. М., 1955. Т. 4.
27. [Балакирев М. А.] М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967.
28. Балакирев М. А. Письма С. М. Ляпунову // Сов. музыка, 1950, № 9.
29. Баскин В. С. Эпизод из оперной хроники // Рус. муз. газета, 1915, № 3, Подп.: Лель.
30. Бельский В. И. Из переписки с Н. А. Римским-Корсаковым // Сов. музыка, 1976, № 2.
31. Белый А. Арабески. М., 1911.
32. Белый А. К. А. Бальмонт // Весы, 1904, № 3.
33. Белый А. На рубеже столетий. М.; Л., 1931.
34. Белый А. Начало века. М.; Л., 1933.
35. Белый А. Проблемы культуры // См.: Белый А. Символизм. М., 1910.
36. Белый А. Символизм как миропонимание // См.: 31.
37. Белый А. Смысл искусства // См.: 35
38. Белый А. Формы искусства // См.: 35
39. Беляев В. М. Александр Константинович Глазунов. Материалы к его биографии. Пг., 1922. Т. I. Ч. I.
40. Бенуа А. Н. Беседа о балете // Книга о новом театре. Спб., 1908.
41. Бенуа А. Н. Выставка русских и финляндских художников. Возникновение "Мира искусства" // См.: 42.
42. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4—5.
43. Бенуа А. Н. Художественные письма. Русские спектакли в Париже // Речь, 1916, № 194.
44. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991.
45. Бернандт Г. С. И. Танеев. М., 1950.
46. Бернандт Г. С. И. Танеев. 2-е изд. М., 1983.
47. Блок А. А. Вопросы, вопросы и вопросы // Полн. собр. соч. В 8 т. М., 1962. Т. 5.
48. Блок А. А. Предисловие к поэме "Возмездие" // Полн. собр. соч. В 8 т. М., 1960. Т. 3.
49. Блок А. А. Рыцарь-монах // См.: 47.
50. Блок В. Незавершенная симфония Танеева // Сов. музыка, 1974, № 4.
51. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М., 1989.
52. Богатырева Е. С. Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // Вопросы музыковедения. Ежегодник. М., 1956. Вып. 1.
53. Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1976.
54. Брюсов В. Я. Александр Блок // Избр. соч. В 2-х т. М., 1955. Т. 2.
55. Брюсов В. Я. Miscellaneas // Избр. соч. В 2-х т. М., 1955. Т. 1.
56. Васина-Гроссман В. А. А. К. Лядов. М.; Л., 1945.

57. *Васина-Гроссман В. А.* Камерная вокальная музыка // Музыка XX века: Очерки. М., 1980. Ч. 2. Кн. 3.
58. *Вершинина И. Я.* Ранние балеты Стравинского. М., 1967.
59. *Витте С. Ю.* Воспоминания. М., 1960. Т. 3.
60. *Виханская А.* К истории "Веры Шелого" // Сов. музыка, 1958, № 6.
61. *Волошин М.* Архаизм в русской живописи // Аполлон, 1909, № 1.
62. *Врубель М. А.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М., 1963.
63. *Ганина М.* Музыка Глазунова к драме "Маскарад" // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.
64. *Глазунов А. К.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // См.: 69.
65. [*Глазунов А. К.*] Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1960. Т. 2.
66. *Глазунов А. К.* Материалы к автобиографии // Рус. мысль (Париж), 1990, № 3844.
67. *Глазунов А. К.* Мое знакомство с П. И. Чайковским // Чайковский. Воспоминания и письма. Пг., 1924.
68. *Глазунов А. К.* Переписка с Н. А. Римским-Корсаковым // См.: 65.
69. [*Глазунов А. К.*] А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958.
70. *Глазунов А. К.* Письмо В. В. Стасову от 8 ноября 1882 года // См.: 65.
71. *Глазунов А. К.* Письмо Г. П. Орлову от 30 сентября 1931 года // Сов. музыка, 1941, № 3.
72. *Глазунов А. К.* Письмо М. О. Штейнбергу от 4 июня 1934 года // См.: 65.
73. *Глазунов А. К.* Письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 6 июля 1901 года // См.: 65.
74. *Глазунов А. К.* Письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 10 августа 1903 года // См.: 65.
75. *Глазунов А. К.* Письмо Н. Н. Игумнову от 26 ноября 1911 года // См.: 69.
76. *Глазунов А. К.* Полная эскизная запись Восьмой симфонии: Рукописное собрание ЛГИТМиК, № 4514.
77. *Глазунов А. К.* Эскизы Первой симфонии (РНБ, архив Глазунова, ед. хр. 117).
78. *Глиэр Р. М.* Мои занятия с С. И. Танеевым // См.: 250.
79. *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956.
80. *Гнесин М. Ф.* Об эпическом симфонизме // См.: 79.
81. *Гозенпуд А. А.* Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
82. *Гозенпуд А. А.* О сценичности классической оперы // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
83. *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон, 1913, № 1.
84. *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм // Аполлон, 1913, № 1.
85. *Держановский В. В.* А. К. Глазунов. М., 1922.
86. *Держановский В. В.* "Петрушка" у Кузевницкого // Утро России, 1913, 1 февр. Подп.: Аркель.
87. *Дурьлин С. Н.* Вагнер и Россия. М., 1913.

88. *Евсеев С. В.* Русские песни в обработке А. Лядова. М., 1965.
89. *Житомирский Д.* Избр. статьи. М., 1981.
90. *Запорожец Н. А. К.* Лядов. М., 1954.
91. *Иванов В.* Вагнер и дионисово действо // *Весы*, 1905, № 2.
92. *Иванов В.* Заветы символизма // *Аполлон*, 1910, № 8.
93. *Ипполитов-Иванов М. М.* Грузинская народная песня и ее современное состояние // *Артист*, 1894, № 46.
94. [*Ипполитов-Иванов М. М.*] М. М. Ипполитов-Иванов. Письма, статьи, воспоминания. М., 1986.
95. *Ипполитов-Иванов М. М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
96. Исследования по греческой истории. М., 1894.
97. [*Калинников В. С.*] Василий Калинин. Письма, документы, материалы / Сост. В. А. Киселев. М., 1959. Т. 1.
98. [*Калинников В. С.*] Василий Калинин. Письма, документы, материалы / Сост. В. А. Киселев. М., 1959. Т. 2.
99. *Калинников В. С.* Собрание сочинений. М., 1972. Т. 1.
100. *Кандинский А. И.* История русской музыки: Н. А. Римский-Корсаков. М., 1979. Т. II. Кн. 2.
101. *Кандинский А. И.* О музыкальных характеристиках в операх Римского-Корсакова 1890-х годов // *См.*: 179.
102. *Кандинский А. И.* О симфонизме Рахманинова // *Сов. музыка*, 1973, № 4.
103. *Карасев П.* "Сказание о невидимом граде Китеже" Н. А. Римского-Корсакова. Реферат доклада, прочитанного в Московском Музыкально-историческом кружке 3 марта 1908 г. // *Рус. муз. газета*, 1908, № 39—40.
104. *Каратыгин В. Г. А. К. Глазунов.* К 50-летию со дня рождения // *Речь*, 1915, № 206.
105. *Каратыгин В. Г.* Возрождение Баха. Лекция Е. М. Браудо // *Речь*, 1914, 31 марта.
106. *Каратыгин В. Г.* 8-й симфонический концерт в Сестрорецке // *Речь*, 1916, № 200.
107. *Каратыгин В. Г.* Второй концерт Зилоти // *Речь*, 1915, 28 окт.
108. *Каратыгин В. Г.* 2-й концерт Кусевецкого // *Речь*, 1911, № 303.
109. *Каратыгин В. Г.* Достоевский и музыка // *См.*: 111.
110. *Каратыгин В. Г.* Драма и музыка // *Алконост*. СПб., 1911.
111. *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М.; Л., 1965.
112. *Каратыгин В. Г.* Кантата Танеева "По прочтении псалма" // *См.*: 111.
113. *Каратыгин В. Г.* Музыка старая и новая // *Театр и искусство*, 1914, № 9.
114. *Каратыгин В. Г.* Памяти Н. А. Соколова // *Орфей*. Пг., 1922.
115. *Каратыгин В. Г.* Памяти С. И. Танеева // *Муз. современник*, 1916, № 8.
116. *Каратыгин В. Г.* 7-й абонементный концерт Зилоти // *Речь*, 1914, 20 янв.
117. *Каратыгин В. Г.* Третий камерный вечер А. Зилоти // *Речь*, 1916, 30 нояб.
118. *Каратыгин В. Г.* 4-й внеабонементный концерт Зилоти // *Речь*, 1914, 21 янв.
119. *Каратыгин В. Г.* Элемент формы у Скрыбина // *Муз. современник*, 1916, № 4—5.
120. *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989.
121. *Кашкин Н. Д.* Большой театр. "Сон на Волге" // *Артист*, 1891. Кн. 12.
122. *Кашкин Н. Д.* Концерт А. К. Глазунова // *Рус. слово*, 1908, № 1.

123. *Кашкин Н. Д.* Музыка в XIX столетии // Мос. ведомости, 1901, 9 марта.
124. *Кашкин Н. Д.* Опера "Царская невеста" Н. А. Римского-Корсакова // Мос. ведомости, 1905, № 33.
125. *Кашкин Н. Д.* "Орестея" на сцене Мариинского театра. Музыкальная трилогия. Слова А. А. Венкстерна. Музыка С. И. Танеева // Рус. ведомости, 1895, 24 окт.
126. *Кашкин Н. Д.* "Садко". Частная Русская опера // Рус. ведомости, 1896, 7 янв.
127. *Кашкин Н. Д.* 4, 5 и 6 симфонические собрания Музыкального общества // Артист, 1890. Кн. 5.
128. *Келдыш В. А.* Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1993.
129. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.
130. *Келдыш Ю. В.* Глазунов — симфонист // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
131. *Келдыш Ю. В.* История русской музыки. М., 1954. Т. 3.
132. *Келдыш Ю. В.* Симфоническое творчество // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959. Т. 1.
133. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1982.
134. *Конюс Г. Э.* Народный дом. II-й симфонический концерт // Утро России, 1912, 20 июля.
135. *Коптяев А. П.* Сезон московской оперы // Мир искусства. 1989. Т. 1.
136. *Корабельникова Л. З.* На заре критической деятельности: Асафьев о Танееве // Муз. жизнь, 1969, № 15.
137. *Корабельникова Л. З.* Настоящий большой талант. К 125-летию со дня рождения А. С. Аренского // Муз. жизнь, 1986, № 13.
138. *Корабельникова Л. З.* С. И. Танеев и Московская консерватория: Из истории русского музыкального образования. М., 1974.
139. *Корабельникова Л. З.* Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. М., 1986.
140. *Кораблева К.* Роль древнерусской песенности в опере Римского-Корсакова "Сказание о невидимом граде Китеже" // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3.
141. *Кочетков А.* "Созерцание звукового откровения..." // Сов. музыка, 1980, № 8.
142. *Красовская В. М.* Одноактные балеты // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959. Т. 1.
143. *Крейд В.* Встречи с серебряным веком // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993.
144. *Кругликов С.* Артур Никиш // Новости дня, 1903, 15 апр.
145. *Кругликов С.* "Наль и Дамаянти" // Новости дня, 1904, 11 янв.
146. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л., 1952.
147. *Кюи Ц. А.* Концерт Бесплатной музыкальной школы // Муз. обозрение, 1888, 21 апр., № 16.

148. *Кюи Ц. А.* Музыкальные заметки. Концерты Бесплатной школы и г-жи Мен-тер // Неделя, 1885, № 11.
149. *Кюи Ц. А.* Общедоступный русский симфонический концерт // См.: 146.
150. *Кюи Ц. А.* Последняя концертная неделя (Первая симфония Глазунова) // См.: 146.
151. *Кюи Ц. А.* Четвертый русский симфонический концерт // Новости и биржевая газета, 1898, 23 марта.
152. *Лапин В.* "Сказание о невидимом граде Китеже" и русская свадьба // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975. Вып. 11.
153. *Ларош Г. А.* "Воевода" // Избр. статьи. М., 1975. Вып. 2.
154. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3.
155. *Ларош Г. А.* Музыкальная хроника // Рус. вестник, 1886, № 10.
156. *Ларош Г. А.* Музыкальная хроника // Рус. вестник, 1886, № 16.
157. *Ларош Г. А.* Новая опера Римского-Корсакова "Ночь перед Рождеством" // Но-вости и биржевая газета, 1895, № 3407, 10 дек.
158. *Ларош Г. А.* Новый квинтет А. С. Аренского // Избр. статьи. Вып. 4. Л., 1977.
159. *Ларош Г. А.* О "Валькарии", Рихарде Вагнере и вагнеризме // Ежегодник Импе-раторских театров. 1899—1900.
160. *Ларош Г. А.* "Орестея", музыкальная трилогия, слова А. А. Венкстерна, музыка С. И. Танеева // Новости и биржевая газета. 1895, 20 окт.
161. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
162. *Левин С. Я.* Произведения для духовых инструментов // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959. Т. I.
163. *Ленский А. П.* Заметки и переписка с А. С. Аренским // Ежегодник импера-торских театров. 1909. Вып. 4.
164. *Ливанова Т. Н.* Римский-Корсаков и художественная Москва // См.: 179.
165. *Лурье А. С.* Осип Мандельштам. Детский рай // Воспоминания о серебряном ве-ке. М., 1993.
166. [*Лядов А. К.*] Ан. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Пг., 1916.
167. *Лядов А. К.* Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано / Предисловие и общая ред. Н. М. Владыкиной-Бачинской. М., 1959.
168. *Лядов А. К., Стасов В. В.* 38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова // Муз. современ-ник, 1916. Кн. 7, март.
169. *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961.
170. *Ляпунова А. С.* Краткий обзор истории издания произведений М. И. Глинки // М. А. Балакирев. Переписка с нотопечателем П. И. Юргенсона. М., 1958.
171. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. М., 1978.
172. *Мазель Л. А.* Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен: Сб. статей. М., 1971. Вып. I.
173. *Мазель Л. А.* О типах творческого замысла // Сов. музыка, 1976, № 5.
174. *Майлин Е. А.* Хомяков как поэт // Пушкинский сборник. Псков, 1968.

175. *Маковский С. К.* Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993.
176. *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч. Спб.; М., 1912. Т. 15.
177. *Михайлов М. К. А. К.* Лядов. М., 1985.
178. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. М., 1958.
179. Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. В 2-х т. М., 1953. Т. I.
180. *Мусоргский М. П.* Письма. М., 1984.
181. *Мяковский Н. Я.* Библиография: С. Танеев, ор. 31. Трио — для скрипки, альты и тенорвиолы // Музыка, 1912, № 66.
182. [*Мяковский Н. Я.*] Н. Я. Мяковский. Статьи, письма, воспоминания. М., 1964. Т. 2.
183. *Мяковский Н. Я.* Чайковский и Бетховен // Музыка, 1912, № 76.
184. *Орлов Г. А. Н. А.* Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975. Вып. 14.
185. *Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Л., 1971. Вып. 3.
186. *Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Л., 1973. Вып. 4.
187. *Оссовский А. В. А. К.* Глазунов // См.: 192.
188. *Оссовский А. В. А. К.* Глазунов и его новая симфония // Муз.-критич. статьи. Л., 1971.
189. *Оссовский А. В. А. К.* Глазунов и его новая симфония // Слово, 1906, № 24.
190. *Оссовский А. В.* Александр Константинович Глазунов. Его жизнь и творчество // Муз.-критич. статьи. Л., 1971.
191. *Оссовский А. В. А. С.* Аренский // Муз.-критич. статьи. Л., 1971.
192. *Оссовский А. В.* Воспоминания. Исследования. Л., 1968.
193. *Оссовский А. В.* Юный Скрябин // Избр. статьи и воспоминания. Л., 1961.
194. *Пасхалов В. В. В. С.* Калининников. Жизнь и творчество. Л.; М., 1951.
195. Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской. Записали слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов. Спб., 1899.
196. *Петровский Е. М.* Мариинский театр. "Царская невеста" // Рус. муз. газета, 1901, № 44. Подп.: П.
197. *Петровский Е. М.* Московская частная опера. "Садко" // Рус. муз. газета, 1898, № 3. Подп.: П.
198. *Петровский Е. М.* Неопубликованные письма (РНБ, ф. 640, ф. 1, ед. хр. 963). См. также: Муз. академия, 1994, № 2.
199. *Петровский Е. М.* "Ночь перед Рождеством". 1-е представление в Мариинском театре / Рус. муз. газета, 1896, № 1. Подп.: П-ский Е.
200. *Петровский Е. М.* О балетной музыке А. К. Глазунова // Рус. муз. газета, 1907, № 1.

201. *Петровский Е. М.* Письмо от 31 марта 1905 года (РНБ, ф. 640, ед. хр. 963). См. также: Муз. академия, 1994, № 2.
202. *Петровский Е. М.* "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии" // Рус. муз. газета, 1907, № 7, 8, 11.
203. *Полонский Я. П.* Полн. собр. стихотворений. Спб., 1896. Т. 1–5. Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. В¹¹, № 59.
204. *Польдяева Е. Г.* Русский музыкальный авангард 1910-х годов. Автореф. дисс. М., 1993.
205. Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому // Муз. академия, 1993, № 2.
206. "Пощечина общественному вкусу". М., 1912.
207. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Л., 1924.
208. Программы концертов Персифанса. 31 окт. — 8 ноябр. 1926 г.
209. *Прокофьев С. С.* Юные годы // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / Сост. и ред. С. И. Шлифштейн. М., 1956.
210. *Протопопов В. В.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Вып. 1.: Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
211. *Протопопов В. В.* История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVIII — начала XX века. М., 1987.
212. *Протопопов В. В.* Симфония до минор Танеева // Муз. жизнь, 1969, № 2.
213. Пушкинский праздник в Таврическом дворце // Петерб. газета, 1899, 28 мая. Подп.: В. Б.
214. *Раабен Л. Н.* Камерно-инструментальные сочинения // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959. Т. 1.
215. *Римский-Корсаков А. Н.* Личность Лядова // Муз. современник, 1916, № 1.
216. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1935, Вып. 2.
217. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1936. Вып. 3.
218. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. 4.
219. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1946. Вып. 5.
220. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
221. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни // Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1955. Т. 1.
222. *Римский-Корсаков Н. А.* Письма Е. М. Петровскому // Сов. музыка, 1952, № 12.
223. *Римский-Корсаков Н. А.* Письмо В. Н. Бельскому от 20 августа 1898 года // Сов. музыка, 1976, № 2.
224. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1960. Т. 4.
225. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 5.
226. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1965. Т. 6.
227. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1981. Т. 8.

228. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1982. Т. 8 Б.
229. *Рославец Н.* О самом себе и своем творчестве // *Совр. музыка*, 1924, № 5.
230. *Рубцова В. В.* А. Н. Скрябин. М., 1989.
231. *Рудницкий К.* Мейерхольд. М., 1981.
232. *Русская литература XX века. 1890—1910.* / Под ред. С. А. Венгерова. М., б. г.
233. *Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901—1907.* М., 1971.
234. *Ручьевская Е.* Соотношение слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // *Русская музыка на рубеже XX века.* М.; Л., 1966.
235. *Сабанев Л.* Скрябин, его творческий путь и принцип художественного воплощения // *Муз. современник*, 1916. Кн. 4—5.
236. *Сергей Дягилев и русское искусство* / Сб. статей под ред. И. С. Зильберштейна. М., 1982. Т. 1, 2.
237. *Серебрякова Л. А.* Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // *Русская художественная культура второй половины XIX века.* Т. 2: Картина мира. М., 1991.
238. *Скребков С. С.* Полифонический анализ. М.; Л., 1940.
239. *Скрябин А. Н.* Письма А. Н. Лядову // *Орфей.* Пг., 1922. Кн. 1.
240. *Слонимский Ю. С.* "Раймонда" // *Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации.* Письма. Т. 1. Л., 1959.
241. *Смоленский Ст.* Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1988.
242. *Соколов Н. А.* А. К. Лядов. Критический этюд // *Муз. обозрение*, 1887, 15 окт.
243. *Стасов В. В.* Письма к родным. М., 1958. Т. II.
244. *Стасов В. В.* Письмо Д. В. Стасову от 21 июля 1896 г. / См.: *Стасов В. В.* Письма к родным. М., 1962. Т. III. Кн. 1.
245. *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971.
246. *Сумбатов А. И.* Полн. собр. соч. М., 1909. Т. 4.
247. *Танеев С. И.* Дневники. Кн. 1: 1894—1898. М., 1981.
248. *Танеев С. И.* Дневники. Кн. 2: 1899—1902. М., 1982.
249. *Танеев С. И.* Дневники. Кн. 3: 1903—1909. М., 1985.
250. [*Танеев С. И.*] С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания. М., 1952.
251. *Танеев С. И.* Мысли о собственной творческой работе // *Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946* / Под ред. Вл. Протопопова. М.; Л., 1947.
252. *Танеев С. И.* О музыке горских татар // *Памяти Сергея Ивановича Тансева. 1856—1946* / Под ред. Вл. Протопопова. М.; Л., 1947.
253. *Танеев С. И.* Письма Я. П. Полонскому за январь — март 1881 года // *Институт русской литературы (Пушкинский дом). Архив Я. П. Полонского, № 12509/XXб.*
254. *Танеев С. И.* Письмо В. И. Масловой от 16 октября 1894 года // См.: 286.
255. *Танеев С. И.* Письмо П. И. Чайковскому от 24 октября 1882 года // См.: 286.
256. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.

257. *Танеев С. И.* Тетрадь с набросками тем для разных произведений. Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, В¹, № 416.
258. *Танеев С. И.* Тетрадь с темами собственных сочинений. Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, В¹, № 407.
259. *Танеев С. И.* Тетрадь эскизов кантаты "Иоанн Дамаскин". Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, В¹, № 172.
260. *Танеев С. И.* Учение о каноне. М., 1929.
261. *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.; М., 1963.
262. *Толстой Л. Н.* Письмо Н. Н. Ге от 24 декабря 1893 // Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 66.
263. *Томпакова О.* Фольклорные истоки "Детских песен" Лядова // Сов. музыка, 1960, № 4.
264. *Туманина Н. В.* Музыкальная трилогия "Орестея" // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946 / Под ред. Вл. Протопопова. М.; Л., 1947.
265. *Туманина Н. В. С. И. Танеев* // История русской музыки. Т. 3 / Общая ред. Н. В. Туманиной. М., 1960.
266. *Тюменев И. Ф.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. М., 1954. Т. 2.
267. *Финдейзен Н. Ф.* II и III Русские симфонические концерты // Рус. муз. газета, 1896, № 3. Подп.: Ник. Ф.
268. *Финдейзен Н. Ф.* Н. А. Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности. Спб., 1908.
269. *Финдейзен Н. Ф.* Опера и концерты // Рус. муз. газета, 1898, № 4.
270. *Финдейзен Н. Ф.* "Пан Воевода". 1-е представление 3 октября в новой опере князя Церетели // Рус. муз. газета, 1904, № 41.
271. *Финдейзен Н. Ф.* "Сервилия", новая опера Н. А. Римского-Корсакова. Первое представление // Рус. муз. газета, 1902, № 40.
272. *Фокин М.* Против течения. М.; Л., 1962.
273. *Фролов Э. Д.* Русская историография античности (до середины XIX в.). Л., 1967.
274. *Холопова В. Н.* К вопросу о специфике русского музыкального ритма (русские музыкальные дактили и пятиясложники) // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. М., 1978.
275. *Цуккерман В. А.* О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова // *Цуккерман В. А.* Муз.-теор. очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2.
276. *Цуккерман В. А.* О сюжете и музыкальном языке оперы-былины "Садко" // *Цуккерман В. А.* Муз.-теор. очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1.
277. *Цыпин Г. А.* С. Аренский. М., 1966.
278. *Чайковский П. И.* Письмо А. С. Аренскому от 2 апреля 1887 г. // Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1974. Т. 14.
279. *Чайковский П. И.* Письмо М. И. Чайковскому от 12 сентября 1883 г. // Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1970. Т. 12.
280. *Чайковский П. И.* Письмо от 25 сентября 1885 г. // См.: 283.
281. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1962. Т. 7.

282. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1966. Т. 10.
283. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1971. Т. 13.
284. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1978. Т. 16 А.
285. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1981. Т. 17.
286. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма. М., 1951.
287. *Чернов К. М. А. Балакирев.* По воспоминаниям и письмам // Муз. летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. III. Л.; М., 1925.
288. *Шамурин Е. И.* Основные течения в дореволюционной русской поэзии XIX века // Русская поэзия XIX века. Антология русской лирики первой четверти века. Изд. "Амирус", 1991.
289. *Шифман М.* Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации / Вопросы муз.-исполнит. искусства. М., 1958. Вып. 2.
290. *Шифман М. С. М.* Ляпунов. Очерк жизни и творчества. М., 1960.
291. *Штейнберг М. О. А. К. Глазунов.* Воспоминания о нем и его письма // См.: 65.
292. *Штрун Н. М.* Письма от 18 июля и 3 августа 1897 г. (РНБ, ф. 640, ед. хран. 1026.) См. также: Муз. академия, 1994, № 2.
293. *Энгель Ю. Д.* "Ася". Лирические сцены. Музыка М. Ипполитова-Иванова // Курьер, 1900, 4 окт.
294. *Энгель Ю. Д.* В опере. М., 1911.
295. *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. Избр. статьи. М., 1971.
296. *Энгель Ю. Д.* Глазунов как симфонист // Рус. муз. газета, 1907, № 3, 5—6.
297. *Энгель Ю. Д.* "Дафна", опера Ринуччини и Гальяно // Рус. ведомости, 1911, 6 марта.
298. *Энгель Ю. Д.* Итоги музыкального сезона (1909—1910) // Рус. ведомости, 1910, 5 мая.
299. *Энгель Ю. Д.* Музыка в Москве // Хроника журнала "Муз. современник", 1916, № 9—10.
300. *Энгель Ю. Д.* Музыкальный сезон 1909—1910 гг. // Ежегодник императорских театров, 1910. Вып. 4.
301. *Энгель Ю. Д.* Письма о московской опере // Рус. муз. газета, 1907, № 39.
302. *Энгель Ю. Д.* "Садко" Римского-Корсакова. Открытие Солодовниковского театра // Рус. ведомости, 1905, 19 сент.
303. *Энгель Ю. Д.* "Сервилия" Римского-Корсакова. Театр Солодовникова // Рус. ведомости, 1904, 22 нояб.
304. *Энгель Ю. Д.* "Сказание о невидимом граде Китеже" // См.: 295.
305. *Энгель Ю. Д.* Смерть С. И. Танеева // Рус. ведомости, 1915, 7 июня.
306. *Энгель Ю. Д.* "Сон на Волге", опера Аренского // Рус. ведомости, 1907, 21 сент.
307. *Энгель Ю. Д.* Третья симфония Н. Мясковского // См.: 295.
308. *Эртель А. И.* Письма. М., 1909.
309. *Юдин Г. Я.* Из рукописного наследия // Глазунов. Исследования. Публикации. Материалы. Письма. Л., 1959. Т. 1.
310. *Яковлев В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова // Яковлев В. В.* Избр. труды о музыке. В 3-х т. М., 1971. Т. 3.

311. Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М., 1985.
312. Ямпольский И. М. Неопубликованный концерт Ляпунова // Сов. музыка. Сб. 6. М.; Л., 1946.
313. Янковский М. Л. Стасов и Римский-Корсаков // См.: 179.
314. Ярхо В. Эсхил. М., 1958.
315. Яссер И. С. Искусство Николая Метнера // Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, письма. М., 1981.
316. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х т. Л., 1959. Т. 1.
317. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х т. Л., 1960. Т. 2.
318. *Abraham Gerald*. Studies in Russia Music. London, 1936.
319. *Bruhean A.* Die russische Music. Berlin, 1906.
320. *Cherbuliez A. E.* Alexander Glasunows Kammermusik // Music des Osten, 4. Kassel, 1967.
321. *Eckart-Bäcker U.* Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Regensburg, 1965.
322. *Lichtenfeld M.* Zur Geschichte, Idee und Ästhetik der historischen Konzerts // Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Regensburg, 1969.
323. *Pougin A.* Essai historique sur la musique en Russie. Paris, 1904.
324. *Wiora W.* Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik // Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Regensburg, 1969.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамычев Н. И. — 301
 Абрахам Дж. — 133, 147
 Авраамов А. М. — 23
 Адам де ля Аль (Галь) — 242
 Александр III, импер. — 65, 115
 Алексеев А. Д. — 258
 Альшванг А. А. — 17—18
 Андерсен Г. Х. — 282
 Анненский И. Ф. — 6, 173, 206
 Антипова В. А. — 275
 Антокольский М. М. — 48
 Апухтин А. Н. — 195, 347
 Арбатов Н. Н. — 269
 Аренский А. С. — 4, 148, 165, 190, 195, 297,
 340—356, 363, 367
 Асафьев Б. В. — 9, 15, 19—20, 27, 29, 44, 50,
 52—53, 66, 80, 85, 87, 106, 110—112, 114,
 128, 132, 134, 137, 139—140, 149, 156, 161,
 167, 176, 185, 208, 217, 221, 234, 241, 250,
 255; 260—262, 265, 266, 268, 272, 275, 278,
 281, 285, 288, 289, 293, 294, 303, 309, 328,
 336, 337, 343, 346, 378
 Ауэр Л. С. — 148
 Афанасьев А. — 51, 327
 Ахматова А. А. — 10, 21, 31
 —
 Байрон Дж. — 14, 70
 Бакст Л. С. — 96, 269
 Балакирев М. А. — 5, 71—72, 77, 105, 125,
 142, 145, 203, 217, 219, 227, 257, 277, 288,
 293, 295, 300, 304, 315, 316, 321, 347, 348,
 364—366, 368, 370, 373, 375—378
 Бальмонт К. Д. — 153, 194—195, 199,
 206—208
 Барток Б. — 20
 Батый, хан — 129
 Бах И. С. — 15, 23, 37—39, 72, 74, 150, 188,
 191—192, 260
 Бегтров Ф. И. — 27
 Бёклин А. — 333
 Белинский В. Я. — 195
 Бельские, братья — 47
 Бельский В. И. — 45, 47, 59—60, 70—72,
 76—78, 80, 92, 95—97, 100—101, 108—110,
 112, 121—123, 129—130, 133, 135
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) — 7, 15, 17, 30—31,
 35, 195, 206
 Беляев В. М. — 229, 275
 Беляев М. П. — 97, 174, 215, 225, 232, 255,
 260, 270, 272, 277, 305, 339, 364
 Беляева В. М. — 309
 Бенуа А. Н. — 7, 26, 40, 96, 326
 Бердяев Н. А. — 5, 10, 282
 Берлиоз Г. — 170
 Бернандт Г. Б. — 161
 Бессонов П. А. — 308
 Бетховен Л. ван — 16, 28—29, 148, 158, 168,
 170—171, 182, 189, 240
 Билибин И. Я. — 46, 96, 123, 326
 Бларамберг П. И. — 379
 Блок А. А. — 7—9, 10, 206, 212
 Блок В. М. — 165, 195
 Блуменфельд Ф. М. — 90, 293, 339
 Бобровский В. П. — 292
 Богатырева Е. С. — 235
 Бодлер Ш. — 194, 196
 Бозюо А. — 126
 Борисов-Мусатов В. Э. — 326, 330

- Бородин А. П. — 14, 29, 33—34, 40, 45, 59, 77, 105, 125, 142—143, 146, 163, 190, 215, 221, 222, 228, 229, 241, 251, 261, 264, 276, 278, 288, 290, 295, 299, 303, 308, 322, 339, 343, 364, 366, 371, 379, 384, 386, 387
- Брамс И. — 16, 37, 159—161, 189, 258, 259
- Брюно А. — 36
- Брюсов В. Я. — 6, 9, 15—16, 35, 195
- Бузони Ф. — 16, 22
- Булич С. К. — 48, 85
- Булычев А. В. — 39, 206
- Бунин И. А. — 16
- Бурго-Дюкудрэ (или Дюкудре) Л.—А. — 228, 334
- Вагнер Р. — 8, 17, 26, 29, 36—39, 65, 88, 92, 104, 109, 114, 117—118, 127, 133, 135, 145, 170, 172, 178—179, 219, 232, 234, 236, 275, 283, 330, 354
- Вальц К. Ф. — 355
- Варлих Г. И. — 269
- Василенко С. Н. — 4, 35, 39, 44
- Васина—Гроссман В. А. — 195
- Васнецов Ап. М. — 96
- Васнецов В. М. — 5, 32, 46, 96, 112, 131
- Вейнберг П. И. — 66
- Вейнгартнер Ф. — 109
- Венгеров С. А. — 9
- Венкстерн А. А. — 177, 180
- Венявский Г. — 148
- Вергилий — 174
- Верди Дж. — 275
- Вержилович А. В. — 148
- Верлен П. — 194, 363
- Виноградский А. Н. — 381
- Виора В. — 39
- Витол Я. (И. И.) — 295, 298, 300, 307, 311, 314, 322, 331, 333
- Витте С. Ю. — 102
- Виханская А. М. — 68
- Волконский С. М. — 99
- Волошин М. А. — 20
- Врубель М. А. — 32, 46, 71, 74, 96, 115
- Всеволожский И. А. — 267
- Вышнеградский И. А. — 21—23
- Вюйермоз Э. — 41
- Габриели — 218
- Гальяно М. — 30
- Ге Н. Н. — 9
- Гейне Г. — 308, 384
- Гендель Г. Ф. — 15, 150, 188, 190
- Гербель Н. В. — 363
- Гинзбург Г. Р. — 345
- Гинцбург И. Я. — 48
- Глаголь С. — 16
- Глазунов А. К. — 4—5, 14, 24, 27, 29, 44, 51—52, 94, 103—105, 108, 118, 125, 142, 148—149, 156, 160, 167, 171—173, 190, 192, 215—244, 246—261, 263—274, 277, 284, 285, 289, 293, 297, 306, 334, 339, 364, 369, 370
- Глебов И. см. Асафьев Б. В.
- Глинка М. И. — 24, 32, 34, 60, 72, 78, 81, 92, 105, 125, 142, 147, 150, 156, 160—161, 192, 214, 217, 226, 229, 261, 264, 270, 271, 273, 275, 277, 279, 280, 283, 286, 288, 290, 293, 294, 296, 302, 304, 315, 316, 322, 325, 326, 329, 338, 365, 378, 381
- Глиэр Р. М. — 4, 29, 341
- Глюк К. В. — 65, 175, 178
- Гнедич Н. И. — 172
- Гнесин М. Ф. — 4, 18, 102, 118—119, 121—124, 126, 143—144, 230, 231, 275
- Гоголь Н. В. — 51—52, 180, 246, 280
- Гозенпуд А. А. — 101, 130
- Голенищев-Кутузов А. А. — 48, 346, 347, 368, 376
- Головин А. Я. — 96, 270
- Гольденвейзер А. Б. — 33, 345
- Гомер — 70, 171
- Гончарова Н. С. — 96, 123
- Городецкий С. М. — 10, 280, 287, 312, 313
- Горький М. (Пешков А. М.) — 10, 282, 283
- Гофман Р. — 147
- Гречанинов А. Т. — 4, 29, 33, 44, 48, 113, 118, 167, 203, 314

- Григ Э. — 362
 Григорьев Ап. А. — 82
 Гров Дж. — 147
 Грус Ф. — 136
 Губерт М. А. — 364
 Гумилев Н. С. — 11
 Гуно Ш. — 126
- Давидов И. А. — 48
 Давыдов К. Ю. — 350
 Даль В. И. — 326
 Дамаскин Иоанн — 209
 Данте А. — 194, 196
 Даргомыжский А. С. — 48, 73—74, 76, 81, 97
 Дебюсси К. — 35—36, 40—41, 105, 118, 305
 Дейша-Сионицкая М. А. — 35
 Держановский В. В. — 19, 229
 Доброхотов Б. В. — 182
 Достоевский Ф. М. — 8, 82, 94, 151, 181, 278, 281, 282, 283
 Дубасов А. — 276
 Дурьлин С. Н. — 133
 Дюма-сын А. — 349
 Дютш Г. О. — 377
 Дягилев С. П. — 20, 40, 105
- Еврипид — 173
 Елачич Н. А. — 47
 Ершов И. В. — 33
 Житомирский Д. В. — 290
 Жоскен Дебре — 218
 Жуковский В. А. — 173, 194
- Забела-Врубель Н. И. — 46, 74, 79, 107—108, 115
 Запорожец Н. В. — 327
 Зилоти А. И. — 34, 39, 103, 343, 355
 Зимин С. И. — 36, 123, 353, 357, 361
 Золя Э. — 283
- Иван IV, Грозный — 77
 Иванов А. А. — 280
- Иванов Вяч. И. — 38
 Иванов М. М. — 60, 79
 Игумнов К. Н. — 33, 248
 Иерсен М. — 362
 Ильинский А. А. — 379
 Йогансен Ю. И. — 276
 Иордан И. Н. — 182
 Ипполитов-Иванов М. М. — 4, 115, 117, 120, 340, 356—363
 Истомина Ф. И. — 365, 377
- Кабалевский Д. Б. — 122
 Казальс П. — 249
 Калининков Вас. С. — 4, 165, 167, 340, 378—387
 Кандинский А. И. — 62, 64, 75, 82, 113—114, 126, 134, 138, 214
 Карасев П. А. — 137
 Каратыгин В. Г. — 12, 15, 18, 25, 37, 39, 160—161, 216, 222, 239, 339
 Кастальский А. Д. — 4, 32—33, 203, 212
 Катуар Г. Л. — 4
 Кашкин Н. Д. — 38, 60—61, 66, 69, 79, 105, 118, 120, 160, 174, 244, 245, 349, 353, 383, 384
 Келдыш Ю. В. — 300
 Керзин А. М. — 35
 Керзин М. С. — 35
 Киркор Г. В. — 182
 Клодт М. П. — 355
 Кобылинский Л. Л. — см. Эллис
 Кожевников М. — 90
 Козловский О. А. — 322
 Кольцов А. В. — 202, 272
 Комиссаржевская В. Ф. — 336, 348
 Конюс Г. Э. — 37, 170, 339, 340
 Конюс Л. Э. — 341
 Коптяев А. П. — 109
 Корабельникова Л. З. — 194
 Корещенко А. Н. — 44, 339, 340
 Коринфский А. А. — 273
 Корюков К. А. — 46, 96, 123, 355
 Корсакевич Н. Г. — 281

- Корсакевичи — 306
 Кочетов Н. Р. — 90, 112, 118
 Кочубей — 225
 Красовская В. М. — 265, 268
 Кругликов С. Н. — 37, 60, 71—72, 74, 76, 90,
 100—103, 118, 145, 160, 219, 220, 354, 379,
 380, 382, 384, 386
 Крученных А. — 22
 Кузмин М. А. — 270
 Купер Э. — 123
 Кусевицкий С. А. — 33—34
 Кюи Ц. А. — 35, 48, 60, 62, 72, 105, 160, 172,
 190, 217, 227, 229, 230, 232, 289, 290, 314,
 363, 367
 Лавров Н. С. — 305
 Лаврова Л. Н. — 305
 Ламанский В. И. — 47
 Ламбин П. Б. — 266
 Ламм П. А. — 192
 Ланкре Н. — 266
 Лапшин И. И. — 47—48, 131
 Ларош Г. А. — 55, 60, 84—85, 99, 160, 174,
 178, 218, 219, 260, 341, 348, 349, 351
 Ласковский И. Ф. — 293
 Лассо О. — 218
 Левашева О. Е. — 147
 Левая Т. Н. — 21—22
 Левин С. Я. — 250
 Левитан И. И. — 5, 16, 278
 Легат С. Г. — 268
 Ленский А. П. — 355
 Леонова Д. М. — 48, 269, 270, 272, 281, 359,
 376
 Лермонтов М. Ю. — 202, 269, 270, 272, 281,
 359, 376
 Ливанова Т. Н. — 192
 Лист Ф. — 8, 29, 170, 230, 243, 366, 370, 372,
 374, 376
 Лихтенфельд М. — 39
 Лопе де Вега — 180
 Лурье А. С. — 21—22
 Львов А. Ф. — 207
 Лысик Е. Н. — 54
 Лядов А. К. — 4—5, 14, 24, 40, 44, 54, 105,
 118, 122, 142, 172, 192, 218, 275—337, 339,
 377, 378
 Лядов К. Н. — 275—277
 Ляпунов С. М. — 4, 29, 105, 167, 293, 340,
 363—378
 Ляпунова А. С. — 365, 373
 Мазель Л. А. — 154, 171, 281, 283
 Майков А. Н. — 173, 308, 347, 384
 Маклаков В. А. — 173
 Маковский С. К. — 6
 Малевич К. С. — 22
 Малер Г. — 40, 214
 Малько Н. А. — 275
 Малютин С. В. — 46, 96, 112
 Мамонтов С. И. — 34, 36, 44—46, 49, 109,
 357, 386
 Манделъштам О. Э. — 21
 Маркевич И. — 147
 Маслова В. И. — 342
 Масловы — 202
 Мате В. В. — 48
 Матюшин М. — 22
 Мей Л. — 68, 77, 82—83, 87, 129
 Мейербер Дж. — 225, 275
 Мейерхольд В. Э. — 269, 270
 Мельников-Печерский П. И. — 130
 Мережковский Д. С. — 6, 173, 338
 Метерлинк М. — 194, 281, 282, 336, 337
 Метнер Н. К. — 4, 9, 16, 24, 27—28, 35, 148,
 346
 Мийо Д. — 17
 Мин, генерал — 102
 Михайлов М. — 296, 298, 307, 313, 314, 320,
 336
 Могилевский А. Я. — 140
 Молас А. Н. — 48, 52
 Мопассан Г. де — 281, 283
 Морето-и-Каванья А. — 180
 Моцарт В. А. — 72, 74—75, 125, 158, 180,
 182, 187, 275

- Мравинский Е. А. — 370
 Мусоргский М. П. — 8, 33—34, 40, 45, 48—49, 59, 85, 97, 105, 125—126, 130, 133, 142—143, 145—147, 155, 276, 278, 279, 290, 309, 314, 322, 326, 339, 353, 362, 363, 368
 Мясковский Н. Я. — 4, 21, 29—30, 34, 159, 161, 186, 275, 336, 375, 376
 Надсон С. Я. — 195
 Наполеон, импер. — 386
 Направник Э. Ф. — 172
 Нежданова А. В. — 33
 Нестеров М. В. — 32, 131
 Никиш А. — 105, 118
 Николай II, импер. — 124, 368
 Никольский А. В. — 203
 Ницше Ф. — 282
 Обрехт Я. — 214
 Обухов Н. — 21—22
 Одоевский В. Ф. — 32
 Оленин П. С. — 123
 Оленина д'Альгейм М. А. — 33, 35
 Ориас д' Ш. — 200
 Орлов Г. А. — 71, 138—139
 Орлов Г. П. — 249
 Оссовский А. В. — 48, 143, 160, 216, 220, 221, 224, 242, 244, 275, 279, 339, 356
 Островский А. Н. — 351—353
 Пабст А. П. — 364
 Паганини Н. — 28
 Пазовский А. М. — 275
 Палестрина Л. — 214, 218, 336
 Палечек О. О. — 48
 Пальс Жильс Н. ван дер — 147
 Пастернак Б. Л. — 194
 Пасхалов В. В. — 383, 385
 Пашкова Л. — 262
 Петипа М. — 224, 262, 265—268
 Петипа Мария — 268
 Петр I, импер. — 239
 Петрарка Ф. — 273
 Петров-Водкин К. С. — 278
 Петровский Е. М. — 54—56, 59, 63, 68, 70—71, 81, 101—102, 107, 115—117, 119, 132—137
 Победоносцев К. П. — 116
 Поленова Е. Д. — 46
 Полонский Я. П. — 48, 153, 195, 197, 204, 206, 208
 Помазанский Е. И. — 309
 Помазанский И. А. — 320
 Потебня А. А. — 123
 Преображенский А. В. — 31—32
 Прокофьев С. С. — 4, 12, 19—20, 24, 26, 28, 34—35, 37, 40, 112, 139, 155, 159, 224, 275, 337
 Протопопов В. В. — 161, 170, 214
 Прутков Козьма — 135
 Прянишников И. П. — 380
 Пургольд В. Ф. — 48
 Пуччини Дж. — 36
 Пушкин А. С. — 75, 107, 110, 121—122, 173, 272, 273, 281—283, 308, 322, 355, 376
 Раабен Л. Н. — 252, 255
 Равель М. — 35, 40—41, 305
 Разин Ст. Т. — 101, 229
 Райский Н. Г. — 167
 Рамо Ж.-Ф. — 23
 Ратгауз Д. М. — 346, 347
 Рахманинов С. В. — 4, 9, 12, 16—18, 24, 27—29, 31, 33, 35, 40, 44, 74, 88, 105, 148, 155—156, 165, 167, 172, 189, 192, 195, 203, 212, 214, 222, 295, 298, 300, 341, 344, 346
 Рахманова М. П. — 269
 Ребиков В. И. — 4, 18, 118, 305
 Регер М. — 35, 159—160
 Ремизов А. М. — 326, 333
 Репин И. Е. — 5, 48, 278, 279
 Рерих Н. К. — 20, 32, 95
 Римская-Корсакова Н. Н. — 77—78, 80, 90, 105
 Римский-Корсаков А. Н. — 13, 42, 47—49, 83—84, 96, 100—101, 108—109, 115—116, 119, 121, 131, 279, 280, 282, 309

- Римский-Корсаков М. Н. — 48
- Римский-Корсаков Н. А. — 5, 13—14, 24—25, 32—33, 36, 40, 42—49, 51—85, 87—112, 114—139, 141—147, 149, 155—156, 160, 170, 172—173, 177—178, 190, 192, 203, 215—222, 224—227, 231, 232, 234, 242, 243, 246, 249, 252, 259—261, 272, 275—279, 283—286, 288, 292, 299, 300, 303, 308, 313—317, 321, 322, 325, 326, 330—332, 334, 335, 338—339, 346, 351—354, 356—358, 363, 364, 367, 378, 379, 381
- Ринучини О. — 33
- Роже-Дюкас Ж. — 37
- Розенов Э. К. — 78
- Романов К. К. — 269, 387
- Рославец Н. А. — 21
- Рубинштейн А. Г. — 148, 150, 189—190, 196, 208, 322, 342
- Рубинштейн И. Л. — 268, 269, 333
- Рубинштейн Н. Г. — 148—149, 165, 196, 209, 350
- Рубинштейн С. Г. — 196
- Рудницкий К. Л. — 271
- Ручьевская Е. А. — 30
- Рябинин И. Т. — 344, 345
- Сабанесв Л. Л. — 23, 160
- Сальери А. — 75
- Сарти Дж. — 110
- Сафонов В. И. — 33, 98, 112
- Сахаров И. П. — 308, 327
- Семенов-Тянь-Шанский В. П. — 47
- Сен-Санс К. — 105
- Серапион, епископ Владимирский — 130
- Серебрякова Г. А. — 63
- Серов А. Н. — 16
- Серов В. А. — 46, 96
- Сибор Б. О. — 190
- Сидоров Б. — 57
- Скребок С. С. — 158
- Скрябин А. Н. — 4, 8—9, 12, 17—19, 21—24, 27, 29—30, 38, 40, 44, 89, 105, 127—128, 148, 156, 160, 167, 172, 189, 192, 207, 212, 214, 224, 233, 279, 287, 288, 293, 296—299, 306, 307, 346
- Слонимский Ю. О. — 262
- Смоленский С. В. — 33, 203
- Собинов Л. В. — 33—34, 40
- Сокальский П. П. — 372
- Соколов Н. А. — 284, 285, 339
- Соловьев Вл. С. — 8, 94, 376
- Соловьев Н. Ф. — 51
- Соловьев С. М. — 195
- Софокл — 173—174
- Софроницкий В. В. — 305
- Спиноза Б. — 151
- Станчинский А. В. — 4, 40
- Стасов В. В. — 35, 42, 47—48, 51—52, 58—60, 62, 67, 71—72, 85, 107, 118, 145, 219, 224, 246, 253, 260, 276, 282, 283, 292, 314, 326, 364
- Стравинский И. Ф. — 4, 10, 12, 19—20, 22, 24, 25, 34, 37, 41, 44, 47, 112, 139, 155, 159, 163, 180, 187, 189, 224, 275, 306, 325, 326, 337
- Судейкин С. Ю. — 31
- Сумбатов-Южин А. И. — 361, 362
- Суриков В. И. — 5, 278
- Таргини Дж. — 23
- Танеев С. И. — 4—5, 15—16, 24, 27, 29—30, 35, 40, 44, 89, 104, 118, 148—198, 200—203, 204—214, 218, 219, 221, 227, 228, 240—242, 247, 250, 254, 259, 289, 339—343, 345, 346, 351—353, 364, 367, 383
- Теляковский В. А. — 38
- Тимофеев Г. Н. — 48, 89
- Титов В. П. — 210
- Толкачева Н. И. — 280, 334
- Толстой А. К. — 173, 194, 209, 308, 347, 359, 380, 385
- Толстой Л. Н. — 5, 9, 132, 181, 278, 281, 282
- Туманина Н. В. — 162, 170, 175
- Тургенев И. С. — 280, 281, 283, 347, 360, 385
- Тюменев И. Ф. — 70, 77, 84, 91
- Тютчев Ф. И. — 201—203, 206, 207

- Уайльд О. — 268, 282
Ушинский К. Д. — 308
- Феврония Муромская — 129—130
Фет А. А. — 194, 202, 346, 347, 376
Филиппов Т. И. — 48
Фильд Дж. — 286
Финдейзен Н. Ф. — 48, 55, 57—58, 84, 91, 160, 172
Фиттельберг Г. — 167
Фокин М. М. — 123, 269
Франк Ц. — 16, 159—160, 170
- Хессин А. Б. — 48
Хлебников Велемир (наст. имя Виктор Владимирович) — 21
Хомяков А. С. — 203, 204, 207, 212, 376
- Цветаев И. В. — 150
Цезарь, импер. — 86
Церетели — 91
Цуккерман В. А. — 14, 64, 67, 128
Цумштег — 361
Цыпин Г. М. — 344
- Чайковский М. И. — 158—159
Чайковский П. И. — 4, 8, 14, 16, 28—32, 34, 37, 40, 44, 51, 72, 78, 105, 143, 145, 148, 150, 152, 152—156, 159—168, 170, 172—174, 178—184, 189—190, 192—193, 195, 197—199, 203, 208—211, 217—222, 227, 228, 233, 237, 238, 241, 253, 261, 265, 277, 278, 287, 290, 296, 305, 315, 321, 322, 338—340, 342—344, 346—350, 352—357, 360, 363, 379—381, 387
Черепин А. Н. — 4
Чесноков П. Г. — 203
Чехов А. П. — 5, 181, 278, 281
Чечот В. А. — 85
Чижова П. В. — 196
Чуковский К. И. — 206
- Шаляпин Ф. И. — 33—34, 40, 46, 49, 74, 105, 347
- Шебалин В. Я. — 161, 192
Шейн П. В. — 308
Шекспир У. — 355, 363
Шелли П. Б. — 194—195, 199
Шёнберг А. — 17—18, 21, 40
Шербюлье А. Э. — 252, 256
Шереметев А. Д. — 35
Шестакова Л. И. — 48
Шиллер Ф. — 276, 321
Шопен Ф. — 8, 84, 92—93, 283, 287, 288, 292—294, 296—302, 304, 342, 368
Шопенгауэр А. — 334
Шоссон Э. — 35
Шостакович Д. Д. — 161, 172, 189, 192
Штейнберг Л. П. — 275
Штейнберг М. О. — 4, 100, 103, 218, 225, 250, 256, 257, 272
Штраус-отец И. — 31, 224
Штраус Р. — 40, 89, 104—105, 109, 117—118
Штруп Н. М. — 45, 47—48, 58—59, 73
Шуберт Ф. — 16, 225, 283
Шуман Р. — 16, 158, 227, 288—292, 308, 342
- Щедрин Р. К. — 337
Щербачев В. В. — 275
- Эллис (Л. Л. Кобылинский) — 194—196, 206
Энгель Ю. Д. — 24, 39, 61, 65, 83, 87, 90, 118—119, 123, 127, 133—135, 138—139, 160, 239, 353, 381, 384, 385
Энди д' В. — 104, 109, 117, 159
Эртель А. И. — 9
Эсхил — 172—174, 176—177
- Юдин Г. Я. — 246
Юлиания Лазаревская — 130
Юргенсон П. И. — 202, 365
- Яворский Б. Л. — 161
Языков Н. М. — 202
Ястребцев В. В. — 43, 47—48, 57, 60, 66, 73, 84, 88, 92, 94, 98, 100, 104, 110, 114, 117, 135, 137, 144, 218, 353

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ XIX и XX веков (Ю. В. Келдыш)	5
Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1890-е и 1900-е годы) (М. П. Рахманова)	42
С. И. ТАНЕЕВ (Л. З. Корабельникова)	148
А. К. ГЛАЗУНОВ (Ю. В. Келдыш)	215
А. К. ЛЯДОВ (А. М. Соколова)	275
КОМПОЗИТОРЫ ПЕТЕРБУРГСКОЙ И МОСКОВСКОЙ ШКОЛ (Ю. В. Келдыш)	338
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	388
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА	432
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	444

И 90 История русской музыки: В 10-ти т. — М.; Музыка, 1994. — Т. 9:
Конец XIX — начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П.
Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. — 452 с.

ISBN 5-7140-0589-9 (т. 9)

ISBN 5-7140-0282-2

Очередной том фундаментального исследования отечественной музыки, подготовленного Российским институтом искусствознания, посвящен творчеству композиторов конца XIX — начала XX века: Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, а также композиторам петербургской и московской школ: Аренскому, Ипполитову-Иванову, Ляпунову, Калининкову.

Работа написана с новых позиций исторической науки о музыке.

Для музыкантов, специалистов смежных видов искусств, эстетиков, культурологов.

И $\frac{4905000000 - 037}{026(01) - 94}$ Подписное

ББК 85.314

ISBN 5-7140-0589-9 (т. 9)

ISBN 5-7140-0282-2

Монография
ИСТОРИЯ РУССКОЙ
МУЗЫКИ

В десяти томах

Том девятый

Конец XIX — начало XX века

Редактор А. Трейстер.

Худож. редактор А. Головкина.

Техн. редактор С. Буданова.

Корректор В. Голяховская.

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

ИБ № 4324

Подписано в набор 10.02.94.
Подписано в печать 26.10.94. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Объем печ. л. 28,5.
Усл. п. л. 28,5. Усл. кр.-отт. 28,5. Уч.-изд. л. 33,37.
Тираж 5000 экз. Изд. № 15523. Зак. № 640.

Издательство „Музыка”,
103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6
Комитета Российской Федерации по печати,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

**В 1994 ГОДУ ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
МЕЖДУНАРОДНОГО ФОНДА
"КУЛЬТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА"
ВЫШЛИ В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:**

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ:

В 10-ти т. Т. 7, 8

Герасимова-Персидская Н. А.

РУССКАЯ МУЗЫКА XVII ВЕКА

Головинский Г. Л.

МУСОРГСКИЙ И ФОЛЬКЛОР