

Г. ПОЛЯНОВСКИЙ

СИ. ВАСИЛЕНКО

МУЗЫКА



Г. ПОЛЯНОВСКИЙ

Жизнь  
и творчество

**СЕРГЕЙ НИКИФОРОВИЧ  
ВАСИЛЕНКО**

ОТСНЯТО И ОБРАБОТАНО В  
МАРКШЕЙДЕРСКОМ БЮРО

МУЗЫКА

1964

*...Жить — это значит работать во всю силу своих способностей и возможностей на благо Родины.*

*...Труд систематический и напряженный я считаю основой жизни каждого человека, какова бы ни была его профессия и специальность.*

С. Василенко.

Книгу о жизни и творчестве Сергея Никифоровича Василенко, выдающегося советского композитора старшего поколения, замечательного патриота, страстно любившего свою социалистическую Родину и посвятившего ей свое творчество, я счел уместным начать с нескольких выдержек из его личных записей. «Страницы воспоминаний», — книга, вышедшая из печати в 1948 году, — это лишь двадцатая часть его обширнейших дневников, записок, насчитывающих несколько тысяч

страниц. Обладая несомненным литературным даром, проявившимся и в большом эпистолярном наследстве, С. Н. Василенко с редкой настойчивостью, систематически, день за днем заносил в свои дневники все впечатления жизни. Наиболее значительное из пережитого вошло в его «Записки». Но и в «Дневниках», отсеяв случайное и маловажное, можно почерпнуть много интересного, ибо пытливость, наблюдательность, природное остроумие С. Н. Василенко сообщают всему им написанному значительность исторического свидетельства, запечатленного талантливым современником.

С. Н. Василенко прожил почти восемьдесят четыре года. В январе 1956 года исполнилось пятьдесят лет его непрерывной педагогической деятельности, накрепко связанной с родной ему (ибо и он ее воспитанник) Московской консерваторией.

До последних дней жизни бодрый и энергичный, никогда не сидевший без дела, вечно одержимый новыми замыслами, С. Н. Василенко являл собою пример подлинного труженика, художника, жадно дышавшего воздухом современности.

Он пламенно верил в нужность, в необходимость искусства народу и во время работы всегда видел перед собой живую аудиторию, для которой писал. Убежденность в том, что только музыка с народными корнями имеет право на существование, на общественное признание, сопутствовала С. Н. Василенко на всем его творческом пути. Если и сбивали его с этого пути мимолетные, временные увлечения — с тем большей силой и страстью обращался он вновь к коренным своим идеалам, тесно связанным с русским народным искусством, ясным по национальной направленности и крепким своими реалистическими тяготениями.

Наиболее крупные и, кстати, лучшие свои произведения — балеты, пять (из шести) опер, три симфонии — С. Н. Василенко создал в послереволюционные годы.

Народное искусство — во всех его жанровых проявлениях — постоянно было в орбите внимания композитора. Полюбив в юности русские и украинские песни, Сергей Никифорович с раннего возраста стал собирать,

записывать их. Позднее многие из них вошли в его сочинения. Исследуя и собирая многонациональный фольклор Советской страны, Василенко внес ценный вклад в разработку музыкальной культуры республик Советского Востока, особенно Узбекистана и Туркменистана, талантливые сыны которых впоследствии именно у него прошли курс консерваторской учебы. Интерес к восточной музыке, унаследованный Василенко от русских классиков, композитор постоянно углублял и расширял во время своих путешествий по Средней Азии.

Еще за десять лет до Великой Октябрьской революции С. Н. Василенко осознал необходимость внести свою лепту в подъем культуры народа и сделал это в наиболее близкой ему сфере деятельности — музыкально-просветительной. Большой популярностью пользовались организованные С. Н. Василенко в период с 1907 по 1917 год общедоступные «Исторические концерты», активно посещавшиеся рабочей и студенческой молодежью Москвы и ее окраин. Пропаганда музыки в самых широких слоях народа стала важнейшей частью артистической жизни Василенко. Работая в консерватории, на концертной эстраде, в послереволюционные годы на радио и в клубах, С. Н. Василенко всю свою энергию отдавал этой благородной деятельности.

В дни революции, в дни мирного созидательного труда, в годы испытаний, тяжких потрясений, связанных с событиями Великой Отечественной войны, С. Н. Василенко неустанно работал, писал музыку, воспитывал студентов, создавая труды по истории музыки, фундаментальный многочастный учебник по инструментовке, читал лекции в университете, по радио, в массовых аудиториях — для рабочих, для воинов Советской Армии.

Не подлежит сомнению значительность места, занимаемого творчеством С. Н. Василенко в советской музыкальной культуре. Высокообразованный художник-профессионал, мастер полифонии и оркестрового колорита, Василенко в симфонической и камерной, в оперной и балетной музыке создал много интересных, глубоко своеобразных, по-настоящему ценных произведе-

ний, не утративших и ныне свойственного им духа молодости.

Стремление к свету, солнечности, дух оптимизма пронизывают лучшие творения Василенке. Они заслуживают постоянного, систематического включения их в концертные программы, в программы радиовещания. И хотя его опера «Суворов», балеты «Цыганы» и «Миррандолина» идут на сценах театров оперы и балета ряда республик, — все же сочинения Василенко популяризируются еще далеко не достаточно.

Для нас творчество С. Н. Василенко — не только мост между великой русской музыкальной классикой XIX века и современным искусством, но и постоянно действующий современник. Живой в своих многочисленных талантливых учениках, живой в памяти многих сотен людей, с которыми он не уставал общаться до последних дней жизни, С. Н. Василенко жив и в памяти народа, которому он обязан своими лучшими вдохновениями и которому он их посвятил.

\* \* \*

### ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

#### Годы учения

Вся жизнь Сергея Никифоровича Василенко связана с Москвой. Здесь он родился 30 марта 1872 года, здесь, в доме Большого театра, что на улице Неждановой, умер 11 марта 1956 года.

Отец будущего композитора, по национальности украинец, происходил из дворян. Родиной Никифора Ивановича Василенко был небольшой украинский город Городня, Черниговской губернии. Сергей Никифорович в своих «Страницах воспоминаний» приводит рассказ отца о прадеде композитора, герое Отечественной войны 1812 года, храбро сражавшемся, трижды раненном, дослужившемся до чина генерала.

Отец Сергея Никифоровича был человеком интеллигентным, с разносторонними культурными запросами. Он окончил филологический факультет Киевского университета и несколько лет преподавал русский язык и литературу в Черниговской гимназии.

Дворянское звание не кормило, труд учителя оплачивался низко, а семья росла. Кроме сына Сергея, были три дочери, значительно старше его. Никифор Ива-



нович был трудолюбив и далек от предрассудков. Работа в качестве суфлера в местном драматическом театре была своеобразной отдушиной — позволяла переключаться в сферу любимого искусства. Помимо нее, учитель переписывал роли, работал осветителем в театре и даже внештатным писцом в городской управе.

Подобная занятость обременяла, тяготила, отвращала от города. Любовь к природе, к сельскому хозяйству помогла в принятии решения. Семья переехала в деревню, где вначале Никифор Иванович служил конторщиком, занимал другие скромные должности в имении помещика Азанчевского, известного, между прочим, и своей музыкальной деятельностью. Впоследствии Никифор Иванович получил место главного управляющего имениями Азанчевского.

Понадобилось несколько лет скромной жизни в деревне, урезывание своих нужд, всяческое самоограничение, чтобы скопить известную сумму денег, необходимую для покупки сначала небольшой усадьбы в хлебодородной Самарской губернии, а затем имения в Орловской губернии. В нем-то, на лоне природы, и провел свои юные годы С. Н. Василенко.

Нежно любил маленький Сережа свою мать — Праксковию Алексеевну, урожденную Гоголеву. Она была простой, сердечной, доброй и по тем временам весьма образованной женщиной. Родом она была из Петербурга, там же получила образование.

Отцу Сережи было уже сорок лет, когда он женился. К моменту рождения Сережи пора нужды, лишений в семье уже миновала. В своих «Страницах воспоминаний» композитор отмечает, что ни в ранней молодости, ни впоследствии он не знал, что такое нужда или вынужденный, тягостный заработок. И подчеркивает, что это обстоятельство несомненно сказалось как на его характере, так и на всей его творческой деятельности. Семья была дружная, в ней царил атмосфера любовной заботы, взаимного доверия. Общим баловнем был Сережа — младший в семье.

Музыкальные впечатления Сережи начинаются с самого раннего детства, хотя пристрастие к музыке, под-

линное увлечение ею пришло гораздо позже. Еще в Самарской губернии, крошкой, заслушивался он, когда киргиз-пастух играл на дудке задумчивую мелодию. В семье Василенко музыка была в обычае. В часы отдыха ею занимались и стар и млад. Сам Никифор Иванович неплохо играл на скрипке. Сестры были музыкальны, увлекались игрой на фортепиано, пели дуэты, романсы. Культ классической музыки в семье был непререкаем.



*С. Василенко в детстве*

своему стараясь разобраться в их строении и содержании. Но когда его, шестилетнего «любителя музыки», начали систематически обучать игре на фортепиано, произошел конфуз: мальчик взбунтовался, когда учительница посадила его за гаммы и упражнения.

Часто собирались гости, среди них — известные артисты В. В. Сапельников и П. А. Пабст, художники Вл. Е. Маковский и И. И. Шишкин, писатели.

У мальчика развился тонкий музыкальный слух, рано проявилась память необычайной чуткости, позволявшая ему с первого прослушивания точно запоминать довольно сложные арии и романсы. Сергей Никифорович даже приводит такой факт, что «несколько пьес Моцарта и Бетховена, которые обычно играли известный скрипач Г. Домбре и моя старшая сестра, я знал наизусть...». Больше всего Сережа любил сонату с-полл Моцарта для скрипки и фортепиано.

Сережа любил вслушиваться в процесс разучивания сестрами сложных пьес, по-

Продолжая с наслаждением слушать музыку, Сергей наотрез отказывался «брать уроки». Только в четырнадцатилетнем возрасте, поступив в известную в Москве частную гимназию Креймана, Сергей, между другими занятиями, уже более серьезно приступил к изучению музыки.

После временного увлечения игрой на кларнете и трубе (его учителями были кларнетист профессор консерватории Фридрих и трубач — ефрейтор из Александровского военного училища), Сергей стал планомерно брать уроки по фортепиано у своей старшей сестры. Ученица знаменитого П. Пабста, ставшая отличной пианисткой, и способная художница (ученица Вл. Е. Маковского), Вера Никифоровна вкладывала, как говорили, «всю душу» в преподавание музыки. Чуткий и вдумчивый педагог, она сумела за одно лето пробудить в брате дремавшие в нем недюжинные способности. Сестра была замужем, жила в Варшаве, куда на летние каникулы и приехал к ней Сергей. А уж возвратившись осенью в Москву, он вполне созрел для серьезных занятий с одним из замечательных педагогов Москвы 70-х—80-х годов — Ричардом Нохом. Сам хороший пианист и серьезный музыкант, Нох обладал талантом пробуждать в учениках деятельную любовь к музыке. Он умело воспитывал в молодежи любовь к классике, хороший вкус, требовательность к себе.

Сергей в эту пору увлекается, помимо музыки, разными науками, преподавание которых отлично было поставлено в гимназии Креймана. Языки — немецкий, французский, греческий — были освоены мальчиком серьезно, положив основу позднему свободному владению С. Н. Василенко рядом европейских языков. Любимыми науками были физика, химия, география, естествознание, космография. Отец приветствовал научные увлечения сына и выписывал ему из-за границы нужные книги, пособия, приборы. Серьезные занятия чередовались с шалостями, из-за пристрастия к химии и физике получавшими иногда опасный характер («взрывы» в классах, пожар в квартире).

Но все увлечения оказались временными, скоро-

преходящими — осталась и все прочнее захватывала все существо музыка. Здесь значительна роль Р. Ноха. В эту пору Р. Ноху было уже за шестьдесят, он служил инспектором женских институтов. Все свободное от занятий в гимназии время Сергей посвящал музыке. Доставляло неизъяснимое, ни с чем не сравнимое наслаждение погружаться в мир упительных звуков. Происходит детальное знакомство со многими произведениями Гайдна, Моцарта, Бетховена. Проигрываются в четыре руки знаменитые симфонии, попутно дается доступное объяснение формы сложных сочинений.

Сильнейшим музыкальным впечатлением, быть может, определившим окончательно дальнейший путь Сергея как музыканта, было первое посещение симфонического концерта в зале Дворянского собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов).

Это было, вспоминал Сергей Никифорович, 6 декабря 1887 года. В программе концерта (руководимого известным тогда дирижером Максом Эрдмансдерфером) из сочинений Бетховена были увертюра «Король Стефан», Девятая симфония, Романс для скрипки с оркестром и фортепианная соната ор. 109, исполненная Зилоти. Пятнадцатилетний Сергей пришел с матерью в зал за два часа до начала концерта. Забрались на хоры. В зале было еще темно, безлюдно, но воображение мальчика интенсивно работало. А когда раздались могучие звуки бетховенской «Девятой», все его существо было потрясено. Особенно взволновали Сергея первая часть и скерцо симфонии — «своим трагизмом», как он определил.

Память об этом первом посещении симфонического концерта была столь прочна, а впечатление от него столь разительно, что спустя двадцать пять лет Сергей Никифорович, уже признанный композитор, профессор Московской консерватории и дирижер, посвящает один из руководимых им «Исторических концертов» целиком программе, проведенной Эрдмансдерфером.

К этой же и даже более ранней поре относятся и первые посещения Большого театра. Особенно запечатлелись в памяти мальчика «Конек-горбунок» Пуни и

«Африканка» Мейербера. Непосредственным результатом этих посещений стала организация собственного домашнего театра, представления в котором оформлялись коллективными усилиями всей семьи, но главным, определявшим всю «технику» постановки лицом неизменно был Сережа.

Пятнадцатилетний возраст — переломный от детского к юношескому — ознаменовался для Сергея Никифоровича усиленным изучением различных духовых инструментов, а главное — первым опытом сочинения музыки. Учась игре на корнете, кларнете, валторне, постепенно постигая под руководством Рихарда Ноха элементарную теорию и гармонию, слушая музыку в симфонических концертах, в оперном театре, дома, впечатлительный мальчик, естественно, пришел к мысли о создании музыки, способной отразить его собственные впечатления. Первая пьеса, сочиненная им самостоятельно, — до-минорная мазурка для фортепиано — была, по воспоминаниям С. Н. Василенко, и предметом наивной гордости, и источником первых сомнений и разочарований: слишком уж напоминала знакомое, слышанное не раз. А ведь у Сергея с детства сохранился обычай давать свою «трактовку» многим музыкальным пьесам. Он наделял, например, Анданте из Фортепианного концерта Гуммеля определенной программой, а Скерцо b-moll Шопена с юных лет ассоциировалось в его фантазии с впечатлениями дождливого дня...

Углубление в музыку неразрывно было связано со все возрастающей любовью к природе.

В своем дневнике Сергей Никифорович записал однажды: «С детства я приобщился к лику матери-земли, полюбил голоса птиц и животных, приучился слушать шорохи природы, просыпающейся весной и умирающей осенью. И земля не обманула меня: в более поздние годы... природа раскрывала передо мной весь свой таинственный мир ощущений и образов...» \*. В своих черновых записях Василенко, подчеркивал, что преимущест-

---

\* Василенко. XXV лет музыкальной деятельности. М... Изд. Модпик, 1927, стр. 20—21.

венное значение в его восприятии природы имели звуки и краски. Это важно отметить, имея в виду отражение в более позднем творчестве композитора его точных и удивительно поэтичных высказываний о наблюдаемых им явлениях природы. В. В. Яковлев в своем очерке о жизни С. Н. Василенко приводит такое место из этих черновых записей: «Первоначально Самарский край — желтые, сожженные солнцем равнины, заунывная игра на дудках пастухов-киргизов, караваны верблюдов, позднее — орловские балки, поля ароматной ржи и цветущей гречихи. Пребывание в деревне было из года в год не случайными наездами, а во всей полноте жизни и сельских интересов...» \*.

Каждое лето давало обильные впечатления, находившие потом свое отражение и в зимних занятиях музыкой и в школьной учебе. Сергей с увлечением и довольно успешно писал сочинения на облюбованные и им самим предложенные темы: «Описание летней ночи», «Русская природа» и т. п. В эту же пору зарождается интерес Василенко к истории, особенно отечественной, разрабатываются темы, подобные «Слову о полку Игореве» (шире, чем это предусмотрено школьной программой). Серьезность занятий музыкой, элементарной теорией, гармонией, изучение игры на разных инструментах определяется возможностью на практике применить, «опробовать» свои силы в первых сочинениях.

Когда умер Ричард Нох, родители пригласили к Сергею ученика консерватории, впоследствии известного композитора Александра Тихоновича Гречанинова. К теории и гармонии добавились сольфеджио, начатки инструментовки. Под руководством юного учителя, ревнителя музыки композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, Сергей основательно знакомился с операми Римского-Корсакова, Чайковского. Последующей проверкой изученного было слушание уже знакомых опер в театре. Слова Василенко: «За эти годы классическую

---

\* Василенко. XXV лет музыкальной деятельности, стр. 21.

музыку, Баха, Бетховена, Моцарта, Гайдна я изучил в совершенстве», — не следует понимать как преувеличение. Музыка для Сергея становится необходимой спутницей жизни, и такой остается до конца его дней. А привыкнув с детства со всей серьезностью относиться к взятым на себя обязательствам, Сергей досконально изучал все предлагаемое его вниманию учителями.

«Трудно передать, с каким азартом я работал, — вспоминает он. — Достаточно сказать, что нередко отец, среди глубокой ночи разбуженный звуками музыки, насильно оттаскивал меня от рояля»\*.

Наступала пора выпускных экзаменов — 1891 год. И тут произошло событие, еще более утвердившее и самого Сергея и его близких в мысли о его призвании музыканта.

В классической гимназии Креймана особое внимание обращалось на древние языки — латинский и греческий. У выпускников зародилась идея: ознаменовать окончание курса постановкой на греческом языке трагедии Эврипида «Альцеста». Быстро отбросили что-то предложение использовать в спектакле музыку Глюка, Мендельсона и решили заказать театральную музыку одному из выпускников, кстати, хорошо знавшему греческую литературу и язык, — Сергею Василенко. Пригодились усердные занятия по полифонии с Гречаниновым, когда, на основе многих живых, звучащих примеров, Сергей быстро усвоил склад, технику многоголосного хорового письма.

За сравнительно короткий срок (ведь шла усиленная подготовка к выпускным экзаменам!) были написаны три музыкальных антракта и шесть больших хоров в сопровождении оркестра. Особенно понравились публике похоронный марш «О, дочь Пелея» и «солнечно-торжественный» (характеристика автора) хор «Владыка Аполлон». Настроение других хоров обозначено им как «тревожно-смятенное», «радостно-ликующее» и т. д.

---

\* Василенко. Страницы воспоминаний, стр. 8.

В инструментовке молодому композитору помог учитель пения В. Вишняк, дирижировавший спектаклем.

Все же успех не определил сразу направление дальнейшего образования С. Н. Василенко. Казалось бы, путь в консерваторию открыт. Но совет отца — получить сначала основательное общее высшее образование и продолжать попутные занятия музыкой — одержал верх. В 1891 году Сергей поступает на юридический факультет Московского университета.

Занятия в университете пошли успешно. Особенно увлекало уголовное право, а затем судебная медицина, в которой Сергей и решил специализироваться. Обладая великолепной памятью, Василенко легко овладевал всеми науками и был на хорошем счету в университете, ему прочили ассистентуру на кафедре. Так как далеко не все лекции необходимо было посещать, оставалось достаточно времени и для занятий музыкой, Василенко брал частные уроки по фортепиано у известного преподавателя Д. С. Шора и по гармонии — сперва у И. Н. Протопопова, потом у Г. Э. Конюса. Больше всего времени Сергей уделял игре на фортепиано; вскоре он приобрел нужную беглость и научился свободно читать с листа.

Летние каникулы Сергей неизменно проводил в деревне. Искушений было много: знакомые, друзья звали на подмосковные дачи. К. С. Станиславский приглашал к себе на дачу в Пушкино, где в то время только-только зарождалась идея Художественного театра. Профессора, художники, музыканты, знакомые семьи Василенко старались залучить к себе способного и многогранно одаренного студента. А он предпочитал глушь, тишину, езду верхом — далеко, за много километров от усадеб. А во время прогулок — слушание деревенских певцов, запись народных песен.

Видимо, Сергей имел основание занести в свой дневник: «Окидывая взором прошедшее, прихожу к убеждению, что всю жизнь был, в сущности, одиноким, наедине со своей музыкой...» \*.

---

\* Василенко. Страницы воспоминаний, стр. 10.



По настойчивой просьбе Сергея его знакомят с крупными русскими композиторами-педагогами консерватории — С. И. Танеевым и А. С. Аренским. Молодой автор показывает им первые опыты. Довольно жесткая критика с их стороны была воспринята молодым сочинителем хотя и небезболезненно, но как должный урок и призыв к дальнейшему совершенствованию.

Круг музыкальных знакомств Василенко с течением времени все расширялся. К 1892—1893 годам Сергей уже был знаком с Сафоновым, Пабстом, преподавателями и профессорами консерватории Морозовым, Ладухиным, Кашкиным, органистами Бетингом, Гедике. Незабываемое впечатление произвели на Сергея «Исторические концерты» А. Г. Рубинштейна. Они раскрыли перед ним необъятные богатства музыкальной литературы в совершенном по артистичности и виртуозности исполнении.

Мы выделим в отдельную главу воспоминания С. Н. Василенко о знаменательных встречах с П. И. Чайковским (как его называл С. Н., «главным моим кумиром»), С. И. Танеевым, Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым. Эти воспоминания имеют значение и помимо их биографического интереса.

В университете успешно функционировал студенческий симфонический оркестр. Участие в нем принимал и С. Н. и, поскольку он с детства прилично играл на многих духовых инструментах, ему была поручена партия тромбона (других любителей игры на этом инструменте не нашлось).

До поры до времени совмещение занятий по судебной медицине, в которой С. Н. упорно совершенствовался, с занятиями музыкой было возможным. Профессор Легонин предрекал ему блестящее будущее на поприще судебной медицины. Тем сильнее было его разочарование, когда перед самым концом курса С. Н. объявил своему руководителю, что твердо решил отказаться от судебной практики, так как поступление в консерваторию с юридической деятельностью связать было невозможно. А изучение духовых инструментов, занятия по гармонии у Г. Э. Конюса шли своим чередом, хотя к го-

сударственным экзаменам приходилось готовиться весьма усиленно.

Решение бросить приобретенную специальность и полностью отдаться музыке созревало долго, постепенно. Вначале отец — авторитет для С. Н. непререкаемый — настаивал на приобретении практической, как он говорил, специальности, в данном случае — юриспруденции, хотя и сочувствовал сыновним тяготениям к музыке. В последние же годы своей жизни (Никифор Иванович умер, когда Сергей был на четвертом курсе), видя, как совершенствуется и зреет музыкальный талант сына, он одобрил план С. Н. — после окончания университетского курса поступить в консерваторию.

Осенью 1895 года, еще до сдачи государственных экзаменов в университете, С. Н. Василенко решил осуществить свое намерение. В октябре, когда приемные экзамены в учебные заведения уже давно закончились, С. Н. подал заявление директору консерватории В. И. Сафонову с просьбой о зачислении его учеником консерватории. Имея на руках рукопись четырехручного клавира своей первой симфонической поэмы «Три бойца» (на текст А. К. Толстого) и зная, что Сафонов знаком с его письменными работами, сделанными под руководством Г. Э. Конюса, С. Н. надеялся на исключение из правил. В. И. Сафонов сразу оценил способного молодого автора и заявил категорически, что, так как в клавире «отличный выбор звука», Василенко будет отлично инструментовать. Он зачислил юношу (действительно, в виде исключения!) прямо в класс контрапункта С. И. Танеева. Это было актом большого доверия и предвидения — С. Н. вскоре стал одним из выдающихся учеников С. И. Танеева, гордостью и надеждой консерватории.

Весной 1896 года Василенко блестяще сдал государственные экзамены в университете, получив звание «кандидата прав первой степени», и навсегда распрощался с юридическими науками. Началась новая страница его жизни.

**Консерватория. Первые творческие опыты. Встречи с С. И. Танеевым, П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым.**

В своих «Страницах воспоминаний» С. Н. пишет о первых годах пребывания в консерватории:

«Зима 1895—1896 годов была для меня необычайно тяжелой. Танеев требовал очень много работы... Кроме посещения концертов и некоторых опер, я нигде не бывал, заваленный по горло работой. Консерватория — новая среда, новые товарищи, участие в хоре — все это давало мне массу интересных переживаний» \*. Посещение хорового класса, особенно при Сафонове, было обязательным для всех учащихся. Через хоровую культуру, через приобщение к строгой классике, полифоническому письму Палестрины и Орландо Лассо— к музыке венских классиков, к романтикам, к новым течениям в музыкальном творчестве — таков был неукоснительный путь обучения музыке студентов, какую бы специальность они ни избрали...

Василенко как окончивший университетский курс был освобожден от многих предметов: общей истории, истории искусств, эстетики... Историю музыки, которой он с любовью занимался уже несколько лет, С. Н. сдал в первый же год обучения. Уроки по фортепиано С. Н. стал брать у Сафонова частным образом. Из теоретических дисциплин у него осталась одна fuga. Таким образом, освобождалось некоторое время; С. Н. заполнил его весьма эффективно, с огромной пользой для своей будущей деятельности: по поручению Сафонова он стал вести занятия в оперном классе в качестве его помощника и заместителя.

Еще в университете С. Н. пробовал дирижировать оркестром, и безуспешно. Теперь ему это пригодилось. Василенко дирижирует в хоровом и оркестровом

---

\* Василенко. Страницы воспоминаний, стр. 12.

классах; сидя перед сценой, впереди пианиста, исполнявшего оркестровую партию, он руководит сценической постановкой отрывков из опер.

В оперном классе тогда училась Вера Николаевна Петрова-Званцева, будущая несравненная Кармен, талантливая исполнительница многих романсов Василенко, концертировавшая с ним за границей; Аврелия Добровольская — певица, чаровавшая аудиторию нежной колоратурой; Василий Родионович Петров — в будущем выдающийся артист Большого театра, обладавший замечательным по силе и тембру басом; наконец, в классе блистала Антонина Васильевна Нежданова, только начинавшая свой путь, но уже ставшая живой легендой: такова была сила обаяния ее изумительного голоса и природного мастерства.

Нелегкой была задача молодого дирижера: координировать общие усилия, приучать певцов «к палочке», добиваться единства и идеальной интонационной чистоты в ансамблях. Однако авторитет помощника Сафонова был надежен: Василенко трудился на совесть. Ведь это была его первая крупная педагогическая работа, вплотную столкнувшая его с оперной литературой и дававшая ему необходимую практику оперного дирижирования.

В хоровом классе, заменяя Сафонова, Василенко проходил с учащимися оратории Гайдна, Антона Рубинштейна, сложные хоры Бетховена, Генделя, Римского-Корсакова. Наглядное, практическое ознакомление с принципами полифонического хорового письма было весьма полезно для начинающего композитора.

Не забудем, что у Василенко и до поступления в консерваторию был солидный теоретический багаж: обе гармонии, вся «тысяча задач» Аренского, блестящее знание сольфеджио, масса хорошо изученной камерной литературы — ведь он с товарищами переиграл и старался разобраться в структуре множества классических трио, квартетов, квинтетов — то в качестве пианиста, то поочередно играя любую партию струнных (которые овладел самостоятельно).

Большую роль в формировании эстетических взгля-

дов юноши сыграло и первое его заграничное путешествие в том же 1895 году. Посещая Австрию, Швейцарию, Италию, Василенко с жадностью знакомился с зарубежной музыкальной культурой. В Вене он прослушал весь цикл вагнеровских опер, много симфоний классиков в исполнении лучших западноевропейских оркестров, руководимых такими первоклассными дирижерами, как Рихтер, Колонна, Вейнгартнер, Никиш. Это было подлинным паломничеством в музыкальную Европу, проникновением в ее сокровищницу. Впечатления от путешествия оставили глубочайший след и сыграли положительную роль в дальнейшем совершенствовании молодого музыканта.



*На первом курсе университета. 1891 год*

Погруженный в разностороннюю музыкальную учебу, Василенко по собственной инициативе посещал репетиции студенческого симфонического оркестра, изучал

приемы разучивания партитур дирижерами, а главное — вслушивался в реальное звучание партитур. Памятна была неудачная попытка самостоятельно оркестровать свои «Три побоища». Произведение Ал. Толстого заинтересовало Василенко своим историческим колоритом и древнерусским сюжетом, к которому уже тогда влекло юношу. Сюжет был явно романтический, оркестровая раскраска должна была быть соответствующе яркой, подчеркивающей драматическую канву стихотворения. Но поскольку С. Н. не владел еще в совершенстве ни композицией, ни инструментовкой, он, как было уже указано, ограничился только эскизными набросками оркестровки и переложением поэмы в четыре руки (ор. 1).

Неудача не обескуражила начинающего композитора, а, наоборот, подстегнула его, толкнула на путь еще более основательной учебы.

С огромным усердием занимался Василенко в классе С. И. Танеева, у которого он, помимо контрапункта, проходил фугу и форму. Ведь требования у Танеева, особенно к способным ученикам, в которых он видел «искру искусства» и подлинное желание учиться, были повышенные. Недаром Василенко записал в своем дневнике: «Консерватория оказалась самым трудным из того, что мне пришлось в жизни испытать...».

В годы учения в консерватории Василенко сочинил довольно много музыки разных жанров. Здесь был и струнный квартет, получивший у автора уничтожающую характеристику «сентиментальный»; «Былина» для оркестра, впоследствии усовершенствованная и названная «Эпической поэмой» (ор. 4); лирические романсы, позже изданные фирмой Юргенсона как ор. 2; часть симфонии, не получившей полного завершения. Работа над симфонией была своеобразной проверкой накопленных знаний. Первая часть симфонии — задушевно-лирического склада, близкая по своим темам к слышанным с детства народным песням, — отличалась наивно романтическим характером музыки. Безусловно, в ней ошутимы настроения, навеянные красотой русской деревенской природы, к которой молодой автор был столь неравнодушен.

Первая часть симфонии послужила зачетом при переходе в класс свободного сочинения, который вел тогда М. М. Ипполитов-Иванов. Отношения ученика и учителя перешли затем в неразрывную дружбу, соединившую этих двух русских музыкантов на многие десятилетия.

Повседневно занимаясь анализом форм, детально изучая структуру многих партитур, Василенко видел несовершенство собственного творчества, особенно уязвимо в студенческие годы со стороны оркестровки. Молодой композитор легко поддавался критической «обработке», чутко, охотно прислушивался к советам, дельным указаниям. В частности, он скоро убедился и сам, что еще недостаточно овладел искусством «мыслить оркестрово». Оказывается, мало было знать технику звукоизвлечения почти на всех оркестровых инструментах. Не менее важно — уметь пользоваться их колористическими возможностями, постичь «тайну» комбинирования, смешения, сложения, переименования тембров. Сотни упражнений в инструментовке отрывков из классических произведений, всевозможные оркестровые варианты собственных сочинений были одной стороной сложного пути, ведущего к совершенствованию мастерства. Посещение оркестровых репетиций с партитурой в руках и «в голове», продолжение изучения техники игры на инструментах, вслушивание в их тембровую окраску в разных регистрах, тщательное ознакомление с малоизвестными национальными народными инструментами — были другой стороной этого заманчивого, но еще недостаточно исследованного пути.

В результате Василенко уже в консерваторский период стал считаться мастером инструментовки.

В последние годы пребывания в консерватории Василенко был помощником главного дирижера Русского хорового общества, которое в своих концертах пропагандировало, главным образом, хоровую полифонию XVI—XVIII веков. Это сказалось и на жанре его дипломной работы, в качестве которой он представил кантату «Сказание о невидимом граде Китеже».

С юных лет С. Н. интересовался старинной Русью,

ее историей, легендами, былинами. В консерватории как знаток русской песенной старины славился профессор С. В. Смоленский. На занятия к нему часто приходил и Василенко, увлекавшийся древнерусским крюковым пением. Сюжет кантаты подсказал Василенко один из самых интересных его друзей, молодой ученый-филолог, неутомимый изыскатель подлинников древней русской литературы С. Н. Шамбинаго (дружба молодых людей закрепилась впоследствии и продолжалась более полувека). Василенко погрузился в изучение раскольников-го быта, песен, обрядов. Он знакомится с раскольниками, по возможности сближается с некоторыми из них, изучает песни в подлинном звучании. Для этого он посещает село Паниковец б. Орловской губернии, где жили «Белые голуби»\*. Профессор Смоленский помог юноше своим знанием мало кому ведомых «крюков». Этими оригинальными значками с остроумными, «наводящими» старинными названиями, «крюками» записаны древние православные песнопения.

Расшифровывая крюковые записи, Сергей Никифорович как бы погружался в далекое прошлое. Его фантазию полонили суровые мелодии старообрядцев, древнеславянские образы и типы людей.

Работа над кантатой протекала успешно и завершилась полной творческой удачей. Консерваторский диплом и золотая медаль были внешним выражением успеха молодого автора. Экзаменационная комиссия рекомендовала кантату для публичного исполнения в одном из ближайших симфонических концертов.

День 16 февраля (1 марта по новому стилю) 1902 года следует считать началом официального признания композиторской деятельности С. Н. Василенко. В этот день в концерте Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова с большим, общепризнанным успехом была исполнена кантата, полное название которой «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светояре». Восторженный прием кантаты публикой и критикой был закономерен. Несмотря на свои

---

\* Наиболее фанатическая секта старообрядцев.



почти тридцать лет, С. Н. Василенко выступал на эстраде, по существу, впервые. Для аудитории все было ново в этом произведении: сюжет, взятый из глубины веков, знакомивший с преданиями родной страны; искусная разработка почти никому не известных раскольничьих напевов; суровая простота и чистота народных источников, откуда композитор черпал свое вдохновение; молодое, но уже оформившееся мастерство во владении оркестровой и хоровой фактурой. Признание пришло внезапно, но не вскружило голову молодому автору. Лучше всех критиков, рассказывал С. Н., знал он все уязвимые места своего сочинения — и потому, не покладая рук, продолжал над ним работать. А год спустя закончил переработку кантаты в оперу. 22 марта 1903 года она, также с большим успехом, была поставлена на сцене Частной оперы.

Полученное по окончании консерватории звание свободного художника давало гражданские права, открывало новые перспективы для творческой деятельности. Но сильное переутомление перед сдачей кантаты, написанной и инструментованной за два месяца, сказались на здоровье. Полгода пришлось отдыхать, и провел Василенко эти полгода с большой пользой: сначала в Крыму, на лоне пленившей его природы, а затем в интереснейшем заграничном путешествии. Во время поездок по Турции, Сирии, Италии, Швейцарии, Франции и Австрии С. Н. тщательно записывал народные мелодии и изучал быт, нравы, обычаи, сказания, искусство этих стран. По его словам, он искал встреч именно с простыми людьми: в них он видел носителей культуры, подлинных представителей многовековой истории народа. В дальнейшем своем творчестве он использовал материалы и наблюдения, почерпнутые в многократных путешествиях по странам Востока и Запада.

\* \* \*

В консерваторские годы началась у С. Н. дружба с товарищами по классам, особенно с Рейнгольдом Мо-

рицевичем Глиэром и Юрием Сергеевичем Сахновским.

Примерно в те же годы Василенко встречался с замечательными людьми эпохи — музыкантами, композиторами, деятелями театра. Завершая главу о начале творческого пути С. Н. Василенко, кратко остановимся на его встречах с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, К. С. Станиславским, М. А. Балакиревым, А. К. Лядовым и Вл. В. Стасовым.

«Чайковский был моим единственным кумиром, божеством, которому я поклонялся», — вот подлинная запись из дневника Василенко, перешедшая впоследствии в «Страницы воспоминаний»\*. Сергей Никифорович, по его словам, в юности «приобретал все, что выходило в печати из его сочинений для фортепиано. Переиграл с сестрой в четыре руки в с е его симфонии, сюиты, увертюры. Пробовал разбираться в партитурах (увертюра «Ромео и Джульетта», «Итальянское каприччио»), но это было мне почти не под силу. Конечно, я не пропускал ни одного выступления Петра Ильича в Москве...»\*\*. Тут же упомяну, что из уст Василенко уже в 50-е годы слышал характеристику Чайковского как дирижера. Вопреки распространенному представлению о посредственности «дирижерства» Чайковского, Василенко утверждал (сравнивая его с Никишем, Вейнгартнером, Колонна, Моттлем), что Чайковский был замечательным интерпретатором многих и далеко не только собственных произведений. Он вспоминал, что и жест, и манера Чайковского-дирижера импонировали не внешней импозантностью, а внутренней силой и убежденностью. Василенко рассказывал, что Чайковский, действительно, волновался чрезвычайно перед выходом на эстраду. Но во время исполнения становился настолько сосредоточенным, целеустремленным, натянутым, как струна, — как говорил С. Н., — что все забывали о некоторой угловатости движений, о руке, поддерживавшей подбородок. Главное было в звучании оркестра, а ор-

---

\* Стр. 63.

\*\* Там же.

кестр, полностью захваченный гигантским обаянием дирижера, делал буквально чудеса. Такого исполнения, например Девятой симфонии Бетховена, ни оркестранты, ни присутствовавшие на концерте дирижеры не знали, не помнили, но запомнили его навсегда (об этом же свидетельствовал и выдающийся дирижер, начинавший свою карьеру при Чайковском и с «его благословения», — А. Б. Хессин).

Василенко посчастливилось слышать под авторским управлением (и неоднократно) 4-ю и 5-ю симфонии, «Франческа да Римини», «Ромео и Джульетту», оперы «Евгений Онегин», «Пиковую даму», «Черевички», «Чародейку», «Мазепу», «Орлеанскую деву»...

Впервые Василенко услышал Чайковского-дирижера на концерте 14 ноября 1888 года. Шестнадцатилетний Сергей сидел напротив дирижера, то есть на хорах Колонного зала, над оркестром. Тогда в первый раз исполнялась симфоническая поэма «Франческа да Римини» и, кроме того, ариозо из «Чародейки» пела А. Смоленская; фантазию для фортепиано с оркестром играл С. И. Танеев. Программу заключали сюита «Моцартиана» и увертюра «1812 год».

Большая программа, первое исполнение, видимо, взволновали Чайковского. Сергей заметил все подробности: поведение дирижера на эстраде («нервно хватался левой рукой то за бороду, то за пульт»), «безукоризненное» исполнение и благоговейное отношение оркестра к своему дирижеру. Когда Василенко рассказывал нам, своим ученикам, об этом своем первом впечатлении от Чайковского, он, видимо, переживал все сызнова, на глазах выступили слезы. Все было живо в его памяти, и он, как в юности, был потрясен до глубины души.

В архиве Василенко сохранились все программы слышанных им концертов с участием Чайковского. С. Н. рассказывал об одной, поразившей его своей насыщенностью: в первом отделении — симфония D-dur и танцы из оперы «Идоменей» Моцарта, «Камаринская» Глинки, увертюра к опере «Орестейя» С. И. Танеева и симфоническая поэма Листа «Прелюды»; во втором

отделении — Девятая симфония Бетховена. Легко себе представить гигантскую нагрузку на дирижера, если до «Девятой» он должен был свыше часа показывать аудитории столь разнородные и труднейшие сочинения. Можно поверить Василенко, когда он вспоминает о словах Чайковского, услышанных им после этого концерта из собственных уст композитора (юноша, совершенно потрясенный впечатлением, пробрался в артистическую комнату, где, окруженный поклонниками и близкими людьми, Петр Ильич лежал на диване «совсем обессиленный»): «Ну, знаете, никогда я больше не буду дирижировать Девятой симфонией, от этого можно умереть»\*. И все же — вот еще одна программа концерта в зале бывшего Дворянского собрания, на котором присутствовал Василенко (это было 25 ноября 1889 года): та же симфония D-dur Моцарта и два танца из оперы «Идоменей», Второй фортепианный концерт Чайковского и сюита из «Щелкунчика», а во втором отделении — «Девятая» Бетховена.

Страстное желание познакомиться со своим «кумиром» и «божеством» долго не осуществлялось. И лишь четыре года спустя, в ноябре 1892 года, Василенко, зайдя на квартиру Танеева в Мертвом переулке и не застав его дома, случайно познакомился с П. И. Чайковским. Ожидая хозяина, Василенко увлекся каким-то журналом и вдруг услышал доносящийся из передней голос нянюшки Сергея Ивановича, добрейшей и строжайшей Пелагеи Васильевны; она приглашала кого-то войти в комнату и убеждала пришедшего, что Танеев тотчас вернется. И в комнату вошел Петр Ильич Чайковский. Василенко описывает его внешность, фигуру очень живо, даже живописно: «В обычной своей черной визитке, с пенсне на широком шнурке, со слегка склоненной головой, он живо напоминал известный портрет работы Кузнецова». В другом месте Василенко дополняет это описание внешности Чайковского. Сергею удалось стать рядом с Чайковским в фойе Большого теат-

---

\*«Страницы воспоминаний», стр. 65.

ра. Композитор рассматривал витрину с фотографиями артистов. Василенко пишет: «Небольшого роста, седенький, бесконечно милый и близкий...».

Петр Ильич попросту беседовал с юношей (Василенко учился тогда на втором курсе университета), расспрашивал об университетской жизни. Узнав о композиторских опытах юноши, поинтересовался: что сочиняет, какого характера и направления его музыка, каковы его вкусы в музыке, серьезны ли его музыкальные намерения...

Вторая встреча с П. И. Чайковским, также на квартире у Танеева, произошла весной 1893 года, в присутствии многих людей, среди которых были Ларош, Кашкин, Корещенко. Петр Ильич, отмечает Василенко, «был необыкновенно мил, оживлен и остроумен». Курить, согласно требованиям Танеева, не выносившего запаха табака, Петр Ильич уходил в кухню, чтобы «дымить в самоварную отдушину». Запомнилась чрезвычайная деликатность, даже щепетильность великого композитора. Последнее, что услышал Василенко из уст Чайковского, было обещание приехать осенью в Москву, чтобы дирижировать циклом своих концертов. А 25 октября Сергей Никифорович, зайдя случайно в консерваторскую канцелярию, услышал, как инспектор консерватории Александра Ивановна Губерт в слезах рассказывала присутствовавшему о внезапной трагической смерти Петра Ильича...

На стене в квартире Василенко на улице Неждановой (второй, которую я помню за сорок три года знакомства и дружбы с Сергеем Никифоровичем; первая была на Арбате, 4) висит фотография П. И. Чайковского с собственноручной его надписью. Помню, как увлажнились глаза Сергея Никифоровича, весьма сдержанного по натуре и даже считавшегося холодным человеком, когда он останавливался взором на этом портрете. Видимо, воспоминания о Чайковском не остывали, были по-прежнему способны вдохновлять и радовать...

\* \* \*

Римский-Корсаков... Его обаятельная и могучая творческая личность привлекала сердца не только молодежи, но людей всех поколений. Студенчество же влекло к Николаю Андреевичу чувство великого, ничем не сокрушимого этического начала. Увлечение Василенко музыкой и личностью Римского-Корсакова началось еще задолго до московской премьеры «Садко», но именно на этой премьере произошло его знакомство со знаменитым композитором. Сергея Никифоровича представил Римскому-Корсакову М. М. Ипполитов-Иванов. Юноша мог только сказать несколько слов о поразившем его воображение эпическом содержании сюжета и необычайной роскоши оркестровых красок партитуры. Следующая встреча состоялась вскоре — в 1897 году, в Петербурге, на премьере грандиозной оперной эпопеи С. И. Танеева «Орестейя». Ряд учеников Танеева из Московской консерватории, в том числе и Василенко, специально приехали тогда в Петербург. Тут-то и началось многолетнее общение его не только с Римским-Корсаковым, но и с такими группировавшимися вокруг него музыкантами, как А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Ф. М. Blumenфельд, Н. П. Черепнин. Встречи и беседы со всеми этими выдающимися людьми произвели на Василенко исключительно сильное впечатление.

Еще в гимназические годы Сергей Василенко с глубоким интересом проигрывал на рояле в четыре руки все симфонические произведения Римского-Корсакова. «Антар», «Шехеразаду», «Испанское каприччио» он знал наизусть.

21 октября 1889 года Сергей впервые присутствовал на симфоническом концерте, которым дирижировал Николай Андреевич. Василенко в «Записках» отметил: «Длинная фигура, угловатые движения и в то же время бесконечная привлекательность всего его облика поразили меня...». Программа концерта состояла из произведений композиторов «Могучей кучки»: симфоническая поэма «Тамара» Балакирева, концерт Римского-Корсакова для фортепиано с оркестром (солист — Ф. М. Blumenфельд), Половецкий марш из «Князя Игоря» Боро-

дина; венчало программу блестящее «Испанское капричио». Василенко вспоминал об еще одной симфонической программе, сплошь состоявшей из сочинений А. П. Бородина: 1-я симфония, «В Средней Азии», «Половецкие танцы» из «Князя Игоря» и ария «Ни сна, ни отдыха», которую пел известный петербургский баритон Яковлев. Василенко слышал, как восторженно отзывался об исполняемых сочинениях Римский-Корсаков. И дирижировал ими с увлечением, мастерски, требуя неукоснительной точности оттенков, контрастной звучности и динамических нарастаний... Оркестр подчинялся его указаниям беспрекословно, как вспоминал Василенко, с «коллективным благоговением»...

Особый след в памяти Василенко оставил концерт, в котором исполнялись фрагменты из оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова. Эта музыка сыграла немаловажную роль в формировании будущего увлечения юноши фантастическими сюжетами.

Слушал Василенко и одну из черновых репетиций «Кашея бессмертного». Дирижировал Ипполитов-Иванов. Все шло как будто благополучно. Но ухищрения режиссуры вызвали гнев Римского-Корсакова (режиссером-постановщиком был Шкафер). «Оперу прежде всего надо петь!» — воскликнул раздраженный композитор и потребовал простейших мизансцен, не мешающих артистам выполнять замысел автора. «Опера — произведение прежде всего музыкальное, и необходимо, чтобы все звучало», — эти слова Римского-Корсакова Василенко запомнил на всю жизнь и впоследствии руководствовался ими в собственной практике.

В октябре 1902 года В. И. Сафонов сообщил Василенко, что приехавший в Москву Римский-Корсаков хотел бы ознакомиться с его кантатой «Сказание о граде Китеже». Надо было срочно организовать ее исполнение. С помощью Александра Борисовича Гольденвейзера кантата была сыграна на двух роялях. Она вызвала ряд критических замечаний Николая Андреевича. Римский-Корсаков отметил излишнюю ритмическую усложненность и выразил сомнение в подлинности использованных Василенко крюковых напевов (которые могли

быть искажены, так как подвергались в течение многих веков бесконечному переписыванию). В целом же Николай Андреевич похвалил сочинение, особенно превосходную, как он отметил, инструментовку. Глиссандо тромбонов, примененное Василенко, Римский-Корсаков признал удачным и новаторским.

Зашла речь о плане предполагавшейся оперы Римского-Корсакова на тот же сюжет. Николай Андреевич рассказал, что в основу будущей оперы кладет иной вариант сказания, да еще прибавляет легенду о деве Февронии, о ее любви к князю Владимиру Китежскому, драматические эпизоды с Гришкой Кутерьмой. Китеж у Римского-Корсакова должен был исчезать в золотистом тумане...

У Василенко сохранилось несколько писем Римского-Корсакова, в частности одно, где он касается своей работы над «Сказанием о граде Китеже» и попутно осуждает одного своего бывшего ученика — «борзописца», выступившего со статьей, бездоказательно низводившей работу «никому неизвестного» и «сомнительного» композитора Василенко над сюжетом, который по плечу только такому мастеру, как Николай Андреевич...

Сергей Никифорович неоднократно встречался с Римским-Корсаковым в неофициальной обстановке. С удовлетворением услышал Василенко из уст Римского-Корсакова, как высоко он ценит творчество Чайковского, правда, критически воспринимая некоторые детали (например, дуэт из «Чародейки», находя, что он имеет общее с музыкой Гуно).

В апреле 1908 года, уже будучи признанным композитором, профессором Московской консерватории, известным дирижером, Сергей Никифорович посетил Римского-Корсакова в его петербургской квартире. Василенко специально приехал в Петербург, чтобы пригласить Николая Андреевича продирижировать в Москве авторским концертом. Римский-Корсаков болел, жаловался на слабость, но обещал по выздоровлении приехать и провести концерт. Он очень оживился, когда Василенко предложил включить в одну из своих программ сюиту из «Сказания о граде Китеже». Сам при-



нес партитуру, вместе с Сергеем Никифоровичем выбрал ряд эпизодов, в том числе «Вступление», «Сечу при Керженце» и «Хождение в святой град». «Он указал, какие сделать изменения и концы частей сюиты. На прощание подарил мне партитуру оперы «Золотой петушок» со своей надписью»\*.

Эта партитура с дарственной надписью хранилась в шкафу драгоценных реликвий в квартире Сергея Никифоровича. Римский-Корсаков, как и Чайковский, всю жизнь оставался любимым композитором Василенко. Его партитуры Василенко изучал как действенное оружие в завоевании высот реалистического искусства. И своих учеников воспитывал в глубоком уважении к творческому гению Римского-Корсакова.

«Он умер не только в блестящем расцвете своих творческих сил, но и в преддверии новых музыкальных откровений: последняя его опера «Золотой петушок» — это прыжок в будущее по крайней мере на пятьдесят лет», — записал Василенко в своем дневнике и перенес запись в «Страницы воспоминаний».

\* \* \*

Память о Сергее Ивановиче Танееве Василенко хранил с особенно теплым и благодарным чувством.

Встречался Василенко с Танеевым без малого четверть века. Впоследствии он подробно и красочно рассказал об этих встречах в своих «Страницах воспоминаний». Не цитируя книги Василенко, я приведу некоторые высказывания Сергея Никифоровича, слышанные в разное время от него, и касавшиеся его близких отношений с учителем и другом.

Василенко стал заниматься с Танеевым еще будучи студентом университета в 1891 году, а в 1896 году поступил в класс контрапункта строгого стиля. Общительный, веселый в частной жизни, остроумный, блестяще эрудированный не только в музыке, литературе, живо-

---

\* «Страницы воспоминаний», стр. 57.

писи, но и в истории, математике, философии, астрономии, Танеев, когда дело коснулось серьезных теоретических занятий, стал взыскателен до сухой официальности. Он задавал массу задач и неукоснительно требовал их тщательного выполнения. Боже упаси, если студент поленился или принес неряшливо оформленные работы! Разнос был тем сокрушительней, что сопровождался язвительными насмешками и длительными напоминаниями о нерадивости ученика.

Уроки Сергея Ивановича доставляли наслаждение. Казалось бы, сухая, требовавшая абсолютной точности наука контрапункта вдруг обретала поэтический ореол.

Вместо учебников Сергей Иванович, по рассказам Василенко, регулярно диктовал ученикам правила, проверяя затем записи в студенческих тетрадях. Танеев был строго логичен в построении занятий со студентами. Сам готовился к ним тщательно и того же ждал от учеников. Танеев работал с подлинным увлечением и умел заразить им студентов. Много советовал, поправлял и, наконец, сам писал. Василенко с гордостью показывал мне тетради с контрапунктическими упражнениями, написанными танеевским почерком. Оказывается, Танеев, увлекаясь, сидел с учениками по 3—4 часа, и студенты забывали о времени, а сам педагог принимался сочинять вариации на заданную неизменяемую тему хорала. Разумеется, подобный метод давал гораздо большие результаты, нежели «академические» часы, проводимые в классах других, хотя бы и знающих педагогов. Отсюда — тяга к Танееву, непререкаемый авторитет, которым он пользовался, а затем и любовь студентов.

Танеев умел привлечь внимание учеников к творениям старых мастеров. Под его руками — руками замечательного пианиста — они оживали и сверкали всеми гранями нетускнеющего от времени искусства. Палестрина, Жоскин де Прэ, Орlando Лассо благодаря Танееву становились для студентов живыми спутниками-современниками. А затем Сергей Иванович обращался к Иоганну Себастьяну Баху. Василенко вспоминал, что в кабинете Танеева, в маленьком домике Александрова-

Дольник, что в Мертвом переулке, он услышал все органичные прелюдии и фуги Баха, уже не говоря об изученном «до корки» «Искусстве фуги». Играли фуги классиков, попутно анализируя фуги, принесенные студентами. Играли обычно на двух роялях; партию первого исполнял сам Танеев.

В 1899 году Василенко отлично сдал экзамен по фуге и начал изучать курс форм — снова у любимого своего профессора. Танеев и в классе форм был неумолимо требователен, педантичен и строг. Студенты не сразу могли оценить правильность подобных методов, но позже неизменно сохраняли благодарное чувство к своему «сдерживающему и мудрому началу», как между собой, по словам Василенко, говорили они о Танееве.

Не могу не привести свидетельство Василенко из «Страниц воспоминаний» о том новом, что Танеев внес в изучение сонатной формы. «Впервые он установил возможность появления в разработке эпизодических тем, новых, не бывших раньше». И дальше: «Замечательно учение Танеева о центральной тональности и разработке. Он требовал, чтобы в разработке совершенно отсутствовала главная тональность и чтобы все стремление было направлено к определенной новой (ни разу не бывшей) тональности — кульминационному пункту; тогда главная тональность, при возвращении в репризу, будет звучать необычайно свежо».

Бесконечно разнообразны и интересны были его планы разработок. Приведенные требования и находки Танеева были не раз на практике, и очень эффективно, применены самим Василенко (в его альтовой сонате, Второй симфонии и других сочинениях разных периодов творчества).

Ученики Танеева тщательно знакомились со множеством классических и современных произведений. Анализировали их, критиковали, часами дискутировали. Василенко прямо говорил, что благодаря влиянию Танеева он познакомился, более того, изучил чуть ли не все ценное в мировой симфонической литературе. Это обогащение интеллекта трудно переоценить. Но еще важнее была творческая помощь Танеева ученикам в их сочини-

тельских попытках. Ведь он не только критиковал, вносил обоснованные, ценные исправления технического порядка. Главным была заинтересованность Танеева в доведении мастерства ученика до той степени, когда он сможет вложить облюбванное им содержание в наиболее чеканную, совершенную форму. Тут Танеев сам включался в процесс сочинения, и у Василенко сохранилось несколько страниц музыки Танеева, написанной в качестве примера, возможного образца на тематику Сергея Никифоровича.

Истинно талантливым педагогом был этот замечательный музыкант и выдающийся композитор.

\* \* \*

Много интересного рассказывал Василенко о своих встречах с другими выдающимися деятелями эпохи. Кратко коснусь наиболее интересных из них.

Дважды встречался Василенко с Милием Алексеевичем Балакиревым. В первый раз — будучи еще учеником консерватории, а затем — уже на закате творческой деятельности основателя «Могучей кучки» на одном из «Русских концертов» в Петербурге, где исполнялась симфония Балакирева. Милий Алексеевич заинтересовался молодым композитором, напутствовал его пожеланием гордиться, что он ученик «знаменитого алхимика-философа» (так он называл Танеева за его ученость и многосторонность интересов).

Василенко любил музыку Балакирева, особенно «Тамару» и романсы, но осуждал его, как он выразился, «религиозное ханжество».

Встречался Сергей Никифорович и с Владимиром Васильевичем Стасовым, шумно приветствовавшим первые опыты Василенко в «русском роде» — его «Эпическую поэму», «Сказание о граде Китеже», «Три побойща» и т. д. Рассказывая о восторженности и темпераментности Стасова, Василенко подчеркивает, как знаменитый критик напутствовал его: «Вы же настоящий русский композитор!.. И держитесь этого направления—

не уклоняйтесь в сторону Запада... Русский должен всегда быть русским, и только русским...».

Близок был Василенко с Александром Константиновичем Глазуновым. Их объединяла страстная любовь к жизни, неостывающий оптимизм. Василенко много раз бывал в обществе Глазунова, знал его человеческие слабости и остроумно рассказывал, как Александр Константинович, будучи талантливейшим композитором и весьма средним дирижером, никак не соглашался с критикой этой последней своей деятельности, между тем как критику своих произведений принимал с благодарностью. Василенко бывал не раз свидетелем проявления лучших качеств природы Глазунова: его изумительной отзывчивости, доброты, чувства товарищества. Глазунов высоко ценил музыку Василенко, особенно любил сюиту из балета «Иосиф Прекрасный» и «В солнечных лучах». Василенко в своих концертах многократно исполнял сочинения Глазунова, особенно — восторженно принятую им симфоническую поэму «Весна».

«Лядов неудержимо притягивал меня к себе, — записал как-то в своем дневнике Сергей Никифорович. — Я видел в нем человека, стремящегося найти в музыкальном искусстве что-то свое, проникнуть в области, которых мы еще не знаем...». Молодому композитору были глубоко сродни фантастические, так по-русски звучащие «Баба-Яга», «Кикимора». Тонкость, узорность, задушевность и национальная орнаментика в «Русских народных песнях» всегда вызывали у него чувство восхищения. Василенко как-то сказал Лядову о своем впечатлении от глубокого своеобразия его музыки. Сказал, что ждет от него чего-то необычайно нового, чего еще никто не сказал... Но Лядов со свойственной ему сдержанностью и некоторым скептицизмом деликатно отвел от себя юношеские восторги и признания.

В нескольких словах Василенко передавал нам ни с чем не сравнимые впечатления от игры Антона Рубинштейна, которого слышал много раз. «Передо мной был гигант, у которого рояль превращался даже не в оркестр, а во что-то неопределимо грандиозное. Его игра производила неотразимое действие на психику. Слуша-

тель словно переставал слышать отдельные музыкальные фразы и погружался в стихийный, неотвратимый поток звуков...». Вместе с тем к творчеству Рубинштейна у Василенко было критическое отношение — он много не принимал как поверхностное и недостаточно профессиональное, хотя отдавал должное хорошему — в песнях, романсах, в концертах, в «Демоне»...

**Сближение с Московским обществом искусства и литературы. Формирование мировоззрения. «Композитор, а не помещик».**

После возвращения из заграничного путешествия Василенко с новыми силами принимается за творчество. Интерес к русскому национальному искусству, к его глубинным истокам все более захватывал молодого композитора. После удачного опыта с сочинением «Сказание о граде Китеже» он снова стремится к воссозданию образа древней русской истории. Василенко сочиняет музыку к драматическим спектаклям Московского общества искусства и литературы, в то время популярного среди интеллигенции. Одним из руководящих деятелей общества был Константин Сергеевич Станиславский, бывавший в доме Василенко и знавший Сергея Никифоровича с гимназических лет. Он-то и ввел Василенко в Общество, тем более что за прием молодого композитора ратовал и такой авторитет в области русской истории, словесности, археологии, как Сергей Константинович Шамбинаго.

Влияние Общества сильно возросло, когда из его недр в 1898 году вышел Московский Художественный театр.

Василенко и по складу своего дарования, и по тяготениям к реалистическому искусству, его интересу к истории был близок идеям Московского общества искусства и литературы. Любимыми театрами Василенко на

всю жизнь остались Художественный и Малый. И связи со Станиславским с годами становились крепче. Сейчас же, в 1902 году, Василенко, чувствовал себя польщенным оказанной ему честью: по инициативе С. К. Шамбинаго, бывшего одним из директоров Общества, ему была заказана музыка к древнерусской комедии Симеона Полоцкого «О Навуходоносоре-царе» («Пещное действо»). Музыка — вступление и несколько оркестровых фрагментов — была выдержана в старинном «скоморошьем» роде и органически вплеталась в действие. Весь состав оркестра (флейта, кларнет, труба, тромбон, две скрипки, фортепиано и ударные) был тщательно продуман Василенко. Ему впервые пришлось писать для такого «микрооркестра», и это стало для него своеобразной задачей, с решением которой он блестяще справился.

В сезоне 1903 года «Пещное действо» в постановке К. С. Станиславского шло с большим и все возрастающим успехом. Музыка Василенко получила всеобщее одобрение. Особенно был доволен Станиславский, расцеловавший композитора и сказавший ему, что он мастерски справился со своим делом. Действительно, в музыке был воссоздан стиль и колорит древнерусского сказания. Строгие, но отнюдь не иконописные лики юношей-страстотерпцев из «огненной пещи» искусно и любовно вырисованы в музыкальных орнаментах. Знаток древней иконописи, замечательный музыкант и историк древней русской литературы, профессор Сергей Алексеевич Бугославский, слышавший эту музыку в действии, сравнивал ее с живописью Рублева (имея в виду не эстетический эффект, а стилистические приемы).

Вскоре Василенко предстал перед московской публикой в качестве автора музыки еще к двум спектаклям, постановка которых снова была осуществлена К. С. Станиславским. Один из них — старинная комедия «Драгья смеянья», представляющая собой дословный перевод знаменитой комедии Мольера «Смешные жеманницы», сделанный еще во времена Петра Первого.

Хорошо зная галантный стиль эпохи и стремясь воссоздать музыкальные картины в духе Рамо и Люлли, Василенко нашел удачное решение стилистических прие-

мов в музыкально-драматическом оформлении спектакля. Станиславский уже и тогда любил насыщать действие «сопутствующей», «аккомпанирующей» и «вводящей в настроение» музыкой. Как изящные музыкальные иллюстрации к пьесе звучали небольшие номера, изобретательно инструментованные для малого состава.

В литературно-художественном кружке был поставлен и третий спектакль Общества (с тем же режиссером и композитором) — пьеса неизвестного автора «Дафна, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная». Здесь Василенко попытался использовать стилизованные мотивы, как бы воскрешающие времена русского крепостного права. Эти спектакли, осуществленные под руководством такого гения сцены, как Станиславский, оказались хорошей школой для молодого композитора. Василенко навсегда запомнил его указания, они служили ему маяком и тридцать лет спустя, во время работы над операми и балетами.

В эту пору, чреватую грядущими революционными потрясениями, Василенко начинает задумываться над вопросами социального характера. Начитанный, увлекавшийся с юности Белинским и Добролюбовым, хорошо знавший публицистику Герцена, трактаты и статьи Чернышевского, он все же был далек от политики. Не случайно во время университетских занятий он избрал именно судебную медицину — науку, как ему казалось, политически нейтральную.

Будучи материально обеспеченным, Василенко отдавался любимой работе, не задумываясь об источниках своего благосостояния.

Довольно долгий период он был склонен к идеализации быта крестьян, живших в их поместье. Когда же поместье стало принадлежать ему, он впервые критически посмотрел на себя со стороны и, если не ужаснулся, то, во всяком случае, не остался «пребывающим в удовлетворении». Постепенно у Василенко созрело решение «порвать с сельским хозяйством», «снять с себя титул помещика».

Вот что Василенко по этому поводу пишет в своих «Страницах воспоминаний»:



«Бывая, правда, очень редко, на заседаниях земской управы в Ельце, посетив дворянские выборы в Орле, я убедился, что хотя крепостное право давно уничтожено, но такого наглого и подлого обращения с крестьянами, такого обмана и нещадной эксплуатации, как это позволяли себе все эти высокородные помещики-царедворцы — Хвостовы, Стаховичи и прочие — не могло представить себе никакое воображение. В 1904 году, за год до начала аграрных волнений в черноземных губерниях, я продал землю, весь скот и инвентарь своим же крестьянам по доступной цене с длительной рассрочкой. Это вызвало большое недовольство. Председатель городской управы и предводитель орловского дворянства посетили меня в Москве. «Мы ослышались... Вы не могли совершить такого... странного поступка по отношению к своим братьям дворянам. Но если даже вы по неопытности это сделали... то мы можем вам помочь ликвидировать это решение...».

Я очень резко возразил: «Никакой я не брат дворянам и своего решения менять не намерен... Я композитор, а не помещик...».

Начавшаяся вскоре дирижерская деятельность, работа в консерватории и организация «Исторических концертов», уже прямо адресованных к рабочим, к студенчеству, к «малообеспеченным слоям народа» («Дневники»), стали новым этапом в жизни Василенко и, безусловно, результатом сложной внутренней работы, приведшей к изменению формировавшегося в то время, еще не сложившегося окончательно мировоззрения.

Поражение царской России в русско-японской войне 1904 года и разразившаяся затем революционная буря 1905 года заставили молодого композитора серьезно задуматься о судьбах родины и определить свое отношение к той революционной борьбе, которую начал рабочий класс России, впервые вышедший на штурм самодержавия. Василенко, как и многие лучшие представители русской интеллигенции, не мог не понимать, что поражение царских войск на Дальнем Востоке есть следствие краха антинародной, авантюристической политики царского правительства, что это — начало смер-

тельного загнивания самодержавного строя. Он видел и чувствовал, что в широких народных массах зреет непримиримая ненависть к царизму.

В «Записках», особенно неопубликованных дневниках Василенко, относящихся к тому периоду, есть немало гневных, протестующих строк по адресу царского правительства. Он яростно бичует «подлое низкопоклонство» царедворцев, «хищную алчность» империалистической буржуазии и бесчинства черносотенной своры. Он еще не видит выхода из этого трагического мрака и весь находится во власти пессимизма и смятения не до конца осознанных чувств. Поэтому вслед за «психологическими этюдами» (двумя поэмами для баса с оркестром — «Вирь» на слова И. Бунина и «Вдова» на слова любимого поэта Василенко Якова Полонского) возникают полные тревожных образов, мрачных настроений и предчувствий хор на слова И. Бунина «Метель» и поэма для голоса с фортепиано на слова Я. Полонского «Зимний путь» («Ночь холодная мутно глядит»)...

Но вот грянула очистительная гроза, воспетая горьковским «Буревестником».

Неверно было бы представлять дело так, что молодой композитор, внутренне протестовавший против произвола царизма, уже тогда вполне ясно представлял себе великий смысл, значение и перспективу происходящих грозных политических событий. Он пережил полосу некоторой растерянности, сомнений и колебаний, мучительной переоценки ценностей, что было свойственно далеко не ему одному, а определенной группе русской интеллигенции, в среде которой он рос. Но сердцем чуткого художника-патриота, воспитанного на демократической литературе XIX века, Василенко чувствовал все яснее, что правда — на стороне народа.

Композитор все активнее прислушивается к величавой музыке революции; он постепенно, хотя и медленно, начинает выходить из узкого круга сугубо личных переживаний. Творчество его еще во многих своих чертах продолжает оставаться противоречивым. Но уже на смену мистике и ирреальности, временно завладевшими

его воображением, начинают все ярственнее пробиваться жизненные, реалистические нотки. Его «Эпическая поэма» по сути своей уже вполне «земная» вещь. Его 1-я симфония, сюита «В солнечных лучах», в особенности 2-я симфония — это гимн дружбе и единству человека с природой. Мысль композитора неотвратимо обращена к Родине, к ее героической истории, к типам близких ему по духу русских людей, к русскому песенному фольклору, с юности занимавшему его музыкальное воображение.

Период с 1903 по 1907 год был целиком заполнен разнородной дирижерской, педагогической и творческой деятельностью. В эти годы особенно значительную роль в жизни Василенко сыграл М. М. Ипполитов-Иванов.

Напомним, что Василенко был связан с Ипполитовым-Ивановым долгими годами знакомства и дружбы. Еще в 1890 году, в Тифлисе, где Михаил Михайлович был директором консерватории и председателем отделения Русского музыкального общества, началось это знакомство, продолженное по приезду Ипполитова-Иванова в Москву.

Именно Ипполитов-Иванов исполнил в оркестре первые оркестровые сочинения Василенко — первую часть симфонии и «Былину».

По предложению Ипполитова-Иванова Василенко сделал переложение своей выпускной кантаты «Сказание о граде Китеже» в двухактную оперу, поставленную в Частной опере Мамонтова в 1903 году.

Василенко в своих дневниках и воспоминаниях не раз останавливается на обаятельной и мудрой фигуре Ипполитова-Иванова — замечательного деятеля русской музыки, талантливого композитора, последователя Чайковского. Василенко влекла к себе личность большого музыканта. Он не раз рассказывал, что Ипполитов-Иванов постоянно оказывал с риском для себя, но совершенно безбоязненно, большую поддержку (моральную и материальную) учащимся, преследуемым полицией и правительством. Василенко вспоминал и о благородной роли Михаила Михайловича в 1917—1918 годах, когда он, одним из первых музыкантов реши-

тельно примкнув к большевикам и служа Советскому правительству, сумел уберечь консерваторию от развала и разрухи. Он восстановил в короткий срок ее престиж как хранительницы великих традиций русской классической музыки.

В 1903 году М. М. Ипполитов-Иванов предложил Сергею Никифоровичу должность своего помощника и заместителя в Товариществе частной оперы, где он сам был главным дирижером и, по существу, художественным руководителем. Условия работы были крайне сложны. Молодой, в сущности неопытный дирижер должен был нести весь «ходовой» репертуар, то есть быть готовым заменить любого дирижера при возможном срыве очередного исполнения любой оперы. Кроме того, Василенко должен был самостоятельно подготовить и вести такие ответственные спектакли, как «Пиковая дама», «Черевички», «Мазепа», «Князь Игорь» и «Вертер» (Массне).

Более двух лет продолжалась дирижерская деятельность Василенко в Частной опере. Он приобрел достаточный опыт, свободу в дирижерской технике. Надо сказать, что только поистине блестящий дебют Василенко-дирижера в «Пиковой даме» был обеспечен настоящей подготовкой, нужным количеством репетиций. Театр Саввы Ивановича Мамонтова, с которым связаны незабываемые страницы русской Частной оперы, по целому ряду причин распался. На его основе (или, как тогда говорили, «развалинах») возникло Товарищество Частной оперы, в котором уже протекала и деятельность С. Н. Василенко. Нужно было «конкурировать» с Большим театром, отличавшимся не только консервативным уклоном, но и помпезностью постановок. А Товарищество, ограниченное в материальных средствах, принуждено было «завоевывать» публику репертуаром, который составляли оперы, не шедшие на «императорской» сцене, несмотря на их выдающиеся художественные достоинства. В Товариществе блистали голбсами и артистическим талантом великолепные певцы: Петрова-Званцева, Сперанский, Цветкова, Векова, Севастьянова, Борисенко. Серьезность художественного

направления Товарищества ни у кого не вызывала сомнения. Но малое количество репетиций, мизерность средств не могли не сказаться на постановке. Василенко страдал от сознания беспомощности, работал сверх сил — и все же чувствовал неполноценность многих спектаклей.

К этой поре относятся и довольно частые выступления Василенко в качестве симфонического дирижера — сначала с собственными сочинениями, а затем и в программах, посвященных творчеству других авторов. Образцом, своеобразным маяком дирижерского искусства для Василенко стал Артур Никиш, впервые приехавший в Москву и завоевавший симпатии, а потом и горячую признательность музыкальной общественности. Василенко посещал все выступления Никиша, познакомился с ним, а затем и принимал его у себя как дорогого гостя.

После распада Товарищества Частной оперы Василенко решил отдавать больше времени творчеству, дирижированием же заниматься время от времени.

А в 1906 году Ипполитов-Иванов, став директором консерватории (его единогласно избрали взамен ушедшего В. И. Сафонова), рекомендовал Василенко Художественному совету в качестве старшего преподавателя. Через год Василенко был избран профессором, и Ипполитов-Иванов передал ему класс инструментовки, а еще через год и свой класс свободного сочинения. Так началась его глубочайшая, органическая связь с консерваторией.

После поражения революции 1905 года, когда в России наступила мрачная пора столыпинского террора, многие и многие представители русской интеллигенции, разочаровавшиеся в революции, сбитые с толку враждебной пропагандой, изверившиеся в силах народа или испугавшиеся революционного взрыва, стали колебаться: кое-кто перешел во вражеский лагерь, кто-то отгородился китайской стеной от живой жизни и ушел в мир мистического, потустороннего искусства или проповедовал пресловутую теорию искусства для искусства. Лучшие, крупнейшие русские художники (Ал.

Блок, Н. Я. Мясковский) показывали пример стойкости, преодоления мертвящей пустоты декадентских веяний, твердого возвращения в реалистическое русло. Василенко недолго отдавал дань модернистским увлечениям. В числе других прогрессивных художников он шел своим, сознательно избранным путем. Этот путь— музыкальное просветительство, пропаганда музыки среди самых широких народных масс, ранее неприобщенных к профессиональному искусству.

С 1907 по 1917 год Василенко был главным вдохновителем и организатором знаменитых «Исторических концертов», сыгравших весьма значительную роль в развитии музыкальной культуры нашей страны.

1907—1917 гг.

#### «Исторические концерты»

«Эта мысль (об организации «Исторических концертов». — Г. П.) интересовала меня давно — еще во времена моих совместных работ с Сафоновым, когда я, по его просьбе, занимался художественной обработкой некоторых старых мастеров», — писал Василенко в своем дневнике \*. И далее: «Этими концертами имелось в виду дать малосостоятельной публике (учащейся молодежи, рабочим, учителям и т. д.) за самую дешевую плату возможность слушать хорошую симфоническую музыку в хорошем исполнении и с первоклассны-

---

\* Здесь надо пояснить, что, будучи на последнем курсе консерватории и помогая директору ее В. И. Сафонову (он был преподавателем С. Н. по классу фортепиано и регулярно давал ему по утрам частные уроки у себя на дому, а помимо того, приблизил к себе симпатичного ему ученика и совместно с ним музицировал, гулял, проводил досуг), Василенко корректировал и инструментовал для симфонических концертов консерватории пьесы стоициных авторов. Кроме того, под руководством Сафонова Василенко перениструментовал две симфонии Роберта Шумана (Пятую и Третью Рейнскую).

ми артистами. Это был первый опыт такой широкой популяризации классических произведений музыкальной литературы в систематическом цикловом порядке.

Подчеркнутая Василенко мысль, что «Исторические концерты» предназначались прежде всего для малоимущей публики, очень важна. Ведь богатая, состоятельная публика в течение ряда лет имела возможность посещать довольно большое количество концертов, в том числе и симфонических и камерных. Музыкальная, концертная жизнь начала XX века отнюдь не находилась в запущенном, застойном состоянии. Наоборот, она была достаточно интенсивной. Регулярные концерты и различные музыкальные выступления в Москве устраивались рядом организаций, в том числе Русским музыкальным обществом, Русским хоровым обществом, Московской консерваторией, Большим театром, Филармоническим училищем, Синодальным училищем. Кроме того, в концертных залах Москвы, а их было шесть-семь, многократно выступали прославленные дирижеры, певцы и музыканты, ансамбли Западной Европы и Америки. Так, например, сезон 1907/08 года был исключительно богат зарубежными гастроями. Эдуард Колонн исполнил «Психею» Цезаря Франка; Ж. Марти познакомил Москву с творениями Клода Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», «Дева-избранница», «Фрагменты из оперы «Пеллеас и Мелизанда»). Оскар Фрид поразил музыкантов необычайно темпераментным исполнением Пятой симфонии Бетховена, Ян Сибелиус (с которым Василенко позднее познакомился и подружился) исполнил свои новые произведения. Пианисты Рауль Пюньо и Леопольд Годовский, скрипач Жак Тибо, виртуоз на виола д'амур Анри Казадезюс, наконец, прославленный парижский ансамбль исполнителей на старинных инструментах (Анри и Марсель Казадезюс, Челли Довильер и Альфред Казелла) — таков далеко не полный перечень музыкантов, выступавших тогда в Москве.

Но сколько ни устраивалось симфонических, хоровых и камерных концертов, они не были доступны неимущим кругам интеллигенции, студенчеству, рабо-

чим, среди которых и тогда уже были сотни истинных любителей и ценителей серьезной музыки.

Василенко наряду с другими передовыми музыкантами был кровно заинтересован в привлечении широких кругов любителей на концерты, где исполнялись произведения не только малых, но и крупных музыкальных форм. Ведь музыкальная пропаганда была славной традицией выдающихся деятелей русской музыки (вспомним хотя бы «Бесплатную музыкальную школу» Балакирева и Римского-Корсакова с ее концертной деятельностью и систематическим внедрением музыкальных знаний в гущу народа, Исторические концерты А. Рубинштейна, концертные поездки Мусоргского с Д. Леоновой). Музыкальная пропаганда была одним из видов проявления их демократических, гуманистических тенденций.

Главным помощником Сергея Никифоровича с начала организации «Исторических концертов» был его товарищ по консерватории и близкий друг Юрий Сергеевич Сахновский, способный композитор и дирижер, видный музыкальный критик, печатавшийся в популярной в то время умеренно-либеральной газете «Русское слово». Два года они дирижировали поочередно, пока не разошлись на почве художественных разногласий.

Русское музыкальное общество пошло навстречу инициаторам «Исторических концертов» и предоставило им безвозмездно Большой зал консерватории, весь технический аппарат, отопление, освещение, орган и, что очень важно, возможность выписывать из-за границы старинную и новейшую музыкальную литературу — в партитурах и клавирах. Общество же оплачивало переписку оркестровых партий.

Цены на места были самые общедоступные. Студенты и рабочие — любители музыки — получили возможность за 14—20 копеек посещать «Исторические концерты» во II амфитеатре, за 25—30 копеек в I амфитеатре, а за полтинник — в партере. Необычайная дешевизна билетов, строгая продуманность и цикличность программ, составленных в хронологическом порядке, участие в концертах великолепного оркестра Большого



театра, согласившегося играть за половинную плату, участие выдающихся солистов — все это быстро снижало огромную популярность новому, подлинно демократическому музыкальному начинанию.

Абонементы были распроданы за три дня. Удивляться этому не приходится. Ведь стоимость абонементов на обычные циклы симфонических концертов Русского музыкального общества колебалась между 50 и 20 рублями (тогда как заработок рабочего часто составлял 15—20 рублей в месяц!), абонемент же на десять посещений «Исторических концертов» можно было в рассрочку приобрести за 1 р. 40 к. Самый дорогой абонемент стоил 14 рублей.

Афиши были расклеены не только на улицах, но и на фабриках, заводах, в учебных заведениях. Множество рабочих Прохоровской, Цинделевской мануфактур и других фабрик стали постоянными посетителями «Исторических концертов». Количество слушателей росло от концерта к концерту. Исполнители привыкли видеть массу публики не только на местах, но и в проходах, в три и четыре ряда на боковых хорах, даже за открытыми дверями зала, в фойе. «Слушатели приходили на концерт, как на праздник», — писал Василенко в своем дневнике.

Постоянными солистами «Исторических концертов» выступали, помимо активных их друзей — великих русских певцов А. В. Неждановой и Л. В. Собинова, такие замечательные оперные артисты, как В. Р. Петров, К. Г. Держинская, В. Н. Петрова-Званцева, В. В. Люцц; пианисты А. Зилоти, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, С. И. Танеев, М. Н. Мейчик, скрипачи К. С. Сараджев, Ал. Могилевский и Мих. Пресс, органист Т. Х. Бубек. Солисты нередко отказывались от гонорара, считая честью выступить в «Исторических концертах».

Вскоре к отечественным исполнителям присоединились знаменитые иностранцы — клавесинистка Ванда Ландовска, пианисты Телемак Ламбрино, Макс Пауэр, Эмиль Фрей, скрипачи Анри Марто, Анри Казадезюс, певица Фелия Литвин, органисты Жак

Хандшин, Оскар Мериканто, Парижский ансамбль «Общества игры на старинных струнных инструментах». Все солисты имели, по словам Василенко, «потрясающий» успех у публики, как у новой, впервые приобщившейся к большому искусству, так и у искушенной, также постоянно посещавшей этот «Музыкальный университет».



1910 год

была в сочинении. Позднее вступительные слова были заменены подробными печатными программами, составлявшимися большей частью самим Василенко. Программы, содержавшие также портреты композиторов, раздавались держателям абонементов бесплатно. В течение десяти лет существования «Исторических концертов» основным дирижером, несшим главную нагрузку, был С. Н. Василенко. После ухода Сах-

Концерты происходили по воскресеньям, в час дня. Устроители учитывали, что подавляющая часть аудитории живет далеко от центра, на окраинах Москвы, а конка — да и позднее трамваи — ходили не больно быстро.

Каждому концерту предшествовала лекция популярного музыкального критика Юлия Энгеля (он работал рецензентом в «Русских ведомостях»). Коротко, в доступной форме он рассказывал о композиторе, эпохе, стиле и форме произведений, излагал программу, если таковая

новского его место занял Ипполитов-Иванов, а помимо того, стал дирижировать А. К. Глазунов.

Кроме них дирижировать «Историческими концертами», по приглашению Василенко, приезжали выдающиеся музыканты из Петербурга (Н. Н. Черепнин), из Харькова (В. И. Слатин), из Финляндии (Роберт Кааянус). Дирижером соблазняла возможность ознакомиться с сочинениями почти никогда не исполнявшихся авторов или композиторов далекого прошлого, таких, как Батисто Бассани, Даль-Абако, Корелли.

Интересен был руководящий состав оркестра: концертмейстер первых скрипок — Л. Н. Шило, концертмейстер вторых скрипок — М. М. Ард, концертмейстер альтов — А. К. Метнер, концертмейстер виолончелей — Ефовский, 1-й гобой — Назаров, в то время еще ученик консерватории, кларнетисты — Николаевский, Александров, Розанов, фаготисты — Арабей, Станек, валторнисты — Солодуев, Ефремов, трубачи — Табаков, Адамов, тромбонисты — Блажевич, Минаев, арфистка — Корчинская.

Первый концерт состоялся 25 ноября 1907 года. Программа его была широко афиширована. Исполнялись:

Бах — Сюита D-dur;

Сарабанда в обработке Сен-Санса для скрипки с оркестром;

Ария в обработке Вильгельми для скрипки с оркестром, солист К. С. Сараджев;

«Бурре» — обработка Геварта;

Токката и fuga с-moll в обработке Клейнмихеля для оркестра.

Люлли — Гавот.

Рамо — Ригодон — в обработке Геварта.

Гендель — Ларго для гобоя со струнным оркестром; Чаконна для скрипки — исп. К. С. Сараджев; 1-й концерт для органа в обработке Зейферта — исп. Э. Цабель.

Монсиньи — Чаконна и Ригодон из оперы «Амина — царица Голконды» — в обработке Геварта.

В программах дальнейших концертов соблюдалась строгая историческая последовательность. При этом устроители преследовали две цели: ознакомить неопытных слушателей с ходом развития музыкальной культуры, начиная с XVI века, и сделать это постепенно, идя от простого к сложному, приучая любителей музыки к звучаниям современного оркестра и слушанию произведений современных композиторов. По настоянию Василенко, оркестр демонстрировал «наглядное развитие составов от самого малого в классических вещах — до колоссального, четверного, с прибавлением нескольких хоров — в сочинениях Вагнера».

Произведения авторов XVI—XVII веков, почти всегда мало известных, иногда анонимов, сменялись сочинениями Гайдна, Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шопена, Вагнера, Листа. Затем отдельный и значительный раздел составляла русская музыка: Фомин, Березовский, Есаулов, Алябьев, Верстовский, Глинка, Даргомыжский, композиторы «Могучей кучки», Чайковский, а из современных русских, как «уже определившийся классик» — Глазунов.

Для пополнения репертуара «Исторических концертов» Василенко неоднократно предпринимал поездки за границу. С 1908 года ежегодно, преимущественно летом (когда циклы прерывались), он выезжал в Берлин, Болонью, Вену, Париж, рылся в музыкальных архивах, куда его, как исключение, допускали (объявленная им цель — розыск новых музыкальных материалов — всегда импонировала ученым хранителям уникальных ценностей!). Там он отыскивал произведения забытых или малоизвестных авторов доклассического периода, начиная с XV века. Музыкальные архивы Болоньи, Рима охотно предоставляли ему возможность снимать копии с оригиналов-уникумов. Знаменитая клавишница Ванда Ландовска энергично помогала молодому делу «Исторических концертов», производила специальные и часто очень эффективные розыски.

Василенко вспоминал: «Заочно, по письмам, я познакомился с директором знаменитой школы певцов (*scola cantorum*) д'Экоршевиллем, и он присылал не-

обычайно интересные рукописи для моих концертов».

В № 42 либеральной, «профессорской», как тогда называли ее, газеты «Русские ведомости» (от 17 февраля 1909 года) авторитетный критик и просвещенный, демократически настроенный человек Н. Д. Кашкин писал: «Большое дело делает С. Н. Василенко, отдавая все свои силы и знания музыкальному просвещению, создав на самом деле настоящий «университет истории музыки». Целое поколение останется ему благодарным за его исключительное музыкальное просвещение».

Сергей Никифорович привлек к обработке старинной музыки лучших учеников своего класса в консерватории (он уже был утвержден профессором). Часто приходилось, вспоминал он в позднейших беседах, воссоздавать произведение по единой строчке мелодий, лишенной гармонизации, еще чаще — по цифрованному басу. Ученики под наблюдением и руководством своего профессора иногда целыми ночами инструментовали сочинения старинных мастеров (программы готовились к определенному, никогда не нарушавшемуся сроку). Эти работы затем проигрывались оркестром, подвергались коллективному обсуждению, безжалостному анализу, в них вносились необходимые поправки. Нередко они служили зачетными работами студентов.

В процессе этой плодотворной работы оттачивалось мастерство будущих композиторов, им прививался вкус к полифонии. Среди учеников С. Н. Василенко такую работу выполняли А. В. Александров, Н. С. Голованов, С. И. Потоцкий, П. А. Ипполитов, В. А. Степанов и другие.

Наиболее ответственные, сложные обработки и инструментовки неизменно брал на себя сам Василенко, и делал это он весьма искусно. Эти работы служили эталоном, своеобразными образцами для учеников. Так, с исключительным чутьем стиля он обработал для оркестра целую серию из произведений лютневой музыки XIV—XVII веков. Впоследствии, в 1914 году, из этих обработок композитор составил прелестную «Сюиту на темы лютневой музыки XIV—XVII вв.» для малого симфонического оркестра (ор. 24).

В результате трудов Василенко и его класса в консерватории появились — на смену исполненным на первом концерте 25 ноября 1907 года неудовлетворявшим Василенко обработкам многих произведений, сделанным Гевартом, Клейнмихелем «академически», бесстрастно, — инструментовки более квалифицированные, тонкие в стилистическом приближении к подлинникам.

Музыкальные сокровища, показываемые в «Исторических концертах», включали и разысканную Василенко музыку старинных итальянских любовных песен, танцевальные формы XVI века и множество других сочинений.

За десять лет существования концертов, по подсчетам Василенко, было исполнено 80 русских и иностранных симфоний, 48 сюит, 37 симфонических поэм, 16 кантат, 92 концерта для различных инструментов с оркестром, 350 различных сочинений для оркестра — фантазий, увертюр, 86 сочинений для органа соло, 80 хоровых сочинений. За все это время, по свидетельству Василенко, ни разу не повторялись не только целые программы, но и отдельные произведения.

Пятилетие существования «Исторических концертов» было отмечено слушателями, преподнесшими Василенко ряд ценных подарков, среди которых особенно трогательным был мраморный сокол. Ассоциация с литературным образом Горького была явственной и демонстративной. На серебряной дощечке было выгравировано: «От благодарных слушателей «Исторических концертов» — рабочих Прохоровской, Цинделевской и Ивановской мануфактур».

Организация «Исторических концертов» протекала совсем не безболезненно. Ведь это был период реакции, во всем видевшей (и не без основания) ростки пробуждавшегося к новым активным действиям сознания рабочих. В 1907 году московский градоначальник Адрианов — гроза и самодержец в московском масштабе — призвал к себе Василенко и с плохо скрытым бешенством, хотя и во внешне вежливой форме, предупредил его (ведь Василенко все же был дворянином, «своим братом», бывшим помещиком, профессором консерва-

тории и известным композитором, дирижером!) о нежелательности допущения на концерты рабочих. Разумеется, эффекта это полицейское предупреждение не произвело, и адрес, преподнесенный рабочими спустя пять лет, был тому свидетельством.

7 ноября 1910 года в программе очередного концерта должен был исполняться «Реквием» Моцарта. Но это исполнение пришлось на дату, когда все были потрясены полученным известием о трагической смерти Льва Николаевича Толстого. Полиция заволновалась — как бы чего не вышло. Атмосфера была накалена, концерт мог легко превратиться в общенародную гражданскую панихиду по любимейшему писателю-гражданину. И московский градоначальник не нашел лучшего выхода, как запретить исполнение «Реквиема» в этот день.

Здесь уместно привести слова Василенко из его «Записок»: «Такое трусливое отношение царских слуг к нашим концертам лишь придавало нам веры в то, что мы не зря работаем, что наше дело нужно народу».

Убыточные итоги каждого сезона организаторы концертов покрывали из личных средств. «Мы охотно оплачивали дефицит, — вспоминал Василенко, — и ни за что не соглашались на предложения повысить цены на абонементы».

Наступили годы первой империалистической войны. «Исторические концерты» не прерывались, они проходили строго по плану, хотя организовывать их становилось все труднее — и в материальном отношении, и по политическим соображениям. Многие рабочие были мобилизованы и отправлены на фронт, студенты служили санитарями на эвакуационных пунктах и в госпиталях. В концертах появилось много новой публики, совсем зеленой молодежи, подростков с тех же фабрик и заводов, гимназистов. Приходили и старые рабочие. Я хорошо помню, как однажды в Большой зал консерватории не пускали группу рабочих, одетых «не по форме», то есть в своих рабочих костюмах, пришедших прямо от станков. Дело в том, что некоторые фабрики работали и по воскре-

сеньям, а держателям абонементов, вырвавшимся сразу после работы и не успевшим переодеться, страстно хотелось прослушать интересовавшую их программу. Рабочих пустили на самый верх и взяли с них слово, что в антракте они не будут спускаться вниз...

В программах концертов 1915 и 1916 годов администрацией регулярно вычеркивались сочинения Вагнера, Рихарда Штрауса и других германских и австрийских композиторов (Регера, Брукнера, Малера). Василенко ездил к градоначальнику, убеждал его, доказывая нелепость запрещения. Добился он только разрешения исполнения старинных немецких композиторов и таких авторов, как Моцарт, Бетховен, Шуман, Шуберт.

В эти сезоны исполнялись малоизвестные произведения; сюита старинных французских авторов, оставшихся «анонимами», под названием «Зодиак И.А.С.», «Цветники» Анри Муффато (XVIII век) для струнного оркестра, вокальные сцены из опер Рамо — «Дарданус», «Галантная Индия», Вторая сюита из музыки лютнистов XIV—XVII веков и др. Обновился состав солистов — к ним присоединились Аврелия Добровольская, Л. Н. Балановская, скрипач Б. Сибор, пианист А. Артемьев, виолончелист С. М. Козолупов.

Василенко с сестрой, Верой Никифоровной, добились разрешения организовать свой госпиталь: они знали, что казенные лечебные учреждения переполнены ранеными. Страх администрации, как бы Василенко не скрыл под флагом госпиталя революционной конспиративной квартиры (такое обвинение было ему предъявлено полицией!) прошел только под нажимом знакомых из Генерального штаба.

Василенко устраивает повторные исполнения ряда программ наиболее удавшихся концертов в своем госпитале и ряде других аналогичных учреждений. Он организует сборные концерты, с участием знаменитостей, в пользу раненых. Все участники, в том числе и оркестр, выступали бесплатно. Собирались крупные суммы, шедшие в фонд помощи раненым. Среди солистов концертов были и артисты драматических театров — Качалов, Москвин, Южин, Рыбаков...



Результатом всей этой активной общественно-музыкальной работы было довольно неожиданное обвинение Василенко в «политическом неблагополучии», к нему даже был приставлен «шпик» из охранки, о чем не без юмора и даже с некоторой гордостью вспоминал Сергей Никифорович.

Сохранились отзывы из журналов и газет («Театр», «Русское слово», «Русские ведомости», «Руль» и др.), где неизменно признается большая культурная роль концертов. «Популярные и чисто народные, в самом лучшем смысле этого слова, концерты», — писала газета «Русское слово» (20 марта 1908 г.).

В заключение приведу несколько программ «Исторических концертов»:

### **2-й концерт**

Гайдн — симфония № 12 B-dur.

Моцарт — Концерт для скрипки с оркестром.

» Увертюра к опере «Свадьба Фигаро».

» Симфония g-moll.

» Увертюра к опере «Волшебная флейта».

### **3-й концерт**

Бетховен — увертюра «Кориолан».

» Концерт для фортепиано с оркестром № 4.

» Марш из «Афинских развалин».

» 7-я симфония.

### **4-й концерт**

Мендельсон — Симфония a-moll.

Шуберт — Неоконченная симфония.

Шуман — Концерт для фортепиано с оркестром.

» Увертюра «Манфред».

### **5-й концерт**

Берлиоз — Две части из симфонии «Гарольд в Италии».

» Танец сильфов из «Гибели Фауста».  
Лист — Концерт для фортепиано с оркестром  
Es-dur.

» Мефисто-вальс.  
Вагнер — Вступление и антракты из «Лоэнгрина».  
» «Шелест леса» из «Зигфрида».  
» Увертюра к опере «Тангейзер».

### **6-й концерт**

Глинка — Арагонская хота.  
» Камаринская.  
Бородин — В Средней Азии.  
Калинников — 1-я симфония.

### **7-й концерт**

Чайковский — Увертюра «Ромео и Джульетта».  
» Концерт для фортепиано с оркестром  
b-moll.  
Аренский — Сюита «Силуэты».  
Мусоргский — Ночь на Лысой горе.

### **8-й концерт**

из сочинений Римского-Корсакова и Глазунова.

### **9-й концерт**

Рихард Штраус — Дон-Кихот.  
Григ — Осенью.  
Сен-Санс — 3-й концерт для скрипки с оркестром.  
Массне — «Севильяна» из оперы «Дон Сезар де  
Базан» (инструментовка С. И. Потоцкого).  
Клод Дебюсси — Шотландский марш на народную  
тему.

На этом концерте присутствовал великий бельгийский скрипач Эжен Изаи, публично приветствовавший С. Н. Василенко.

«Исторические концерты» Василенко — незабываемый этап в русской дореволюционной концертной жизни. До последних дней жизни Сергей Никифорович се-

товал, что из-за инертности московских концертных организаций ему, несмотря на ряд предложений и попыток, не удалось возродить — в новой тематике и для новой аудитории — этот замечательный свой почин дореволюционного десятилетия.

## Годы 1907—1917

### Начало работы в консерватории. Новые сочинения. Путешествия, концертная деятельность.

После ухода из Частной оперы Василенко начинает заниматься интенсивной дирижерской концертной деятельностью. Он охотно откликается на приглашения руководителей крупных провинциальных симфонических оркестров, гастролирует в Одессе, Ростове-на-Дону, Ялте. Репертуар молодого дирижера включал разнообразные сочинения: Бетховена и Моцарта, Гайдна и Шуберта, Мендельсона и Шумана, Вебера и Вагнера, Дирижировал Василенко и полюбившимися ему «северными» композиторами, среди которых он всем предпочитал Грига и Сибелиуса. Из русских авторов он включал в свои концерты более всего Римского-Корсакова, Глазунова и Чайковского. В Ростове-на-Дону Василенко проводил целые циклы концертов, пользовавшихся неизменным успехом. Среди музыкантов оркестра был Александр Иванович Орлов, игравший на альте. Василенко вдохновил А. И. Орлова на пробу своих сил в качестве дирижера, оставив ему весь свой нотный материал. Общеизвестно, каким первоклассным мастером-дирижером стал со временем А. И. Орлов, сохранивший до конца жизни дружеские чувства к Василенко и благодарность за данный ему толчок к перемене профессии.

В следующем, 1906 году Сергей Никифорович вступил на педагогическое поприще. Профессура в Московской консерватории — не только почетное, но и весьма

ответственное дело. Полвека, в течение которых Василенко воспитывал студентов, — огромная часть его интеллектуального существования. Он вкладывал в преподавание всю душу, всегда оставаясь новатором, искателем новых путей в педагогическом искусстве. Он умел найти глубоко индивидуальный подход к творческой личности, особенностям каждого из своих учеников. Никогда не навязывая собственных вкусов, Сергей Никифорович благодаря огромной эрудиции и опыту, в особенности в области инструментовки, где равных ему по силе изобретательности не было, завоевал огромный авторитет у своих учеников. Они полюбили своего учителя и старались ему подражать.

Пройдя за кратчайший срок — за год — педагогическую лестницу от старшего преподавателя по классу специальной инструментовки до профессора по классу свободного сочинения, Василенко, не покладая рук, работал над усовершенствованием своих курсов. Ведь надо было за два года научить студентов владению и симфоническими формами (на экзамене после первого года требовалось представить увертюру или часть симфонии в сонатной форме), и оперными (на экзамене второго года студент обязан был продемонстрировать либо большую кантату для голосов, хора и оркестра, либо одноактную оперу).

Василенко, готовясь к занятиям, составил подробный поурочный план, большой сборник примеров и задач. Среди композиторов, выпущенных Василенко уже в первые годы профессоры в консерватории, выделились А. В. Александров, Н. С. Голованов, С. И. Потоцкий. Кантата Александрова «Русалка» (по вновь открытому тексту Пушкина) была удостоена большой серебряной медали, а опера Голованова «Принцесса Юрата» (на сюжет из древних литовских преданий) вызвала восхищение экзаменационной комиссии, и автору была присуждена большая золотая медаль. С. И. Потоцкий с юных лет отличался вкусом в инструментовке.

Много талантливых людей выпустил из своих классов С. Н. Василенко. Не все из них занялись далее

композиторским трудом (например, Вл. П. Степанов — в будущем известный хормейстер Большого театра; Н. Н. Зряковский — великолепный знаток инструментовки, ближайший помощник Василенко в создании капитальных трудов — учебников по оркестровке; К. М. Щедрин — отличный педагог и лектор по истории музыки; А. Ф. Гребнев — также педагог и хормейстер). С. Н. Василенко называет среди своих любимых учеников В. В. Нечаева — талантливого композитора и пианиста, профессора Московской консерватории, а также одаренного композитора, оставившего большое и разнообразное по жанрам музыкальное наследство, — В. Н. Кочетова. О Д. Р. Рогаль-Левицком в своих записках Василенко оставил такую лестную характеристику: высокообразованный, культурный музыкант, теоретик и замечательный знаток оркестра.

В советское время трудно назвать среди московских композиторов и теоретиков людей, которые не оказались бы обязанными Василенко в знании оркестра, умении свои знания применить практически. Среди учеников Василенко были также талантливые представители братских среднеазиатских республик, в музыкальном росте которых он был так заинтересован.

\* \* \*

Дирижерская деятельность Василенко не ограничивалась только Россией, а в России — только «Историческими концертами». Параллельно он проводил и симфонические собрания Русского музыкального общества. Особенно же интенсивно протекала его дирижерская деятельность за границей; начиная с 1909 года он ежегодно выступал в Берлине, Франкфурте-на-Майне и Стокгольме. В 1910 году на одном из его берлинских концертов присутствовали Рихард Штраус и Артур Никиш. Они и ранее поддерживали знакомство с русским собратом по искусству. Р. Штраус, симпатизировавший идее «Исторических концертов», подарил С. Н. Василенко весь нотный материал своей симфонической

поэмы «Дон-Кихот», которая и была исполнена с успехом в следующем сезоне в Москве.

Концертная деятельность Василенко по разным городам России и за границей была в значительной степени связана с его любовью к путешествиям. Еще в детстве Сергей Никифорович увлекался географией. Как только в юности Василенко получил возможность, он отправился путешествовать. Он пришел к мысли соединять путешествия со сбором фольклора, а еще позже — с концертами. Кавказ, Крым, хождения по горам, незабываемые восходы и заходы солнца — и песни, музыка разных народов. Русская природа навсегда осталась Василенко милее всего, что встречал он на своем долгом пути. Как и русских поэтов, композиторов-классиков, художников, его пленяла скромность и какая-то задушевность, теплота красок и линий — полей, лугов, лесов. Но Василенко любил и природу всех широт, всех стран. Поэтому при первой же возможности пускался в отдаленные и продолжительные путешествия. Он побывал в Италии, Австрии, Германии, Франции, Голландии, Норвегии, Швеции, Турции, Египте, Сирии. Для каждой страны он находил свои определения, свои «прилагательные» и ласкательные названия. «Ослепительная по краскам и сияющая Италия», «Суровая Бретань со своими скалами и грозным океаном, игрушечная и веселая Голландия, Швеция с фантастическими фиордами...». В продолжение всех путешествий композитор не ограничивался собиранием народных мелодий, он не пропускал ни одного народного праздника, наблюдал обряды, посещал свадьбы крестьян, беседовал с ними.

«Каждая посещаемая мною страна оставляла во мне какое-то «музыкальное отложение», которое так или иначе проявлялось впоследствии». Это «резюме» Василенко очень характерно. Оно правильно освещает плодотворяющую роль тех музыкальных впечатлений, без которых творчество его во многом потеряло бы в своих красках, жизненной непосредственности.

В Константинополе, Анкаре, Дамаске, Каире Василенко усердно разыскивал знаменитых и безымянных народных певцов. Вслушивался в своеобразную нацио-

нальную манеру пения, анализировал необычные лады. Эта научно-изыскательная работа впоследствии позволила ему воплотить образы Востока в своих сочинениях.

Шесть раз бывал Сергей Никифорович в Италии, немало тетрадей заполнил народными, солнечными, как он их называл, неаполитанскими, венецианскими мелодиями. Эти записи помогли ему при сочинении балета «Мирандолина».

В 1909 году Василенко посетил Мурманск. Несколько месяцев он провел на берегу Ледовитого океана, объезжал становища рыбаков, слушал их сдержанно-суровые прекрасные песни.

Только сильный шторм сорвал его намерение участвовать в экспедиции на Шпицберген. Легенды и песни о «Грумманте» (русское название Шпицбергена), тщательно записанные и изученные, композитор использовал двадцать пять лет спустя, в 1934 году, при сочинении Арктической симфонии, посвященной героическому походу челюскинцев.

Начиная с 1910 года в сопровождавших его туристические путешествия дирижерских выступлениях все более заметное место начинает занимать русская современная музыка. Программы включали произведения Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, Черепнина и его собственные. Успех концертов знаменовал возросший интерес к русской музыкальной культуре.

\* \* \*

В десятилетие с 1907 по 1917 год творчество Василенко проходит ряд этапов, отражая веяния и увлечения не только музыкантов, но и поэтов, литераторов, художников — современников насыщенной событиями, полной противоречий эпохи в жизни русского общества.

Сам Василенко свое творчество до Великой Октябрьской социалистической революции разделяет, конечно, условно, на три периода (надо признать это деление излишне дробным). Первый — со времени увлечения Сергея Никифоровича, еще студента консерватории, русской стариной. Обрядовая символика русского народа, добросовестно изученные старообрядческие напевы

привели молодого композитора к созданию по-своему интересного опыта, однако, имеющего скорее локальный, музейный оттенок: это кантата, превращенная далее в оперу «Сказание о Китеже».

Несправедливо было бы считать весь этот период творчества (продолжавшийся до 1907 года) следствием ухода от действительности. Молодой художник искренне увлекся родной стариной, открывавшейся перед ним во всей своей первозданной и строгой красоте. Как художник Василенко видел свою задачу в возвращении народу в художественно обогащенной и стройной форме неисчислимых фольклорных богатств. Многие из них, в силу недооценки, а то и просто презрительного отношения к своему национальному, столетиями считавшемуся ниже западноевропейского, пребывали в тени, обреченные на забвение. И «Былина» («Эпическая поэма»), и баллада для баса с оркестром «Вирь», и Первая симфония, так же как «Сказание о Китеже», были написаны на основе богатого использования никем до Василенко не расшифрованных «крюков». Долго, однако, этот уход в старину продолжаться не мог. «Грохот» эпохи, смятение умов, революционные идеалы 1905 года, еще не вполне отчетливо осознанные Василенко, заставляют его ощутить непреодолимое желание петь людям о светлом, о надежде, о счастье, о солнце. И в музыке следующих годов явственно ощутимы эти настроения жизнеутверждения. Однако и в этот период Василенко в своем творчестве не избежал значительных противоречий. Он сам признает наличие влияний западного импрессионизма (партитуры Дебюсси долгое время волновали его воображение).

Правда, эти влияния преломлялись своеобразно и постепенно уступали место кристаллизующемуся собственному, все более реалистическому стилю, роднящему музыку Василенко с традициями кучкистов.

С 1908 по 1912 год композитором создаются такие разнородные сочинения, как кратковременная дань декадентским увлечениям — «Сад смерти», симфоническая поэма на сюжет Оскара Уайльда (1908 год); полная зловещих символов симфоническая картина «Полет



ведьм» (1909); «Заклинания» — сюита для голоса и фортепиано на слова Валерия Брюсова и К. Бальмонта (1910); симфоническая сюита «В солнечных лучах» (1911); «Фантастический вальс» для малого симфонического оркестра; хоры на южнославянские темы и четыре романса, ор. 19, среди которых подлинный реалистический шедевр, трагическая «Песня» («Я простая девка на баштане») на текст И. Бунина (1912). Как это нетрудно заметить уже из самого перечисления произведений, вначале этот период характеризуется увлечением несколько модернизированной («в духе чуть ли не снобистских вкусов», как с горькой иронией говорил сам композитор) фантастикой, иногда даже с мрачным мистическим оттенком. Но к концу этого периода, музыка становится более просветленной, радужной, содержательной и социально значимой («Песня»).

Все же это пятилетие, в течение которого композитора то и дело отвлекают организационно-концертная деятельность, путешествия, гастролы, не отличается плодотворностью. Начиная же с 1913 года, не в пример предшествовавшим годам, как бы подытоживая двадцатилетний путь творческих исканий (включая студенческую «ощупь»), Василенко чрезвычайно упорно и плодотворно работает и создает ряд интересных по замыслу произведений. В них еще более явственно ощутимо то крещендо, та линия усиления тенденции к просветлению, к реализму, что уже наметилась в предыдущем пятилетии.

Сам композитор констатировал, что на пути от «Полета ведьм» (в отличие от Мусоргского совершенно «внеационально» трактующего элементы фантастики) к сюите «В солнечных лучах» он от мрачной мистики предыдущего периода возвращался к солнцу, радости, единству человека с природой. «Жизнь, природа, человек во всей сложности своего человеческого бытия — стали основой моего творчества», — писал Василенко. Радикальный поворот к «земным» человеческим чувствам знаменует ряд произведений. Это—Концерт ре минор для скрипки с оркестром, с успехом впервые исполненный известным скрипачом, профессором Б. Сиборова, с оркестровым сопровождением под управлением

автора (1915 год). (Работа над концертом началась еще в 1910 году, но тормозилась всяческими, более всего психологическими причинами и пришла к благополучному концу лишь в 1913 году). Это — Вторая симфония (фа мажор), также начатая за три года до ее окончания в 1913 году. Это — пять глубоко лирических романсов на слова Бальмонта, Чулкова, Лохвицкой, около полудюжины старинных итальянских песен любви, французских песен XVIII века (для голоса с оркестром), музыка к шекспировской комедии «Укрощение строптивой» для театра Суходольской. Четыре «Маорийские песни» для голоса с фортепиано на тексты К. Бальмонта, написанные в том же 1913 году (ор. 23), внесли новую струю острой, пряной, изысканной «экзотики» в творчество композитора. Ярко чувственный мир сказочного Востока, переплетение реальных человеческих чувств и бытовых элементов со звуковыми аллегориями и символами — все это зазвучало теперь в творениях романтически настроенного, жадно и не слишком разборчиво впитывавшего в себя все новые впечатления художника.

Сам Василенко считает третьим периодом в своем творческом росте появление страстного, пытливого интереса к музыке народов Востока. Он изучает ее все более пристально, по подлинникам, не ограничиваясь личными записями. И все же композитор признает, что его музыка дореволюционного периода, да и в пору начала революции, будучи посвящена темам и сюжетам некоего отвлеченного «Востока», явилась не столько плодом следования фольклорным источникам, сколько продуктом фантазии и воображения.

В 1914 году, под впечатлением вспыхнувшей первой мировой войны и как бы в виде своеобразной дани патриотическим чувствам, охватившим первоначально русскую общественность, к кругам которой он принадлежал, Василенко написал большой, искусно скомпонованный «Марш-фантазию на темы казачьих песен» для симфонического оркестра (ор. 26). Но затем война не находит отзвука в душе композитора, и он обращается к более близким для него в то время темам классики, «утешающим в жестокую пору крови и скорби» (дневник).

Он с увлечением пишет музыку к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» (для театра Суходольской), обрабатывает для голоса с оркестром (первоначальная редакция в сопровождении фортепиано) песни трубадуров XIV—XVI веков. Большой художественный (а не только исторический) интерес представляют написанная им в том же году сюита на темы лютневой музыки XIV—XVII веков, навеянная творениями старинных французских композиторов, и сюита «Зодиак». Свободная трактовка тем, искусная стилизация, бережно воссозданный армат наивных и грациозных мелодий способствовали крупному успеху, который обе сюиты снискали у слушателей.

В последующие военные годы Василенко, занятый множеством концертов, заботами о раненых в своем госпитале, то и дело отвлекаемый большой педагогической работой, уделяет оригинальному творчеству весьма незначительное внимание. Лишь «Экзотическая сюита» на слова Бальмонта, Иванова и Брюсова для голоса и камерного состава оркестра (ор. 29) является «прорывом», хотя и весьма своеобразным, в отставленное им на время сочинение музыки. В «Экзотической сюите» нашла свое, пожалуй, наиболее яркое выражение та линия «дразнящей воображение» экзотики в творчестве композитора, начало которой было положено «Маорийскими песнями».

Столь малая продуктивность, так необычная для Василенко, свидетельствует о большой растерянности и смятении композитора перед лицом всенародного бедствия, вызванного первой мировой войной.

1917 год

С первых дней революции — с народом. Консерватория, университет, радио — педагог, дирижер, лектор, теоретик, историк

«Мир и братство народов — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать... Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — писал Александр Блок в своей знаменитой статье «Интеллигенция и Революция».

Василенко был среди тех, кто услышал зов революции, услышал всем сердцем и сказал людям, ее творящим:

— Я с вами!

«Великую Октябрьскую социалистическую революцию я воспринял как наступление долгожданного ясного утра после мрачной тягостной ночи... Я решил, что мое место в ряду борющихся за новую жизнь».

Не напоказ, не для прочтения другими людьми были предназначены эти бесхитростные, из сердца идущие слова Сергея Никифоровича Василенко. Сорокапятилетний композитор, достигший к этому времени широкого признания, популярности, известности не только среди музыкантов, но и среди широкой демократической публики, человек материально обеспеченный, окруженный весьма разнородными людьми, среди которых было немало скептиков, да и прямых врагов революции, Василенко писал эти строки, руководимый искреннейшим побуждением: выразить свои чувства, поставившие его, беспартийного человека, на сторону борющегося пролетариата.

Будучи до чрезвычайности скромным и требовательным к себе, Василенко никогда не переоценивал ни своего творчества, ни своей «политической сознательности». Конечно, Василенко не был революционером, но никаких оснований считать его реакционно или консервативно настроенным не было и быть не могло, хотя бывшие

«друзья», оставшиеся по ту сторону баррикад, приложили немало усилий, чтобы наложить тень на его безупречную в своей принципиальной честности фигуру. Отсюда и преувеличение влияний модернизма на его творчество, отсюда и выпячивание в нем тех экзотических моментов, которые никогда не были решающим фактором в его многогранной композиторской деятельности.

Что же делал Василенко как музыкант, как дирижер, как общественный деятель, ставший на сторону народа буквально с первых же дней революции? Ответ находим в «Страницах воспоминаний», где без прикрас, очень самокритично Сергей Никифорович ведет почти эпический рассказ и о своих переживаниях, настроениях и действиях в 1917—1918 годах.

Как известно, в первые годы революции особенно давали себя чувствовать послевоенная разруха, тяготы, связанные с гражданской войной. Было и холодно, и голодно, недостаток ощущался во всем. Приходилось заниматься в нетопленных консерваторских классах, с полуголодными учениками. Василенко с негодованием обрушивался на носителей и сеятелей слухов, страхов, на брюзжащих, как он говорил, и скулящих.

У Василенко был, по всеобщему признанию, «легкий характер». Он умел приноравливаться и к холоду, и к недостаткам в пище, сохраняя хорошее, бодрое настроение. У него было моральное право осуждать «нытиков и маловеров». Не во всем еще хорошо разбираясь, Василенко поверил, что новая, рабочая, народная власть победит и разруху, и голод, и внешних и внутренних врагов. Он всем существом ощущал потребность, необходимость включиться в общее созидание.

«Трудности надо преодолевать всем вместе, — твердил он неоднократно, вспоминая при этом строчки из «Царской невесты»: — «Гроза сухую сосну изломает, да целый лес весенний оживит...». И вот Василенко оказался первым из московских композиторов, кто явился в МУЗО — Музыкальный отдел, бывший на автономных правах при Московском отделе народного образования, затем ставший Театрально-музыкальным отделом

Наркомпроса, затем переходивший из ведомства в ведомство. Руководила МУЗО Е. К. Малиновская — энергичная женщина, впоследствии директор Большого театра. Василенко пришел с деловым предложением: пользуясь своими связями с оркестрантами (еще в 1915 году Сергей Никифорович, помимо «Исторических концертов», летом дирижировал в Сокольниках оркестром Большого театра, затем передав дирижерскую палочку молодому своему ученику Н. С. Голованову), он вскоре после Октябрьской революции собрал небольшой, но, по его словам, превосходный по составу оркестр из артистов Большого театра. Е. К. Малиновская хлопотала правительственную дотацию, и оркестр начал с апреля 1918 года свою концертную деятельность. Вскоре Василенко получил в свое распоряжение Сокольнический круг, где, по традиции, с весны всегда начинались популярные симфонические концерты.

В то же время Василенко был назначен едва ли не первым председателем «концертно-организационного бюро» — зародыша будущей филармонии. Концерты шли в переполненных залах, в Сокольниках собиралась аудитория еще более демократичная, чем на «Исторических концертах»: рабочие, солдаты, матросы; и Сергей Никифорович остро почувствовал — надо искать новые формы концертной деятельности. Так началась новая фаза в его работе со слушателями: он стал первым лектором по музыке, музыкальным комментатором, чьи пояснения, аннотации слушались с неменьшим интересом и удовольствием, нежели следовавший за ними концерт. Успех отысканных «новых форм» был исключителен. Требования на концерты-лекции шли отовсюду: из красноармейских клубов, военных госпиталей, рабочих клубов, площадок в летних садах. Василенко вспоминал впоследствии, какая это была восторженная и благодарная аудитория.

Артисты получали вознаграждение «натурой» — немного хлеба, мяса. В голодное время — хлеб за музыку!.. «Мы принимали эту драгоценность с полным сознанием полезности дела, сделанного нами», — писал композитор.

Помощником Василенко во всех его концертных начинаниях был все тот же Н. С. Голованов, впоследствии ставший выдающимся дирижером и музыкальным деятелем нашей страны.

Революция открыла перед композитором совершенно неизведанные перспективы музыкального творчества. Все расширились связи с народом, со слушателями.

Вместе с передовой профессурой консерватории Сергей Никифорович ведет педагогическую работу, дирижирует консерваторскими концертами, читает лекции по истории музыки, позднее с увлечением работает над внедрением в массы радио, являясь одним из первых «музруков» (музыкальных руководителей) радиопередач. Помимо Москвы, Василенко устраивает камерные концерты в Загорске и других подмосковных городах, приобщая к музыке Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Чайковского совершенно новые, ранее неподготовленные слои народа. На концерты съезжаются крестьяне окрестных деревень. В концертах Василенко (помимо него) участвуют А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, Александр Пирогов, Е. К. Катульская, Е. А. Степанова, В. Н. Петрова-Званцева, В. Р. Петров, Н. Н. Озеров, скрипач Г. Дулов и многие другие артисты.

Воодушевленный грандиозным развитием музыкальной работы, Василенко уже в 1918 году чувствует прилив творческих сил. Он сам так рассказал о той культурной, по его словам, революции, которую пережил: «Мое первое движение, мое первое стремление было — искренне излить наполнявшие меня чувства, искренне выразить в музыке мое новое отношение к людям, к жизни, к Родине, и населяющим ее народностям...». «Когда началась революция, я почувствовал, что настала эпоха новой жизни, что ростки свободы, которые были в моей душе, свободы не только для меня, а и для окружающего меня народа, эти ростки начинают развиваться, давая расцвет и моей душе, чтобы она шире могла петь и творить.

Передо мною стала выявляться какая-то новая, широкая картина, наподобие фантастического города Леденец из оперы «Царь Салтан»...

«Мощные тоны настоящей, освободившейся народной воли крепко начали звучать и звать всех к созидательному труду — и я почувствовал, что во мне просыпаются откуда-то новые силы к новому, нужному для народа творчеству, что я могу работать и, что самое главное, работать с новым взглядом на свое творчество, чувствуя, что и я своим творчеством участвую со всем народом в одном общем, необъятно великом деле колоссального преобразования жизни. Воистину, переживание необычайное!» (неопубликованные записки, стр. 1081—1082).

Возобновляется большая и разнообразная работа над сочинением. В 1919—1920 годах Василенко весьма интенсифицирует свою педагогическую работу в консерватории. Ее директор М. М. Ипполитов-Иванов передал Сергею Никифоровичу, помимо старших классов, также и подготовительные: элементарной теории, сольфеджио и др. Теперь Василенко предстояло «воспитывать человека с самых азов, лепить из него будущего музыканта» («Записки»).

Со временем он передал эти классы своим ученикам и за ним остались классы композиции, оркестровой и хоровой. Но помогал он буквально всем преподавателям, постоянно обращавшимся к нему. Весь свой опыт Василенко готов был передать молодежи. Среди окончивших классы у Василенко в предреволюционные и первые послереволюционные годы, помимо вышеперечисленных, были Н. А. Рославец, П. Г. Чесноков, К. Н. Шведов, Л. А. Половинкин и много других.

«Мне и теперь бывает отраднo, — писал он, — встречать людей, рассеянных по всей стране и называющих себя моими учениками».

Вне стен Московской консерватории Василенко еще шире разворачивает свою музыкально-просветительскую деятельность. Помимо руководства концертно-организационным бюро при МУЗО, он работает в Пролеткульте. В рабочих и красноармейских клубах он читает лекции о сущности музыки, ее происхождении, о русской народной песне, о народном творчестве.



Осенью 1919 года Василенко был приглашен дирижировать в Большой театр, но через год оставил эту работу, несовместимую с другими занятиями, более увлекавшими его. Той же осенью 1919 года Василенко был избран профессором 1-го Московского университета по кафедре истории и теории музыки на филологическом факультете. Всегда предельно честно относившийся к возлагаемой на него работе, он и на этот раз со всей ответственностью взялся за новое и интересное дело. Его лекции отличались содержательностью, в них сказывалась необычайная и разносторонняя эрудиция не только в области музыки, но и в смежных областях культуры и искусства; привлекал и красочный, образный язык лектора. Все это снискало Василенко редкую популярность у студентов. Нередко приходилось переносить лекции в актовъй зал — так велик был наплыв желающих прослушать василенковский курс. По скромности Сергей Никифорович приписывал небывалый в стенах университета успех лекций о музыке тому, что они сопровождались исполнением ряда произведений первоклассными артистами (А. Пироговым, Ан. Садовым, Е. Каткульской). Три года продолжался курс, и Сергей Никифорович тратил на него очень много времени. Приходилось готовиться к каждой лекции по многу часов, все записывая, отбирая иллюстрационный материал. Через три года Василенко оставил эту захватившую его работу, так как понимал, насколько она отвлекает его от главного — сочинения музыки.

«Вещественным доказательством» проведенного университетского курса осталась, правда незаконченная, капитальная «История музыки». Василенко успел зафиксировать лекции по древнему периоду: музыку египтян, финикийцев, ассирийцев, развитие ее в Китае, Японии, Индии, на Океанийских островах. Он осветил также историю музыки труверов и трубадуров, итаलो-австрийской школы до Баха, старофранцузской до Люлли. На этом разделе «Истории музыки» труд по ее созданию обрывается. Впоследствии еще несколько раз Василенко принимался за его продолжение, но каждый

раз его отвлекали новые творческие замыслы, сочинение музыки, составлявшее главный интерес его жизни.

В середине 20-х годов много сил отдает Василенко работе на радио. Сергей Никифорович не отказывался ни от какой работы, предложенной ему М. С. Куржиямским, душой и инициатором радиомузыкальных передач, и мною, руководившим собственно музыкальной частью, то есть организацией и проведением концертов с пояснениями. Василенко был неутомим — он выступал как составитель программ, «музрук», пианист. Мы часто включали его произведения в радиопередачи, он делал специальные оркестровки для маленького, им же руководимого ансамбля, состоявшего из первой и второй скрипок, альты, виолончели, контрабаса, двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, фагота и двух валторн; труб, тромбонов, тубы и ударных в оркестровом ансамбле не было — техника радиопередач была еще примитивна, угольный микрофон не выдерживал фортиссимо, и приходилось приспособляться к его возможностям, то приближая, то удаляя микрофон, а то и вовсе прикрывая его платком или бархоткой.

Сергей Никифорович перекладывал симфонии Моцарта, Гайдна, Бетховена, Чайковского, увертюры и сюиты разных композиторов, в том числе отрывки из опер Вагнера, на им самим придуманный и удовлетворявший акустическим требованиям ансамбль. Старые знакомые из участников «Исторических концертов» — скрипачи Шило и Ард, альтист Домашевич, фаготист Арабей, гобоисты Назаров и Иванов, кларнетист Александров, контрабасист Домашевич, иногда — трубочник Николаевский, валторнисты Ефремов и Солодурев, флейтисты Ларин и Левин — вот и весь состав ансамбля. В случае необходимости приглашали пианиста — либо нашего лучшего концертмейстера, замечательного музыканта А. М. Мендельсона. Василенко производил акустические репетиции, занимался пересадкой артистов, слушал в контрольной комнате результаты своих опытов.

Работа на радио стимулировала творчество Василенко, особенно в том разделе, который ему был близок

с юных лет, а потом на продолжении всей жизни составлял своеобразный «центр тяготения». Это был интерес к национальному творчеству народов мира и, главное, народов СССР. «Период Востока», по определению Василенко, начавшийся с его экзотических опытов, продолжался очень долго. Но теперь Василенко увидел, что вовсе не надо было в порыве фантазии мысленно совершать дальние полеты на Огненную землю или Океанийские острова в поисках необычных, причудливых для европейского слуха, действительно экзотически звучащих мелодий. Оказалось, что реальная жизнь возрожденной Советской страны способна обогатить и оплодотворить творческую фантазию композитора.

И вот, после изысканных, рафинированных индусских и сингалезских мелодий (ор. 51, 55) Василенко создает Четыре мелодии казанских и уральских татар, удачно обыгрывая и орнаментируя традиционную пентатонику (ор. 56). Избранная композитором форма — квартет для гобоя, кларнета, фагота и фортепиано — прекрасно вязалась с непривлекательным, но свежим содержанием наивных пентатонных мелодий. Правда, известной стилизации Василенко не избежал и здесь, в этом первом своем опыте обращения к творчеству народов СССР, но гармонический и полифонический наряд этих мелодий был несравненно проще, чем в «экзотических» романсах.

К этой же категории произведений принадлежит и сборник «Напевы Востока», где подлинные восточные мелодии (записанные известным певцом и этнографом — собирателем Арк. Кончевским) гармонизованы композитором без излишней изысканности, с большим вкусом.

Летом 1920 года, живя с семьей в Сергиеве (Загорск), Василенко пишет музыку к пьесе Х. Бенаvente «Игра интересов» для местного драматического театра.

Дальнейшее творчество Василенко стимулируется изданием его прежних крупных сочинений. В 1921 году были изданы Музсектором партитура Второй симфонии (фа мажор) и клавир «Экзотической сюиты».

Помимо театральной музыки, Сергей Никифорович

в 1921 году пишет большое количество вокальных произведений (ор. 39, 40, 44, 45). Среди них особенно примечательны романсы «К ней», «Ее монолог» и «Армянская серенада».

Государственный детский театр (основанный и возглавляемый горячей энтузиасткой эстетического воспитания детей Н. И. Сац), с которым Василенко и ранее был творчески связан, в 1922 году обратился к нему с просьбой написать музыку к пьесе «Легенда об Иосифе Прекрасном». Композитор увлекся темой — здесь была встреча с любимым Востоком — и тотчас принялся за работу. Музыка была быстро написана и впоследствии послужила для композитора отправной точкой при сочинении балета того же названия.

По предложению Детского театра, устраивавшего симфонические концерты для детей, Василенко пишет также большую симфоническую сюиту на темы музыки к этой пьесе.

Театральную музыку Василенко писал и в последующие годы. С его музыкой ставились спектакли «Том Сойер» (Детский театр), «Чу Юн-вай», «Кофейня» (Четвертая студия МХАТа), «Смена героев» и «Борис Годунов» (Малый театр).

Наибольший интерес из этих театральных работ представляет музыкальное оформление спектакля «Чу Юн-вай». Композитор и ранее интересовался китайским фольклором, теперь же он использовал часть собранного им богатейшего материала. Впоследствии эти небольшие иллюстративные, характерные и жанровые пьесы послужили ему основой при сочинении капитальной «Китайской сюиты» для большого симфонического оркестра.

В 1923 году Сергей Никифорович был поглощен сочинением большого, четырехактного балета-пантомимы на индусский сюжет «Нойя» (по либретто художника Арапова).

Из-за порочного, содержавшего много мистических элементов либретто балет не был поставлен, хотя музыка его на темы индусского, японского и аннамского

фольклора, искусно разработанного композитором, была одобрена.

Увлечение Василенко восточными сюжетами, тяготение композитора к музыкальному фольклору народов Дальнего, Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии продолжалось и в 20-е годы. В 1924 году он пишет Восемь японских мелодий на собственные тексты и китайскую мелодию «В дымке нежной, бледной».

В 1925 году Василенко создает балет «Иосиф Прекрасный» на библейский сюжет. Он пишет его по заказу Большого театра. Либретто, разработанное балетмейстером Касьяном Голейзовским, развивало основную канву драматического спектакля.

«Иосиф Прекрасный» был показан зрителям сначала на сцене филиала Большого театра, а затем, в виду большого успеха, и в самом Большом театре, в постановке К. Я. Голейзовского, талантливого, изобретательного балетмейстера, однако явно тяготевшего к модернистским изыскам.

В 1926 году Василенко работает над двумя балетами: одноактным «В солнечных лучах» и четырехактным, из испанской жизни, — «Лола». Либретто обоих балетов принадлежали тому же К. Голейзовскому. Балет «В солнечных лучах» шел в Одесском театре, «Лола» — в Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко.

В 1927 году Сергей Никифорович работал одновременно над «Индусской сюитой» (по мотивам музыки балета «Ноя») и струнным квартетом.

Большую часть 1928 года заняло создание «Китайской сюиты».

С каждым годом творчество Василенко становилось все более интенсивным. В своих «Страницах воспоминаний» композитор говорит, что характер его сочинений конца 20-х годов изменился — они стали ближе к человеческим переживаниям, к современности. Это нашло свое подтверждение в произведениях 1929 года, когда композитор сочиняет на либретто М. П. Гальперина свою первую оперу — «Сын Солнца».

Попутно с оперой Василенко пишет «Походный

марш Красной Армии» и десять русских народных песен (на фольклорные тексты).

В содержании оперы «Сын Солнца», трактующей эпизод национально-освободительной борьбы Китая, в романтической героике «Походного марша» и, наконец, в самом выборе русских песен и принципах их обработки чувствуются новые веяния, новые черты только складывающейся творческой манеры, идущей на смену прежним, изжившим себя приемам. В музыке Василенко все настойчивее пробируются и утверждают свое господство реалистические черты.

1930 год приносит еще одно подтверждение вновь избранных композитором путей. В эти годы происходит «реабилитация» народных инструментов у композиторов и исполнителей. Баян, балалайка, домра получают признание у композиторов и исполнителей как концертные инструменты. Василенко одним из первых пишет для них музыку. В своем Концерте для балалайки с симфоническим оркестром (ор. 63)

Василенко новаторски подходит к инструменту: он раскрывает заложенные в нем технические возможности, расширяет диапазон его эмоциональной выразительности. Верным и незаменимым помощником Василенко в этом благородном деле был изумительный виртуоз на



1930 год.

балалайке — Николай Петрович Осипов (его имя присвоено Государственному оркестру народных инструментов, которым он руководил много лет). Отличный скрипач, ученик Ауэра, Осипов оставил свою скрипичную карьеру и переключился на балалайку, будучи убежден, что в руках умелого и грамотного музыканта балалайка — полноценный инструмент. Он-то и воодушевлял Василенко на создание виртуозного репертуара для любимого народом инструмента.

На радио в течение многих лет успешно выступал квартет деревянных духовых инструментов, состоявший из первых голосов оркестра Большого театра; флейтиста Левина, кларнетиста Александрова, гобоиста Назарова (позже Иванова) и фаготиста Арабея. Система художественного радиовещания, акустические особенности студийных передач всячески стимулировали продвижение в эфир этого портативного, с идеально прозрачным звучанием камерного ансамбля. А оригинального репертуара почти не было. Музыканты, связанные с Василенко по работе в оркестре, обратились с просьбой пополнить их репертуар. В результате появился отлично звучащий Квартет на туркменские народные темы.

Свою Японскую сюиту Василенко пишет для второго, аналогичного по составу, радиоансамбля, включившего в свой «деревянный» состав ксилофон. Звучание было достигнуто оригинальное и красивое. В Японской сюите бережно и искусно обработаны подлинные народные мелодии из собственных записей Василенко. «Линию Востока» в творчестве Василенко продолжили три песни — китайская, армянская и дагестанская для голоса с фортепиано.

В том же 1930 году Василенко создал музыку к литературному монтажу для торжественно-траурного вечера в Художественном театре в честь шестой годовщины смерти Ленина. Монументальные номера для смешанного хора и большого симфонического оркестра произвели сильное впечатление на аудиторию. Но весь монтаж отличался композиционной рыхлостью, неотделанностью деталей. Партитура Василенко осталась ненапечатанной и мало кому известной.

1931 год был на редкость плодотворным у Сергея Никифоровича.

Увлеченный богатейшим и тогда почти не разработанным фольклором Туркмении, композитор пишет одну из ценнейших своих работ на темы Советского Востока — симфоническую сюиту «Туркменские картины» (ор. 68). (Замечательные сборники записей казахских, киргизских, туркменских песен А. В. Затаевича позднее вдохновили еще ряд композиторов, Василенко же был в ряду первых, взявшихся за их творческую переработку.) В том же году сюита была с большим успехом исполнена под управлением автора и вызвала ряд одобрительных критических статей.

Тема Востока была продолжена во 2-й Китайской сюите для малого симфонического оркестра и в Восьми алтайских и Двух турецких песнях, написанных на народные тексты для голоса с сопровождением фортепиано. В этом году Василенко создает ряд удачных вещей на советскую тематику, в том числе балладу для баса с оркестром «Советский часовой» на слова Демьяна Бедного. Баллада с успехом была исполнена артистом радиовещания К. Н. Поляевым с оркестром под управлением В. В. Целиковского и затем вошла в концертный репертуар. «Фантазия на темы революционных песен Запада» для духового оркестра, впервые исполненная под управлением Ф. О. Николаевского, также вошла в репертуар.

Для большого симфонического оркестра Василенко написал сюиту на темы новых советских плясок, назвав ее «Карусель». Голейзовским была осуществлена ее сценическая постановка. Композитор ввел в партитуру смешанный хор, текст для которого сочинил сам.

Романтическая Баллада для балалайки (или скрипки) с фортепиано продолжила удачный опыт создания концертного репертуара для народных инструментов.

Список сочинений, написанных в 1931 году, будет не полон, если мы не упомянем оригинальную пятиголосную двойную фугу на темы попугая (многолетнего «экзотического» обитателя композиторской квартиры, легко схватывавшего не только слова, но и мелодии,



возникавшие вокруг него). Фуга была написана для квартета деревянных духовых и ксилофона и неоднократно звучала по радио.

Своеобразным творческим ответом композитора на историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций явилось более глубокое проникновение в советскую тематику, более отчетливое и яркое отражение современности. В 1932 году им была создана монументальная симфоническая сюита «Советский Восток», одна из вершин, достигнутых композитором в свободной обработке и художественном воплощении советского фольклора. Тогда же появляются «Красноармейская рапсодия» для большого симфонического оркестра и симфонический этюд «За овладение техникой» (любопытный, хотя и не лишенный элементов вульгаризации отклик композитора на лозунг об индустриализации страны). Оба произведения прозвучали впервые в авторской трактовке.

Звуковое кино начинало властно входить в жизнь и вытеснять «великого немого». В 1931 году Василенко приглашают попробовать свои силы в этом новом для него жанре. Пробным камнем был фильм «Изменник родины». Поиски ощущью, робкая фиксация экспериментальных набросков, первые неудачи не обескураживают композитора. Он ходит на все съемки, прислушивается к замечаниям режиссера и оператора, учится и учится, несмотря на свои шестьдесят лет, которые были торжественно отмечены и музыкальной общественностью и той университетской профессурой, среди которой он неизменно продолжал вращаться и пользовался громадным авторитетом. Свойства дарования и мастерства — точное знание акустики, всех «ухищрений» инструментки, умение почти безошибочно находить необходимые для кино звучания — все это помогло Василенко в ближайшие годы овладеть спецификой нового и интересного для него дела. Работа над музыкой фильма «Изменник родины» послужила началом прочной связи композитора со звуковым кино, для которого он сделал немало ценного.

Продолжается творческая связь Василенко с Касьяном Голейзовским. Четыре симфонических танца (японский, индусский, марш со знаменем и русская частушка «Шандарба») прозвучали в оркестре занятно, колоритно. Даже в этих танцах, имеющих явно прикладное, преходящее значение, ощутительна склонность композитора к драматизации пластического движения. Сама музыкальная трактовка танцев исключает беспредметность, абстрактность их сценического воплощения. Своеобразная музыкальная драматургия танцев Василенко дисциплинировала несколько анархическую фантазию балетмейстера.

Раз заинтересовавшая его своими художественными ресурсами балалайка уже продолжала быть постоянно в поле его зрения. Василенко систематически пополняет репертуар балалайки: пять его пьес (в том числе токката, гавот, Мексиканская серенада) как бы призывают к пересмотру застоявшейся, традиционно ординарной техники игры на этом действительно виртуозном инструменте.

Василенко всю жизнь писал романсы, многие из них остались жить полноценной художественной жизнью. В 1932 году композитором были созданы четыре романса для низкого голоса на тексты туркменских поэтов (в переводе А. Глобы), ор. 76. Среди этих выдающихся по глубине и лирической проникновенности романсов выделяется как подлинный шедевр трагический «Бал Саят» («Почему цветут гранаты»).

К 1932 году относится еще ряд значительных сочинений Василенко — фортепианное трио, пять пьес для скрипки с фортепиано и т. д. Немалую роль в этом творческом «урожае» сыграло временное освобождение Василенко от педагогических обязанностей. Сергей Никифорович получает от дирекции консерватории длительный отпуск «для творческих целей». Так как уже исполнялось двадцать пять лет его профессуры в консерватории, ему назначается персональная пенсия. Но органическая связь с консерваторией не прекращается ни на день. Ученики ходят к нему на дом, пользуются совершенно бесплатно его консультациями, указаниями.

Многие ученики Василенко уже были педагогами консерватории; они-то и связывали композитора с родной ему консерваторской средой.

Центральное место в творчестве Василенко в 1933 году заняла большая опера «Христофор Колумб» (ор. 80). Кинорежиссеры продолжали привлекать композитора к «озвучиванию» фильмов. Появилась музыка к картине «Украина», более удачная, лучше гармонизованная с общей композицией звукового фильма, нежели первые опыты. Для квартета духовых инструментов радио были созданы два жанровых произведения с любопытной, несколько гротескной звучностью: «Китайский скетч» (ор. 78) и «На американские темы» (ор. 79).

В 1934 году реализуется план создания двух новых симфоний — Третьей, A-dur, так называемой «Итальянской», и Четвертой, d-moll, «Арктической». «Итальянская симфония» была предназначена композитором для русских народных оркестров, количество которых все возрастало. Это была первая в русской музыке симфония для оркестра народных инструментов. «Итальянская симфония» часто исполняется и ныне, и не только Государственным оркестром имени Осипова, но и некоторыми самодеятельными коллективами. Содержание Четвертой, «Арктической» симфонии (ор. 82) связано с героическими событиями челюскинской эпопеи. Симфония трактовала, правда скорее в иллюстративном плане, любимую тему композитора: природа и люди, стихия и человек.

Совершенно по-новому обрабатывает фольклорный материал Василенко в Восьми негритянских и индейских песнях для голоса с сопровождением квартета деревянных духовых инструментов (1934). В трактовке негритянских и индейских песен ощущается дух протеста, социальная направленность. Это нашло свое художественное выражение в музыке. Вместо импрессионистической расплывчатости, а подчас экзальтированности некоторых «экзотических» песен прошлых лет здесь — острый ритм, суровая гармония, твердая интонационная основа.

В конце 1934 года Василенко пишет музыку к фильму «Гибель сенсации», имевшую успех у зрителей. В 1935 году появляются три фильма с его музыкой: «Золотое озеро», «Обновленная земля» (фильм о великом преобразователе природы Мичурине) и, наконец, «Джюльбарс», музыка к которому представляет наиболее значительный художественный интерес. Оркестр в партитурах Василенко, предназначенных для звуковых фильмов, звучал особенно отчетливо, красочно, объемно, с настоящей декоративной перспективой.

Совместно с драматургом С. Кржижановским Василенко написал музыкальную комедию «Поп и поручик», попробовав свои силы и в этом, еще не освоенном им жанре.

Еще в 1927 году его посетил известный путешественник по Памиру Козлов, предоставивший в распоряжение Василенко свои записи народной музыки, сделанные им во время посещения Монголии и Северного Китая. Эти мелодии впоследствии были использованы композитором при сочинении им «Китайских сюит» и квартетов, оперы «Сын солнца», сюиты «Советский Восток» и т. д.

Знакомство на радио со знатоком и энтузиастом цыганского пения Николаем Николаевичем Кручининим, отличным гитаристом и певцом, стимулировало интерес Василенко к ранее мало ему известному цыганскому народному искусству. Именно народному, подчеркивали и Кручинин и Василенко, таборному, а не эстрадно-ресторанному, не имеющему ничего общего с красотой и напевностью, вихревым темпераментом подлинных напевов древнего народа цыган.

Весь 1936 год был посвящен композитором созданию балета «Цыганы» на пушкинский сюжет. Балет, впервые поставленный на сцене Народного дома в Ленинграде, затем получил свое наиболее полноценное воплощение на сцене музыкального театра имени Немировича-Данченко.

XX-летию Великой Октябрьской социалистической революции Василенко посвятил монументальную «Кантату к XX-летию Октября» на слова песен В. И. Лебе-

дева-Кумача. Кантата была предназначена для исполнения хором, солистами и оркестром народных инструментов с деревянными духовыми и трубами. В нее были включены песни разных народов Советского Союза — узбекская, украинская, грузинская и русская.

Принцип хоровой обработки этих песен, так же как и в хорах без сопровождения на темы русских народных песен (ор. 94), отличался от фольклорных работ прежних лет большей определенностью изложения, структурной простотой и гармоническим единством формы и содержания. Новое качество этих работ заключается и в более творчески свободном обращении с народно-песенным материалом. Ясность формы, полифоническая разработка песен (в кантате — в оркестре, в хорах — в самой ткани голосов) приближается к народной манере исполнения — в этом большой прогресс в мастерстве композитора.

Работы 1937 года следует оценить по достоинству. В них созревали новые стилистические черты творчества Василенко, которые получили развитие в его последующих сочинениях.

### Годы 1938—1956

**Новые оперы и балеты. Творческая помощь народам СССР. Деятельность в годы Великой Отечественной войны. До смерти — на посту.**

«Новым, весьма важным этапом в моей творческой жизни я считаю начало серьезной работы в помощь молодому национальному искусству союзных республик», — писал Василенко в «Страницах воспоминаний».

В 1938 году, по предложению правительства Узбекистана, Василенко принялся за сочинение национальной узбекской оперы, одной из первых ласточек в среднеазиатском оперном творчестве. В консерватории, где Василенко возобновил активнейшую и уже системати-

ческую преподавательскую работу, возглавив кафедру специальной инструментовки, у него были ученики-узбеки, среди них Мухтар Ашрафи, который был приглашен Сергеем Никифоровичем в качестве помощника и сотрудника в сочинении оперы. Роль Мухтара Ашрафи заключалась в том, чтобы доставлять Василенко национальные узбекские мелодии, помогать в отборе и классификации их, познакомить своего учителя с ладо-тональной системой национальной узбекской музыки. Василенко при участии Ашрафи была создана опера «Буран». Сюжет оперы воссоздавал события недавнего времени — восстание узбекского народа против русского самодержавия, имевшее место в 1916 году. Либретто принадлежало национальному узбекскому поэту и драматургу Яшену (Камилу Нугманову). Опера была поставлена в Ташкентском Государственном театре оперы и балета 13 июня 1939 года. «Буран» — первая узбекская опера, и ее успех (а он был несомненен, ибо узбеки с первого представления признали оперу своей), по существу, решал судьбу национального музыкально-драматического театра. Симпатии к произведению были перенесены и на его автора, специально приехавшего на премьеру в Ташкент. Василенко, впервые посетивший Советский Восток, не захотел сразу с ним расставаться. Прекрасные узбекские мелодии, с их новыми, небывалыми в европейской музыке ритмами буквально пленили его воображение. Василенко много ездил по Узбекистану, осмотрел Самарканд. Он рассказывал, какое неизгладимое впечатление произвели на него «прекрасный, трудолюбивый и гостеприимный народ», особый склад его жизни, остатки седой старины — мечети, памятники. «Самое же главное — я понял, что подлинные народные мелодии ценнее и богаче, чем любые выдумки самой изощренной фантазии, которым я раньше отдавал столько сил». Вот важное признание, в котором ключ к пониманию дальнейшего пути композитора.

В 1938 году Василенко написал еще ряд музыкально-сценических произведений: музыкальную комедию на текст Данцигера и Долева «Девушка из кофейни», му-

зыку к драме Добржанского «Иван Болотников», музыке к драме Ал. Толстого «Петр I». Удачным было музыкальное оформление кинофильма «Я — сын трудового народа». Ясный и эмоциональный язык музыки Василенко хорошо гармонировал с содержанием картины.

Творческая связь Василенко с искусством Узбекистана в последующие годы крепла и расширялась.

Вскоре после успешной премьеры «Бурана» Василенко, снова в сотрудничестве с Мухтаром Ашрафи, начал работать над оперой «Великий канал», посвященной строительству Ферганского канала. Это было первое серьезное обращение композитора к современной жизни.

Ташкентский театр поставил оперу с большой пышностью, уделив именно декоративной стороне, по словам Василенко, наибольшее внимание. Огромный хор — более трехсот человек — принимал участие в массовых сценах. Постановка (это было 12 января 1941 года) имела большой успех.

Высоко оценивая заслуги композитора, правительство Узбекской ССР в 1939 году присвоило ему звание народного артиста Узбекской ССР — за воспитание кадров узбекских композиторов и создание музыкально-драматических произведений — опер и балетов на основе узбекского фольклора.

19 января 1940 года, в ознаменование крупных заслуг С. Н. Василенко в деле развития советского искусства, Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил ему звание народного артиста республики.

Композитор приближался к своему семидесятилетию, но отнюдь не чувствовал творческого спада. Наоборот, он был полон новых планов и уверенности в их выполнении.

В 1940 году Василенко написал ряд произведений на слова Лермонтова: ариозо из «Купца Калашникова», два дуэта и четырнадцать романсов. В том же году им была начата работа, как он сам говорил, над грандиозной задачей: воплощением в оперном жанре такой значительной, могучей и колоритной историче-

ской фигуры, как великий полководец Александр Васильевич Суворов. Правда, главная тяжесть работы пришлась на 1941 год, но заготовки, бесчисленные поиски более совершенного варианта либретто, поиски тематического материала начались раньше.

С огромным увлечением по 15—16 часов в сутки работал он над оперой.

Премьера «Суворова» прошла с большим успехом в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко в грозные дни Великой Отечественной войны, 23 февраля 1942 года — в день Советской Армии. «Правда» откликнулась на премьеру рецензией Д. Заславского, констатировавшего удачу композитора и театра. Положительные рецензии поместили и другие органы столичной печати. Сам же автор в это время находился в эвакуации. Вместе с другими видными деятелями искусства он, по решению Советского правительства, был направлен в глубь страны в октябре 1941 года. Около двух лет прожил он в Ташкенте, продолжая свою преподавательскую деятельность в Ташкентской консерватории.

В Ташкенте им сочинены: музыка к пьесе «Шер-Али», поставленной на сцене Узбекского театра 15 января 1942 года; два узбекских походных марша для духового оркестра; музыка к вокально-хореографической сценке «В лагере на отдыхе» для красноармейского ансамбля песни и пляски войск НКВД; балет «Акбияк» на либретто В. Смирнова. Музыка к этому балету была написана Василенко без чьей-либо подготовки для него фольклорных напевов. Он уже основательно знал узбекский фольклор и пользовался им с полной свободой. Помимо всего перечисленного, во время пребывания в Ташкенте Василенко написал Узбекскую сюиту в восьми частях для большого симфонического оркестра и сюиту из музыки к балету «Акбияк» для комбинированного оркестра, в который, помимо симфонического состава, были включены узбекские национальные инструменты, реконструированные и в точности совпадавшие по строю с обычными оркестровыми инструментами.



По возвращении в Москву Василенко работал над созданием ряда произведений, корни которых были в русском народнопесенном творчестве.

Так, им была написана пятичастная сюита «В деревне» для оркестра народных инструментов. В ней композитор мастерски использовал и разработал русские народные мелодии, часть из которых была им записана во время путешествий по родной стране.

В ответ на просьбу офицеров-фронтовиков Василенко написал «Походный марш Северо-Западного фронта» для духового оркестра.

Начались памятные для всех современников Великой Отечественной войны дни доблестных побед Советской Армии. Советский народ отмечал свои победы многоцветными ракетами, громом орудийных салютов. Всесоюзный радиокомитет после салютов неизменно организовывал особые передачи, куда включались марши и песни советских авторов, торжественная классическая музыка. Для таких передач Василенко написал торжественную увертюру (С-dur), которая впервые была исполнена по радио 29 ноября 1943 года.

17 марта 1944 года по радио впервые зазвучали десять русских народных песен, написанные Василенко на народные слова для разных голосов, в сопровождении большого симфонического оркестра.

В 1944 году была создана четырехчастная вокальная сюита для сопрано и баритона в сопровождении симфонического оркестра и хора (ор. 108). Это также ярко национальное, русское по своим корням произведение.

В годы войны в Москве регулярно выступал с концертами-обозрениями Ансамбль песни и пляски НКВД СССР. Его руководителями были А. В. Свешников, С. Юткевич, А. Мессерер, А. Тарханов, Э. Дунаевский. В качестве композиторов они привлекали выдающихся музыкантов — Шостаковича, Кабалевского, Чемберджи, Мурадели, Новикова, Глиэра, Асафьева. Василенко также принимал участие в деятельности этого Ансамбля, так много значившего в музыкальной

жизни Москвы тех лет. Он написал музыку к хореографической картине «Степан Разин» для оркестра народных инструментов, дополненного духовой и струнной группами симфонического состава.



*С. Н. Василенко с женой Татьяной Алексеевной*

Для мультипликационного фильма «Пропавшая грамота» (по Гоголю) Василенко написал сверкающую музыку, используя в ней украинский фольклор.

Ряд произведений был написан Василенко по просьбе руководителей музыкальной самодеятельности, которых он постоянно консультировал. Таковы шесть хоров для одного из фронтовых ансамблей, два хора для Всесоюзного Дома художественной самодеятельности им. Крупской. Один из них — «Голуби», — лирический по настроению, получил первую премию на Всесоюзном конкурсе. Для Донбасского шахтерского ансамбля песни и пляски Василенко написал две песни — протяжную и плясовую.

К 1944 году относятся и шесть славянских плясок для симфонического оркестра и пять хоров без сопровождения для смешанного состава; тогда же был начат виолончельный концерт A-dur (ор. 112), заверченный в 1945 году. Это интересное произведение еще ждет своего исполнения на концертной эстраде.

Среди сочинений Василенко 1945 года — «Концерт-поэма» для трубы с симфоническим оркестром (ор. 113), «Славянская рапсодия» для большого симфонического оркестра (ор. 114), концертный вальс и концертный марш для симфонического оркестра, сюита для балалайки и баяна, пятичастная сюита «Украина» для большого симфонического оркестра (4-я часть — Партизаны, 5-я — Праздник); музыка к литературному монтажу «Три мушкетера» (ор. 118) и иллюстрации к спектаклю Государственного кукольного театра «Сказка об Аленушке и Иванушке», текст Ю. Данцигера.

В «танеевском» духе выдержаны очень интересные шесть хоров для смешанного состава без сопровождения на слова А. Пушкина, Г. Державина, А. Толстого и Я. Полонского (ор. 119).

Такое исключительное творческое напряжение на склоне лет (Василенко шел уже 74-й год) объясняется страстным желанием композитора внести свою лепту в общенародное дело защиты социалистической Родины. В суровые и грозные дни войны им руководили вы-

сокие патриотические побуждения. В этот период старейший советский композитор, как никогда, ощущал свою органическую, нерасторжимую слитность с родным народом, борющимся за свою свободу и независимость. Композитора ни на минуту не покидала оптимистическая вера в конечную победу Советской Армии над врагом даже в самые критические, напряженные моменты военных действий.

Эта патриотическая уверенность перекликалась со страстной влюбленностью Василенко в русскую природу, с верой в незыблемость светлых, солнечных начал в человеческой жизни. Последнее свойство пронесено им как знамя жизни сквозь все этапы его творческого пути.

Подъезжая к Москве, после эвакуации, Василенко записал в дневнике: «Чем ближе подъезжали к Москве, тем большее волнение охватывало меня. Вот родные, березовые леса, болотца, узкие речушки, зеленые луга... Как близко, кровно связано все это со всей моей жизнью! Мы прибыли в дождливый день. Страстное волнение сжимало сердце. Хотелось земным поклоном приветствовать родную Москву».

Советское правительство высоко оценило самоотверженную творческую и педагогическую работу композитора в дни Великой Отечественной войны. В 1943 году С. Н. Василенко за особые заслуги в области развития музыкальной культуры Советского Союза был награжден орденом Трудового Красного Знамени. В своем дневнике Василенко записывает: «Сознание, что моя Родина в тяжелые годы не забыла моего труда, дало мне новые силы, увеличило энергию. Снова я взялся за упорную работу во славу нашего замечательного русского искусства, во славу моего великого народа».

Победа Советской Армии вызвала необычайный подъем духовных и творческих сил художника.

В 1946 году Василенко, занятый большой педагогической деятельностью, значительно двинул свою работу над учебником по инструментовке. Вместе с тем он интенсивно занимался и творчеством. Совместно с либ-

реттистом П. Ф. Аболимовым и балетмейстером В. А. Варковицким Сергей Никифорович пишет балет «Мирандолина» (ор. 122). Сюжет бессмертной комедии Гольдони «Хозяйка гостиницы» увлек его многими своими театральными достоинствами. Его захватила мысль «создать произведение, в котором сверкало бы яркое солнце и жизнерадостное настроение, отразить полностью в музыке радость человеческого бытия» («Страницы воспоминаний», стр. 42). Музыкально-драматургический опыт композитора и удачная работа либреттиста привели к созданию большого балета с народными сценами.

Сборники итальянских мелодий были далеко не единственными источниками вдохновения для композитора.

Василенко в своих многократных посещениях Италии, как он впоследствии рассказывал, интересовался не только природою, но и бытом простых людей. Он избегал останавливаться в роскошных отелях, а жил, как правило, в таких маленьких «тратториях», как гостиница гольдониевской Мирандолины. Бродя по деревням, Василенко слушал итальянские песни в неприятельном исполнении народных певцов. Живые впечатления были непосредственным источником музыки балета.

Заказ на балет Василенко получил в марте 1946 года, 1 апреля приступил к работе, через два месяца закончил клавиры, а спустя пять месяцев после начала работы — 1 сентября — представил театру готовую партитуру. За музыку к балету «Мирандолина» Василенко был удостоен звания лауреата Государственной премии.

30 марта 1947 года Сергею Никифоровичу исполнилось 75 лет.

«Общественность, пресса, публика и музыкальные учреждения широко отметили этот день бесконечным рядом приветствий, литературных и музыкальных собраний, концертов», — вспоминал Василенко.

За несколько месяцев до этой знаменательной даты в жизни Василенко, в торжественные дни, когда

вся Советская страна отмечала восьмидесятилетие Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сергей Никифорович за выдающиеся заслуги в области подготовки музыкальных кадров был вторично награжден орденом Трудового Красного Знамени.

А в дни своего семидесятилетия, да и в последующие годы, Сергей Никифорович любил повторять: «Я полон сил и энергии. Мне надо еще много прожить, чтобы успеть осуществить свои музыкальные замыслы, передать свои накопленные знания и завершить давно начатый мною литературный труд «Моя жизнь в музыке».

Сохранить удивительную работоспособность и творческую энергию Василенко помог очень рационально организованный быт и распорядок дня. Многие месяцы он проводил на свежем воздухе, на своей подмосковной даче, названной им ласково «Джюльбарс» (в память о звуковом фильме, к которому он в свое время написал удачную музыку). Ежедневно он делал физкультурную зарядку («бегом, вокруг участка дачи»).

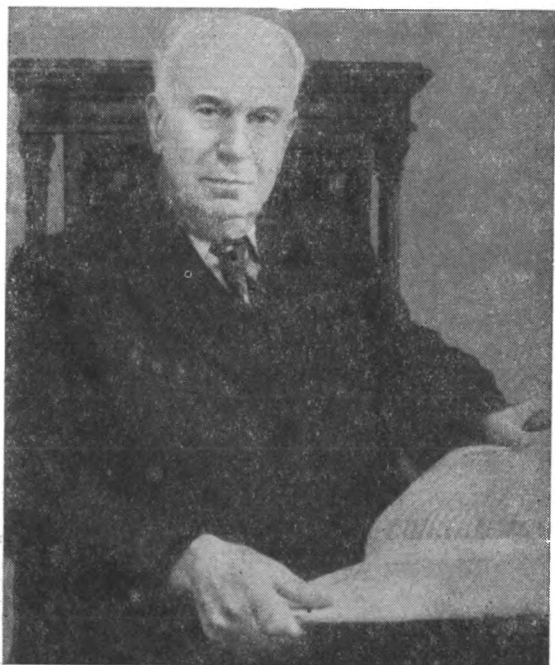
До последних дней жизни не ослабевала его увлеченность творчеством («а я опять сегодня двенадцать часов писал», — говорил он мне в 1955 году!).

В 1947 году, помимо работы над книгой по инструментовке, Василенко сочиняет Пятую симфонию е-moll в четырех частях, романсы, фортепианные пьесы и хоры. В 1948 году пишет кантату «Москва» для солистов, хора и симфонического оркестра, а также четыре хора. В 1949 году заканчивает концерт для арфы с оркестром и фортепианный концерт. В 1950 году он занят окончанием пособия по инструментовке (с задачиком), задуманного как монументальный трехчастный труд. Часть первая, написанная при участии ученика и помощника Сергея Никифоровича — доцента Николая Николаевича Зряковского, была закончена в 1950 году. Тогда же Василенко сочиняет много педагогических пьес для фортепиано (они составляют две тетради — шесть пьес и пять пьес).

В 1951 году Сергей Никифорович пишет для ор-

кестра народных инструментов имени Н. П. Осипова сюиту «У тихого озера» и увертюру «Светлый путь», пять пьес и сюиту для скрипки с фортепиано, заканчивает отделку фортепианного концерта. Совместно с Н. Н. Зряковским Сергей Никифорович заканчивает Вторую часть пособия и задачника по инструментовке.

Свое восьмидесятилетие Сергей Никифорович встретил созданием Второго концерта для скрипки с симфоническим оркестром, романсов и фортепианных пьес педагогического репертуара. Два концерта — для кларнета с оркестром и для валторны с оркестром — Василенко сочинил в 1953 году. Композитора, отлично владевшего еще с юности духовыми инструментами симфонического состава, всегда беспокоило отсутствие художественной литературы для них. Этот пробел и постарался восполнить Сергей Никифорович.



В 1954 году Василенко создал сюиту для голоса с оркестром, названную им «Юность мира», и программную сюиту «Весна» для флейты в сопровождении фортепиано.

В 1955 году были написаны увертюра для духового оркестра, несколько новых пьес для балалайки с фортепиано, тема с вариациями для виолончели с фортепиано, три пьесы для скрипки с фортепиано, несколько пьес для оркестра народных инструментов. Все написанное в этом, предпоследнем году жизни, при различном уровне художественных достоинств, отличается необычайной жизнерадостностью.

А первые месяцы 1956 года полны новых планов, творческих надежд. Сергей Никифорович говорил мне, что лелеет мечту осуществить давно задуманный, девятый по счету, сказочный балет на русские темы, нечто вроде «Царевны-лягушки», показывал наброски и эскизы.

Тогда же он начал подготовку к сбору материалов, необходимых для завершения третьей части пособия по инструментовке. И снова вместе с Н. Н. Зряковским обсуждал методические вопросы, связанные с этим произведением.

Смерть Сергея Никифоровича застала всех его учеников и близких врасплох. Он так был полон жизни, так молод душою, что не верилось в близость конца. Он и сам никогда о нем не говорил и, казалось, не думал...

Умер Василенко 11 марта, за девятнадцать дней до своего восьмидесятичетырехлетия. За несколько лет до смерти он переехал с Арбата 4, где провел большую часть своей жизни, на улицу Неждановой, в дом Большого театра. В скромной квартире этого дома он писал свои последние произведения, здесь и умер.

\* \* \*

Советские музыканты-исполнители в большом долгу перед творчеством С. Н. Василенко. В еще большем долгу — концертные организации, не дающие се-



бе труда разобраться в том ценном и достойном популяризации из его наследия, что должно стать достоянием широких масс слушателей. Симфонии и концерты, сюиты и поэмы Василенко, такие, как «Китайская» и «Советский Восток», «Туркменские картины» и «В солнечных лучах», 2-й скрипичный, виолончельный и фортепианный концерты, десять русских народных песен, много, очень много, прекрасных романсов, и среди них такие жемчужины, как «Бал-Саят», «Армянская серенада», «Песня», «Ее монолог», русские хоры, произведения для духового оркестра и народных инструментов — это богатство не должно, не имеет права лежать нетронутым. Дело чести молодых исполнителей — дать долгую концертную жизнь лучшим сочинениям Сергея Никифоровича Василенко.

\* \* \*

## ТВОРЧЕСТВО С. Н. ВАСИЛЕНКО

### Введение

В статьях и работах о Василенко, написанных в разное время, его творчество оценивают по-разному: то композитора называют мистиком, то причисляют к декадентам-модернистам, то улавливают в его произведениях черты, близкие «кучкистам» и т. д. и т. п.

На наиболее правильных позициях, думается, стоял один из виднейших советских музыкантов, знаток Востока — В. М. Беляев, когда в начале своей брошюры, изданной Музсектором в 1927 году (к двадцатипятилетию музыкальной деятельности Василенко), писал: «Сергей Никифорович Василенко принадлежит к тому поколению русских композиторов, которое последовало за композиторами так называемой «Новой русской школы» и которое подготовило почву для деятельности композиторов актуальной современности»\*.

---

\* С. Василенко. В. Беляев. М., Музсектор Госуд. издательства. 1927, стр. 5.

Другой видный советский музыкальный историк, В. В. Яковлев, в коллективной брошюре, посвященной той же дате, дал такую характеристику композитора: «Многообразные «зовы» древности — русской, античной, средневековья — влекли к себе музыканта, и не одними лишь «звуковыми картинами» отвечал взволнованный ими художник. Страны, века и народы занимают его воображение, но в этом любопытном и внимательном взоре впечатлительного наблюдателя как бы отражено одно упорное, сосредоточенное стремление — силою большого искусства овладеть мучительной и радостной проблемой жизни «Природы и Человека». За двадцать пять лет неутомимой работы С. Н. Василенко показал себя разносторонним мастером, художником и крупнейшим педагогом, и на путях прекрасного русского искусства ему отведено свое, значительное и историческое место» \*.

Здесь же уместно привести цитату из небольшого, но по-своему интересного исследования альтовой сонаты Василенко, принадлежащего перу одного из талантливейших инструментаторов его класса Дм. Р. Рогаль-Левицкого, не раз обращавшегося к анализу различных сторон творчества своего учителя. «Симфонический оркестр — это есть та близкая и родная ему стихия, вне которой Василенко не мыслим так же, как и он сам, в сущности, не может себя мыслить в иной обстановке. Оркестр — это есть та необъятная даль и та беспредельная ширь, в которых он живет, мыслит и творит» \*\*.

Самые различные авторы сходятся на периодизации творческой эволюции Василенко. Так, еще в 1911 году Б. Карагичев в своей в целом очень путаной статье, помещенной в еженедельнике «Музыка», так пишет о Василенко, резюмируя десятилетний путь творчества композитора: «Эволюция художника совершалась с чрезвычайно стройной последовательностью и психо-

---

\* С. Василенко. Юбилейный сборник статей. М.—Л., Издание Модпик, 1927, сто. 38.

\*\* Дм. Рогаль-Левицкий. С. Василенко и его альтовая соната. Труды Ассоциации камерной музыки. М., 1928, стр. 3.

логически неизбежной логичностью. Быстрое же течение ее обуславливается, с одной стороны, жизнедеятельным темпераментом и широким умственным кругозором его, с другой — чуткой художественной организацией, дающей возможность ему отражать почти с зеркальной точностью явления жизни в явлениях звука»\*.

«Явления жизни в явлениях звука», — сказано, конечно, витиевато, но, переводя этот язык критика 1911 года на современный, мы увидим, что речь идет о стремлении композитора к реалистическому искусству, в конечном счете побеждающему все временные увлечения и отклонения от этого исконно русского, национального направления, так полно представленного в творчестве «кучкистов» и Чайковского.

Принятая самим художником и логически продолженная периодизация творчества Василенко схематически (хотя, быть может, излишне «дробно») может быть представлена следующим образом:

Первый этап, захватывающий конец учения в консерватории и годы «послеученические», вплоть до 1904 — сурово-аскетический: увлечение поэзией древней Руси, «крюками», старинным эпосом.

Второй этап — 1904—1907 годы: настроения смятения, сменяющиеся увлечением античностью, поиски гармонии между человеком и природой.

Третий этап — 1908—1910 годы: близость к зыбким настроениям импрессионизма, временное увлечение декадентской символикой, мистикой.

Четвертый этап — 1911—1916 годы: тяга к свету, солнцу, интерес к экзотическому Востоку, углубление во внутренний мир человека.

Пятый этап — 1917—1931 годы: от экзотики к подлинному пробуждающемуся Востоку. Первые поиски в сфере советской тематики.

Шестой этап — 1931—1956 годы: утверждение со-

---

\* «Музыка». Еженедельник. М., 1911, № 14, стр. 321

ветской тематики, внимание к человеку в его реальном, современном существовании.

Конечно, подобная периодизация поневоле схематична. Внутри каждого из периодов есть свои оттенки, приливы и отливы. Но все же, думается, если принять эту условную периодизацию и проследить эволюцию в творчестве Василенко, то можно объяснить ее объективными историческими закономерностями. Подобная периодизация поможет понять сложный путь в развитии талантливого и, безусловно, прогрессивного художника, приведший его после всех «шатаний и колебаний» к реалистическому искусству, к служению выразительными средствами этого искусства интересам многонационального советского народа.

Не один Василенко увлекался в начале девятисотых годов русской стариной. В эти годы накопления революционной энергии, роста сил рабочего класса в России, искали забвения от назревающих социальных бурь в стародавней красе исторических былей и небылиц и такие выдающиеся русские художники, как Васнецов, Нестеров, Поленов, Врубель, Рерих. Дань этому увлечению отдали и такие великаны русской живописи, как Репин и Суриков.

Идеалы композиторов «Могучей кучки» еще мощно провозглашались Вл. В. Стасовым. «Китеж» Римского-Корсакова с совсем иных, более прогрессивных и психологически обоснованных позиций, нежели первая опера Василенко, трактовал древнюю русскую легенду. «Эпическая поэма», «Китеж» и «Пещное действо» целиком примыкают к этому этапу, являя собою период «первоначального накопления» у молодого композитора.

Противоречия второго этапа (хоры, полные тревоги, смутных предчувствий и экстатическая Первая симфония) приходится на годы великой «генеральной репетиции» — симфония была закончена в конце 1905 года. Это не было безоговорочным «приятием», тем более пониманием роли и целей революции 1905 года; но человек прогрессивных взглядов, Василенко всем интеллектом рвался к высоким идеалам Свободы.

Разгром революции, породивший подавленность у «малOVERов и нытиков», находит свое отражение у многих, даже передовых художников, в настроениях пессимизма, обреченности, в их уходе в фантастику, мистику, символику. Не избежал этих декадентских настроений и Василенко. Его симфонические поэмы «Сад смерти» и «Полет ведьм», произвели «шум» необычностью тематики и обилием оркестровых находок, эпатажили слушателей малопонятной символикой. «Сделаны» эти поэмы мастерски. Они остаются любопытным музыкальным «документом эпохи» и свидетельством путаницы в идеологии композитора.

Четвертый этап в формировании стиля композитора не менее противоречив и сложен, но его ведущая тенденция ясна: это победа оптимистического начала, всегда свойственного композитору, но в тяжелую пору реакции приглушенного наносными веяниями.

1917 год, естественно, стал коренным водоразделом между «поисками на ощупь» и путем, в котором «искусством для народа» (слова из «Дневника») стала руководить сила партии. Год за годом становится прямее и целеустремленнее его путь. Советская тематика все более привлекает его внимание.

И, наконец, шестой — завершающий этап, длившийся четверть века и знаменующий внутренний рост художника. Огромную роль в этом процессе сыграли постановления ЦК ВКП(б), освещающие пути для дальнейшего подъема советского искусства. Василенко был тем беспартийным художником, который всем сердцем принимал эти постановления, вникал в них, много о них говорил с учениками. Естественный результат — активизация творчества, вдохновленного сознанием, что оно нужно народу.

На период самых трудных и сложных этапов — третьего и четвертого (1907—1917 годы) — приходится упорная работа Василенко в качестве энтузиаста и создателя «Исторических концертов». И здесь есть своя закономерность. Уйдя в творчестве в символику и мистику, поддаваясь настроениям субъективизма, подчиняясь течениям модернизма, Василенко тем не ме-

нее инстинктивно стремился расширить рамки воздействия музыки на новые слои слушателей. Как это ни парадоксально, создавая свои эстетские опусы, он одновременно в «Исторических концертах» нес в рабочую, студенческую массу музыку западных и русских классиков. Он невольно сравнивал непосредственное впечатление от нее на зал, наполненный демократической публикой, и бурную, но не здоровую реакцию пресыщенных слушателей на его собственные произведения. Сравнение было наглядным и многозначительным. И последовавшее затем обращение, вернее, возвращение Василенко к русской, украинской песенной тематике было естественным и закономерным.

И уже не архаика, не «крюки», а интонации современных и близких к современности песен, не мистические сюжеты, а героика советских будней, подвиги советских людей стали источником творчества старейшего советского композитора, переживавшего свою вторую весну. Разработка богатейшего фольклора народов СССР, творческое содружество с молодыми национальными композиторами было закономерным утверждением и расширением плодотворного воздействия на Василенко всей атмосферы, созданной в нашей стране мудрым, дальновидным и живительным руководством Коммунистической партии.

## **Музыкально-драматические произведения.** **Опера**

Перу Василенко принадлежат шесть опер: «Сказание о граде Китеже» (1902), «Сын Солнца» (1929), «Христофор Колумб» (1933), «Буря» (1938), «Великий канал» (1939), «Суворов» (1941). Любопытно проследить, как раннее тяготение к монументальному музыкально-драматическому жанру («Китеж») прерывается на целых двадцать семь лет и разрешается в историко-революционном сюжете «Сына Солнца». И в

«Китеже» — легендарно-исторический сюжет. Но как он разрешен творчески и как трактован в опере?

Отлично понимая драматургические просчеты произведения, если причислить его к оперному жанру, молодой композитор в заглавии оговорил своеобразие сценического воплощения своей идеи. Произведение в издании П. Юргенсона названо: «Сказание о граде Великом Китеже и о тихом озере Светояре. Музыкально-драматический эпизод в 1-м действии и 3-х картинах».

В сюжете предания Василенко, очевидно, пленила возможность описать природу — заступницу китежан и героический порыв русских воинов, готовых отдать жизнь за родимый Китеж-град. Русская история, преломленная в «предании старины глубокой», восточная экзотика (татарская тема), живописная сказочная картина погружения Китежа в озеро — все это покорило воображение молодого композитора и вызвало к жизни его первую оперу.

Однако либретто и текст Н. Невструева повели за собой Василенко, и получилась бесконфликтная, бездейственная иллюстрация к акту христианнейшего непротивления злу. Сначала слушатель настораживается: сурово-аскетическая, действительно «крюковая», раскольничья тема привлекает внимание. Трубы провозглашают ее, акцентируемую на каждой четверти. Получается, во всяком случае, эффектно. Тема «аввакумовского» склада должна была бы стать лейттемой столкновения славян — защитников родного Китежа, и татар — злых насильников. Как же «развивается» действие? Оно вовсе не развивается, да и действия нет. Поет гуслар. Это лучший номер оперы. Его многочастная ария с яркими кульминациями, динамическими и психологическими контрастами — просто прекрасна и имеет все права на концертное исполнение. Выдержанная в эпическом складе, то мерно-текучая, то экстатически подвижная, сдержанно-эмоциональная мелодия ее разрабатывается изобретательно, оркестровое развитие темы богато орнаментировано. Это рассказ-пролог, но выполняет он и другую функцию, живописно описывая уже ре-



зультат событий. Он как бы предвосхищает все действие или, вернее, бездейственность, статичность оперы.

Следующее после арии гусляра оркестровое интермеццо — свидетельство яркой талантливости композитора, самобытности его творческого почерка. Роль его как связующего звена между прологом-рассказом и собственно показом описанного в арии гусляра (в интермеццо проходит тема татар) могла бы быть значительной, если бы «показ» состоялся. Но вместо этого «показа» совершается иное. Чередуются хор народа и лихая песня татар, никак не сплетаясь и даже не встречаясь. Фугированное начало большого народного хора — «Горе постигло лихое» — звучит с трагической силой. Динамичное нарастание звучности достигает кульминации в эпизоде «стоном под силой могучей стонет родная земля». Затем происходит встреча и прощание князя Георгия, его жены княгини Евпраксии, княжича и его невесты (лирический квартет). Входящий старец-отшельник призывает князя к благоразумию и приглашает его, по старому обычаю, отпеть себя и княжича перед боем. Князь еще в начале квартета прощается с женой и китежанами: «Вряд ли нам вернуться с боя». В это время за сценой слышна песня татар. По замыслу композитора, этот интересный татарский марш (на пятитонном оркестровом сопровождении звучит быстрый хроматический выкрик «Конницей грозною») должен контрастировать сцене смятения и паники народа. Но контраст не получился именно из-за «интермедийного» характера татарского хора. Он слушается с интересом и даже симпатией: в нем есть сила, удадь, краски, а в молитвенном настроении квартета и хора чувствуется полная апатия, инертность — одна надежда на судьбу, на милость божью. Когда снова начинается молитва перед боем, драматургическая ошибка либреттиста, а вслед за ним и композитора, становится особенно явственной. Мелодический строй молитвы выдержан в строгих «крюковых» традициях. Жутко становится от однотонности напева, от мерно вздымающейся и неуклонно падающей мелодии «отпевания». Ведь битвы-то не произошло, русская

рать, готовившаяся к бою, в бой не успела вступить. Подвига нет, он не совершен. А татары представлены во всей своей буйной, активной силе. Захватчики, хищники — они хоть в песне-марше «действуют». А русские, которых заживо отпевают, все бездействуют и ждут чуда. Поют иноки и служки, зловеще гудит колокол. Почти на остигнatom басу проходит значительная часть картины. Это утомляет своим однообразием. Хорошо найденный прием не развит, не впечатляет.

Картина погружения Великого Китежа в озеро Светояр дана в мистических тонах. Снова звучат голоса князя, княгини, княжича с невестой. Они констатируют свершающееся на их глазах чудо «спасения» Китежа. «Переливающиеся» интонации, гаммы струнных, поддержанных фигурациями кларнетов, прорезаемые то трубными «возгласами» и «выкриками», то приглушенными валторнами, то ревушими тромбонами, подобны волнующейся пучине, ледящей душу своим холодом. Все это создает зрительное ощущение звуковых декораций. Колокольный перезвон, являющийся характерным лейтмотивом оперы, изобретательно воспроизводится оркестровыми средствами и красками. Это — находки композитора, остающиеся, к сожалению, самоцелью. Зритель-слушатель воспринимает всю эту картину без душевного трепета, без волнения, холодно. Ведь город Китеж, по существу, сдан без боя — если не татарам, то «силам небесным». Поэзия погружения Китежа объективно превращается в прозу поражения. Идея непротivления злу торжествует. Следующая сцена, появление татар, — как и в первый раз, музыкально-драматургически не подготовлено, но по музыке эффектно. Их громогласные выкрики, маршевые ритмы на фоне замирающих, только что отзвучавших «аккордов погружения» звучат впечатляюще. А затем снова тихая, арпеджированная музыка покоя, nirваны, забвения. На небе зажглись звезды. Заря погасла. Над Светояром лежит густой, тяжелый туман. Слышен отдаленный перезвон китежских колоколов. На педали звона проясняется видение. Хор поет отрешенное от всего земного: «Слава предвечному твор-

цу». Действительно, веет настроением раскольничьего скита, готовностью если не к самосожжению, то к «самопожранию» в тихую гладь озера.

Реакционная сущность подобной трактовки сюжета могла быть неясной далекому от политики молодому композитору. А критика начала девятисотых годов подняла на щит это мистическое произведение. И ни один из критиков не указал на порочность подобного подхода к истории русского народа, грудью, большой кровью отстаивавшего свою независимость от многочисленных внешних врагов на протяжении тысячелетия. Позднее одним из немногих откликов на первую оперу Василенко была содержательная статья выдающегося историка музыки, профессора Московской консерватории М. Иванова-Борецкого в юбилейном сборнике, посвященном двадцатипятилетию музыкальной деятельности Василенко. Статья эта называлась «Сценические произведения». В ней довольно подробно анализу и критическому разбору подвергнуты сочинения, созданные композитором до 1927 года. Из опер сюда попало только «Сказание о Китеже».

Статья дает справедливую оценку музыки оперы:

«Если отрешиться от представления, что мы имеем дело со сценическим произведением, и рассматривать «Сказание» со стороны чисто музыкальной, можно отметить, помимо уже указанного квартета, еще целый ряд интересных и удачных моментов: первое интермеццо с его таинственно звучащими начальными гармониями, яркие «татарские» эпизоды, хорошие «звоны» в конце второго интермеццо и дважды повторяющиеся свежие гармонические обороты на «остинатных» базах в самом финале. В общем, конечно, талантливое начало для композитора: в нем можно уже подметить черты, характеризующие будущее зрелое творчество: яркую красочность и стремление к экзотике...».

Первая опера Василенко демонстрировала уже вполне отчетливо те эстетические критерии, которые потом, в течение почти двух десятилетий, не претерпевали сколько-нибудь радикальных изменений. Упомянутый не раз интерес к старине, любовь к природе, идеализа-

ция древнего быта—все это звучит уже в «Китеже». Яркая описательность, удачные оркестровые приемы, мастерское умение компоновать вокальные ансамбли отчетливо ощутимы и в этом раннем произведении.

Более четверти века прошло, прежде чем Сергей Никифорович снова взялся за оперную форму. Уже были созданы три балета, написано много театральной музыки. Композитора захватила тема, предложенная ему поэтом М. Гальпериным. Умный и одаренный автор, М. Гальперин был музыкально-восприимчивым человеком. Он прекрасно понимал, что способно было увлечь Василенко на «подвиг» сочинения оперы. Зная об экзотических «уклонах» уже маститого композитора, зная и о прогрессивности его политических устремлений, Гальперин решил обратиться к так называемому «боксерскому» восстанию 1900 года, вошедшему в летопись революционной, антиколониальной борьбы Китая под названием движения «Больших кулаков».

Василенко был захвачен идеей оперы. Он давно изучал подлинные мелодии Китая, у него были сотни записей китайских напевов, частично уже использованных начиная с 1924 года, когда появилась его первая китайская песня «В дымке нежной, бледной». В 1926 году Василенко работал над пьесой Герстяля «Чу Юн-вай» для 4-й студии МХАТа, а два года спустя сделал Первую китайскую сюиту для большого симфонического оркестра (ор. 60), включившую и обрядовые моменты («Шествие в храм предков»), и бытовые зарисовки («Китайский базар»), и поэтические предания китайского народа, и описание природы.

Василенко с первых шагов работы над либретто хотел не узколокальной «лирической драмы», подобно «Лакме», а широкого общественно-исторического фона, который давал бы ему возможность обрисовать фольклорным материалом людей — героев восстания «Больших кулаков». Тема национально-освободительного движения народов Китая, увлекшая композитора, была, однако, всемерно приглушена, затушевана либреттистом. М. П. Гальперин боялся, что «публицистичность» оперы отвратит от нее публику, и стремился в

своим варианте либретто перенести акценты на личную, любовную драму героев, принадлежащих к разным полюсам человеческого общества.

«Борьба» между композитором и либреттистом кончилась компромиссом, как известно, никогда к добру не приводящим. Опера оказалась густо сдобренной любовной романтикой, революционная борьба обрела явно экзотический характер, а судьба народа, судьба боксерского восстания заглушена трагедией Лао Цзы, китайского ученого, прозванного «сыном солнца». Уже одно название указывало, какая тенденция преобладала в либретто. Наивная символика проступала явственно и вредила исторической правде, положенной в основу сюжета оперы.

Летом 1900 года в Пекине произошли трагические события. Среди масс многомиллионного населения Китая, доведенных гнусными колонизаторами до последней степени разорения и нищеты, начался вначале глухой, но постепенно нараставший протест. Не сразу этот протест превратился в восстание. Умные, просвещенные люди, вроде Лао Цзы, исподволь вели пропаганду против угнетателей. Организовалось тайное общество «Большой кулак», в которое входили люди разных классов, воодушевленные идеей национального освобождения. Лето 1900 года ознаменовалось взрывом народного негодования, вначале давшего перевес восставшим, расправившимся с колонизаторами. Позднее восстание завершилось разгромом тайного общества, в котором наряду с честными патриотами, были и малодушные и предатели.

В опере много действующих лиц. С одной стороны, это европейцы — англичане, немецкий пастор-миссионер, русский полковник. Их лагерь возглавляет командующий союзными войсками в Китае генерал Гамильтон. Его дочь Аврора — невольная виновница гибели Лао Цзы.

С другой стороны, китайцы — Лао Цзы, старший бонза Тай Цун, идейный вожак боксерского восстания, слуги, уличные актеры, заговорщики — пестрая толпа на улицах Пекина.

В опере четыре действия, разделенных вначале на девять, затем на десять картин. Чередование картин таково: в доме генерала Гамильтона, в китайском квартале, в Храме солнца, судилище, озеро, в посольстве, курильня, смерть Лао Цзы, Аврора, апофеоз (восстание). Из перечня картин уже видно, что в творческом споре композитора с либреттистом верх взял последний. В центре оперы — любовь китайского ученого Лао Цзы к дочери генерала Гамильтона. Ей посвящено наибольшее количество сцен. Заговор боксеров, дело восстания служат лишь фоном романтической интриги. Стремление к экзотике привело либреттиста к совсем уже ложной сцене: в курильне опиума, а не в единении с народом, не на площадях, не в кварталах бедноты решается в опере судьба восстания. Лао Цзы полон искреннего стремления вырвать свой народ-страдалец из-под гнета чужеземцев, «культурных» варваров, безжалостных эксплуататоров. Любовь к девушке из враждебного лагеря ставит его вне закона родины. Фанатики-бонзы осуждают Лао Цзы на смерть «без крови и без чужой руки». Ученый должен в день новолуния покончить с собой, приняв яд из вручаемого ему на судилище флакона.

Романтическая история любви Авроры и Лао Цзы уснащена многими колоритными подробностями, уводящими зрителя от главной темы и затмевающими сущность происходящей народной трагедии.

В опере немало удавшихся композитору сцен. Все они относятся к китайскому миру, несравненно лучше, полнее, правдивей обрисованному, нежели европейский «салон» генерала Гамильтона. Подчиняясь либретто, в сцене развлечений европейцев Василенко даже изменил своей художественной природе. В музыке этой сцены довольно натуралистично показано разложение буржуазии под звуки джаза, лихого фокстрота и прочих «салонных» атрибутов, абсолютно чуждых Василенко, как композитору с здоровым, хорошим вкусом. Эта «дань» была принесена в угоду развлекательности, и она не могла не ослабить впечатления от мелодраматичной сцены на озере (предсмертное свидание Лао

Цзы с Авророй), не могла не сказаться на восприятии последующей драматической сцены заговора в курильне.

Мастер оркестрового колорита, Василенко блеснул им в сцене «китайского базара». Народные китайские темы разработаны в ней очень изобретательно.

Новые оркестровые эффекты найдены композитором для показа перезвона колокольчиков пагод.

Наиболее значительный момент оперы — предсмертный монолог Лао Цзы. Для характеристики героя композитор создал глубокопрочувствованную музыку, заставляющую слушателей внимательно следить за ее развитием.

Запоминались негодующие слова Лао Цзы, обращенные им к фанатикам-бонзам в сцене судилища: «Но помните, — ваш разум ослеплен... Я пред своим народом не преступен...».

Далее мелодия подымается до большого пафоса, в ней гневный призыв к действию:

Вся сила — в вас, в самом народе.  
Пока вы суеверны и темны, —  
Рука Европы будет вас душить...

Лао Цзы обращается к юным патриотам, к школьникам:

Прощайте, ростки молодые  
Грядущих, ликующих сил..

Сурово-сдержанна здесь мелодия, она особенно рельефна на гармоническом фоне, скупом, пентатонном. В музыке монолога есть подлинно драгоценные находки, например сочетание философского пафоса умудренного опытом и знаниями человека с наивной грустной народной песенкой. Она звучит издали, как зов жизни, доходящий к обреченному на смерть человеку, уже принявшему яд и со спокойным достоинством ждущему неизбежного конца.

Пентатоника, характерная для китайского фольклора, далеко не всегда используется Василенко в своем чистом виде. Зная многие случаи отклонения в китайской музыке от этого обычного для нее звукоря-

да, композитор пользуется и диатоникой, даже хроматизмами, но делает это тактично и уместно. Там, где пятиступенный лад наиболее убедителен, эмоционально необходим, он звучит в опере и выполняет свою драматургическую функцию, как, например, в теме хора восставшего народа (тема секты «Большого кулака»):



Опера «Сын солнца» шла на сцене филиала Большого театра (тогда он назывался Второй Государственный театр оперы и балета, или сокращенно ГОТОБ) в течение трех лет. Публике нравилась музыка Василенко — мелодичная, представленная в самых различных оперных формах: ариях, ансамблях, хорах, речитативах, которыми, однако, композитор не злоупотреблял. Публика симпатизировала и основной идее оперы, сочувствуя восставшему народу, его трагическому герою. Ведь Лао Цзы в музыке очерчен именно как герой, превосходящий всех окружающих его европейцев-колонизаторов своими нравственными качествами. Роль Лао Цзы замечательно исполнял Александр Пирогов. Именно на него и рассчитывал автор, когда писал оперу. Пирогов великолепно играл, а в своих ариях и монологах подымался до трагических высот. Прелестный, несколько эксцентричный образ Авроры создала Е. А. Степанова. Зловещий образ фанатика-бонзы Тай Цуна создал артист Н. Барышев — отличный характерный тенор и талантливый, склонный к гротеску артист.

На премьере, которая состоялась в конце сезона 1929 года (24 мая) дирижировал автор, он же провел и следующие спектакли. С осеннего сезона дирижировать оперой стал А. Чугунов.

\* \* \*

Значительно слабее была опера Василенко «Христо-



фор Колумб», написанная в 1933 году (ор. 80). Либретто талантливого поэта-сатирика Арго и драматурга Антимонова грешило абстрактностью, оно было далеко от подлинных исторических событий. Выдуманность сюжета (его малозначительность позволяет не рассказывать подробности) и неправдоподобность ситуаций в либретто выбили у композитора реалистическую почву из-под ног. Увлеченный возможностью в романтической форме показать историю открытия Америки и использовать мало кому известные подлинные индейские песни (из найденных Сергеем Никифоровичем сборников французских музыковедов — «Мелодии древних инков»), композитор написал большую оперу в четырех актах, семи картинах.

Древние жители Америки — инки, предки позднейших индейских племен, обладали высокой, своеобразной культурой. Василенко изучил по различным источникам их быт, обряды, искусство. Однако применить все эти уникальные сведения композитор смог лишь в незначительной степени, ибо в либретто было уделено слишком мало места сценам из народной жизни. Наоборот, концентрация внимания на экзотической царице инков Анакоане и ее отношениях с Колумбом совершенно увела фантазию композитора в сторону.

В опере «Христофор Колумб» Василенко применил, помимо пентатоники, характерной для песен и танцев инков, также свойственные их музыке широкие интервалы, неожиданные большие скачки в мелодии, оригинальные тремолирующие рулады. В ряде жанровых эпизодов проступают и другие черты, свойственные музыке инков, какой она предстала по изученным Василенко источникам, — прерывистость дыхания, неустойчивость лада, метрическая дробность и большое ритмическое разнообразие.

Арии и дуэты из «Христофора Колумба» многократно исполняли в концертах А. Пирогов и Е. Степанова. Опера поставлена не была.

\* \* \*

Иные художественные результаты были достигнуты

Василенко в оперном жанре, когда он обратился к узбекскому песенному фольклору, который он изучил не только по письменным источникам, но и в живом звучании. Исторические события жизни узбекского народа он положил в основу своих новых произведений. Это были оперы «Буран» (1938) и «Великий канал» (1939). Не случаен был успех — полное и заслуженное признание ценности оперы «Буран», поставленной Государственным узбекским театром оперы и балета в Ташкенте 12 июня 1939 года.

В основу либретто оперы, со знанием дела написанного драматургом Яшеном Нугмановым, легли исторические события, происшедшие в Узбекистане в 1916 году. На третьем году империалистической войны царское правительство объявило мобилизацию узбеков, казахов, киргизов и других народов Средней Азии в оскудевшую людьми армию. Богатеи взятками освобождались от мобилизации, бедняков же забирали в армию, даже если их возраст не подходил к призыву или они по закону могли пользоваться льготами.

На этой почве разыгралось множество драматических эпизодов, вскоре вылившихся в народное восстание. Один из моментов этого восстания и описан в опере «Буран».

Буран — имя бедняка-деханина, ограбленного баями и чиновниками. Счастье Бурана — в счастье его народа. Умный и честный человек, он понимает, что в одиночку с врагами не справиться. Когда народ, возмущенный издевательствами, подымает восстание, Буран возглавляет его, становится организатором и вожаком отряда повстанцев. Сын Бурана, Джура, мечтает о любви красавицы Наргюль. Но счастьем его мешают бан. Вместо их сыновей Джура должен идти в армию. Нищий, разоренный отец не имеет средств, чтобы выкупить сына. Находчивая Наргюль с негодованием бросает баям свое ожерелье. Джура спасен. Но радость коротка. Вместе с товарищами Джура принужден скрываться до поры до времени в горах. В кишлаках свирепствует карательный отряд. Царские офицеры издеваются над беззащитными женщинами и детьми.

Жертвой палача-офицера становится и Наргюль. Несчастливая, опозоренная девушка теряет рассудок.

За Наргюль вступается простой русский солдат Григорий Железнов. Потрясенный насилием над Наргюль, солдат убивает офицера, бежит с безумной девушкой в горы к Джуре и Бурану. Джура, спустившись с гор, чтобы отомстить за страдания Наргюль, умирает, сраженный офицерской пулей.

Взбешенные палачи поджигают дома, собираются совершать массовые казни и экзекуции. На площади высятся столбы виселиц. Пленных, связанных дехкан ведут на смерть.

Внезапно в кишлак врывается отряд Бурана. Восставший народ гонит прочь насильников и палачей. Героической песней победивших дехкан заканчивается опера.

Лирическое и трагическое начало в музыке оперы представлены сильно и красочно, дополняя друг друга. Наиболее ярка и индивидуальна характеристика Бурана, подлинного народного героя. Образ его ясен уже из первой арии. Буран хорошо понимает, что спасти свою семью можно только одним, самым справедливым путем: помогая родному народу сбросить цепи угнетения.

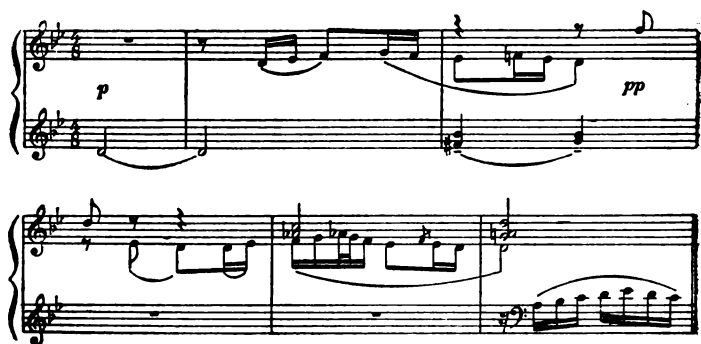
Заслуживает внимания музыкальная драматургия оперы, интонационный язык, которым композитор характеризует героев.

Традиционная народная музыка узбеков была одноголосной, унисонной, инструментальное сопровождение дублировало голос певца. В упорных поисках, экспериментировании, многократных пробах с народными певцами Василенко находит возможности гармонического и полифонического развития национальных мелодий, обогащения, усложнения народно-песенной ткани.

Много прекрасных примеров можно привести из музыки оперы «Буран». Запоминаются проникновенные песни Зебиниссы, жены Бурана: колыбельная и плач над трупом сына Джуры. Горе и скорбь — основное содержание обеих песен. Буран олицетворяет героическое лицо поднимающегося, пробуждающегося к дей-

ствию, к протесту народа. Зебинисса символизирует его трагическую судьбу.

Юность, прекрасная и цветущая, поэтически отражена в музыкальных образах Наргюль и Джуры. Лейтмотив Наргюль построен на интонациях народной узбекской песни, он вырос из фольклорного зерна:



Этот по весеннему свежий напев сопутствует Наргюль в продолжении всего действия оперы, почти не изменяясь, только изредка варьируясь.

С большим искусством написан дуэт Наргюль и Джуры. Ему предшествует широкая лирическая песня Джуры. Воспевая свою любовь в традиционно цветистых, «благоухающих красноречием» восточных выражениях, он молит Наргюль выйти к нему на свидание. Прелестны две мелодии словно воркующих влюбленных. Родственные интонационно и ладово, обе они, возникнув из одного источника, переплетаются, словно поддерживая друг друга. Напев дуэта прост, но эмоционально насыщен, глубоко национален и поэтичен.

Удались композитору массовые сцены: свадьба, сцена в ущелье, финал оперы. Драматически умело использует композитор принцип контраста, противопоставляя друг другу противоположные ситуации (например, веселье на свадьбе Джуры и Наргюль и объявление о мобилизации; горе матери, потерявшей сына, и финальный, победно звучащий хор повстанцев).

В сцене свадьбы колоритны национальные танцы, хоры гостей. Замечателен хор повстанцев, написанный в имитационном стиле (сцена в ущелье). Гневные, грозные интонации звучат в этом мужском хоре с большой патетикой и силой, захватывающе эмоционально и убедительно.

Мастерство Василенко помогло ему преодолеть трудности сохранения локального колорита в несвойственных ранее узбекской музыке полифонических построениях. С виртуозным блеском разрешает композитор и новые для себя технические задачи: естественность полиритмии в таких сценах, где по традиции сосуществуют, не перебивая и не мешая друг другу, несколько ритмов — двух- и трехдольных. В данном случае одновременно действуют три размера: 3/4 (мелодия хора), 6/8 (оркестровое сопровождение с ритмической опорой дойры) и 4/4 (часть сольных инструментов оркестра — группы национальных ударных инструментов):

**Allegro moderato**  
*Alli pp*

я ру-мя-на как зер-но гра-

*pp dolcissimo*

-на-та; цве-ту я ро-зой

*pp*

Кумуш-он

пол. ной а. ро. ма. та. Ах!

*p marcato*

Ты мне сердце слад. ко ра. нишь ес. ли взглянешь!

*p*

\* \* \*

В другой своей узбекской опере, «Великий канал», композитор обращается к темам социалистического строительства.

Драматургическим материалом для либретто оперы послужило сооружение Ферганского канала. Работы на канале, созданном методом народной стройки, оказались наглядной и поучительной демонстрацией новых социалистических принципов коллективного труда. Это строительство было успешно завершено благодаря тому, что народная инициатива, быстро подхваченная и возглавленная Коммунистической партией, получила четкую и стройную организацию.

Перед авторами задуманной оперы о «Великом канале»: стояла задача воспеть героический труд масс, показать, как меняется волей народа лицо земли.

Действие оперы (по либретто Н. Яшена и М. Рахманова) показано в двух исторических планах. Мечта о воде в течение веков была главной, хотя и несбыточной, в жизни бедняков Ферганы. Немногочисленные арыки принадлежали баям, богачам. Обессиленных го-

лодом и жаждой дехкан заставляли рыть арыки для хана и беков.

Герой оперы — Тохтасын, бедняк, как и тысячи ему подобных, вынужден гнуть спину для хана. В юности присутствовал Тохтасын при страшном бедствии, постигшем дехкан. Величественная и непокорная Сыр-Дарья обрушила неистовые потоки воды на долину, затопила ее, разрушила труд ряда поколений людей и обрекла многих из них на голодную смерть. Так было в давно прошедшие времена. Тохтасыну посчастливилось дожить до светлых дней, когда свободный узбекский народ кует свое счастье своими руками.

У престарелого Тохтасына вырос сын Бутаджон. Он во главе бригады колхозников один из первых вышел на стройку канала. Бригада Бутаджона соревнуется с женской бригадой, возглавляемой юной Нодирой. Бутаджон и Нодира любят друг друга.

Но на пути счастливой пары — препятствия. Нодире преследует злобный старик Худояр, старый байский приспешник и доносчик. Он сватает Нодире за своего сына. Когда же смелая Нодира уличает его в провокации, злодей ударяет девушку ножом в спину. К счастью, дрогнула рука убийцы, рана не смертельна.

Несмотря на происки вредителей, канал построен. Теперь укрошенная Сыр-Дарья более не страшна людям. Великий Ферганский канал сохранит избыток ее вод, оплодотворит богатую землю, и на колхозных полях вырастет обильный урожай. Строители канала празднуют завершение грандиозных работ. Звучат звонкие песни, радуют глаз грациозные пляски: одна другую сменяют памирская, хорезмская, бухарская. А когда вода по воле людей плавно наполняет «Великий канал», на сцене звучит величественная песня, славящая партию, народы Советской страны, в дружной семье которых расцвели дарования и энергия узбекского народа.

Удался авторам образ Тохтасына, ставший олицетворением могучих сил народа. Это «сквозной» образ, как бы сюжетно связывающий действие.

В опере использованы подлинные, почти не изме-

ненные народные узбекские мелодии. Не в пример «Бурану», где композитор свободно оперировал элементами фольклора, сохраняя только общий характер народной песни, в «Великом канале», Василенко часто прибегает к цитатам.

Большая лирическая теплота свойственна лучшим страницам оперы. Их много, этих лучших страниц, они превалируют над неудавшимися, более бледными, порой банальными, в которых обрисованы враги, их ловки и происки.

Глубоко содержательны арии Тохтасына и Бутаджона. Оба они — положительные герои, носители позитивных идей оперы, но образы их чрезвычайно индивидуальны. Строгость линий свойственна напевам Тохтасына. Он многое видел, много пережил, поэтому он немногословен и мудр. Опыт старости — и запальчивость, огонь юности — вот полярные характеристики отца и сына.

Поэтичны и нежны по музыке дуэты Нодиры и Бутаджона. В них ясно ощутимы страстность и целомудренность узбекской народной песенной лирики.

Широко развиты хоровые сцены, в которые с особенной тщательностью вкраплены подлинные фольклорные мелодии.

Могучая сила стихии, укрощенной людским разумом, энергией и волей, нашла художественное отражение в финале оперы.

Музыка передает мерный и могучий, все нарастающий шум медленно накапливающейся воды. На этом фоне расцветает стремительная народная мелодия. Это мелодия радости, ликования, счастья победившего стихию народа.

Первое исполнение оперы состоялось за полгода до начала Великой Отечественной войны — 12 января 1941 года, в Ташкенте, силами Государственного узбекского театра оперы и балета. Василенко полностью был удовлетворен постановкой.

\* \* \*



Годы 1940—1941 проходили в обстановке уже развязанной в Западной Европе войны.

В эту тревожную, чреватую большими испытаниями для родины пору Сергей Никифорович решил приступить вплотную к решению задачи, которая его волновала уже давно, — написать оперу о великом русском полководце А. В. Суворове. Начало войны с фашизмом застало композитора за сочинением оперы.

«Я поставил себе целью, — писал в своем дневнике Василенко, — создать правдивый музыкальный образ великого русского полководца, дать верную окраску эпохи, обрисовать народных героев — наших чудобогатырей, верных сынов своей родины, русских солдат. Задачей своей я поставил воспеть в этой опере славу русского оружия, непобедимость и силу русского народа. Тему этой оперы я чувствовал как современную, актуальную тему, которая должна взволновать нашего советского патриота. Высокие моральные качества наших солдат, их стойкость, неустрашимость я рассматривал как неумирающие и преумноженные потомками суворовских богатырей качества. И действительно, разве поход через неприступные Альпы не является прообразом массового героизма советских бойцов, преодолевших нечеловеческими усилиями препятствия, казавшиеся неодолимыми? Рассказывая в музыке о мужестве далеких наших предков, я хотел показать нашим современникам их величие, бессмертие их дел. В этой работе был применен весь мой многолетний опыт обработки и гармонизации русских песен. Подлинного русского фольклора я в опере не использовал, кроме двух прекрасных старинных солдатских песен».

Слов нет, сложнейшую задачу поставил перед собою композитор. Ведь образ Суворова уже давно приобрел эпический характер, он сделался достоянием, объектом народного творчества. Суворов в народной фантазии приобретал все более явно выраженные черты художественно претворенного облика народного героя.

Вспомним великолепную картину Сурикова «Пере-

ход Суворова через Альпы». Зияющие провалы пропастей, снег, лавинами осыпающийся с горных круч, буйная, страшная, разбушевавшаяся природа — и тут же веселое, задорное лицо русского солдата-храбреца, с верой в победу глядящего на любимого военачальника. Генералиссимус Суворов — прост и подобен своим солдатам, мало чем от них отличается с виду, разве что в деды им годится. Ведь ему уже семидесятый год, а он бесстрашно стоит на краю бездны, чуть приподнявшись на стременах, словно сросся с конем. Он — весь напряжение и весь — воля к победе, к которой и устремлен. Именно этот, полный героического пафоса, сюжет и вдохновил Василенко на создание оперы о Суворове.

Через все оперное творчество композитора проходит стремление воспеть такого героя, который был бы органически связан с народом и совершал великие дела во славу своей Родины. Суворов как народный герой: Суворов как человек сильной, несокрушимой воли; Суворов, окруженный безграничной любовью солдат, видевших в нем сурового, но справедливого и заботливого отца; наконец, Суворов как великий полководец своего времени — вот какой образ стремился создать Василенко в своей опере.

С подлинно юношеской творческой энергией обратился Василенко к этому, ставшему для него любимым и близким, образу. По многу раз, подчас коренным образом, переделывал он одни и те же эпизоды, настойчиво добиваясь наибольшей выразительности и динамики развития музыкально-драматического действия.

Композитор активно вмешивался в работу либреттиста С. Д. Кржижановского, вместе с ним вносил необходимые изменения в отдельные эпизоды. В либретто и музыке оперы авторам удалось нарисовать правдивую картину эпохи. Суворов показан как сильный человек, воспитавший в себе качества бесстрашного полководца. Наилучшие сцены оперы — и по музыке, и по достоинствам либретто — те, в которых ясно ощущается кровная, духовная близость Суворова народу, солдатской массе. Достигнуто это художественным при-

емом синтетического объединения многих черт, присущих индивидуальному облику героя.

Умело скомпонованное либретто обладает рядом достоинств. Оно написано хорошим литературным языком; в нем в меру использованы архаизмы современного Суворову державинского словаря, но в целом речь действующих лиц строится на поэтической лексике Жуковского, близкой эпохе Суворова.

Для последнего варианта оперы, который поставлен в Ленинградском Малом оперном театре, Сергей Никифорович кое-что пересмотрел в партитуре и либретто, сохранив все основные достоинства, улучшив с помощью либреттиста С. А. Ценина (ему принадлежит литературная редакция ленинградского варианта) отдельные детали. Удачны в «ленинградском варианте» «Суворова» две его новые арии, написанные композитором на слова С. А. Ценина.

Через все действие проходит величавый образ Суворова. Детали, подробности интриг, которые плетутся вокруг него, порою излишне акцентируются в либретто, выступая на первый план. Композитору, дабы надлежащим образом оттенить наиболее существенное в характере Суворова, приходилось преодолевать эти препятствия. Перенасыщенность либретто второстепенными эпизодами — основной недостаток драматургии оперы.

Суворов предстает перед зрителями в пяти картинах, которые заключены в четыре акта. Каждая из картин рисует яркие моменты его жизни на протяжении короткого исторического отрезка времени, начиная с февраля 1799 по апрель 1800 года.

Действие первой картины разворачивается в родовом имении Суворова — селе Кончанском, где живет опальный, по существу, сосланный туда недалновидным, ограниченным императором Павлом полководец.

Место действия второй картины — Вена, где завязывается узел интриг против чудаковатого и не терпящего возражений «Генерала Вперед», как его прозвала молва.

Третья картина — лагерь Суворова в Северной Италии (сентябрь 1799 года). Вопреки решению гоф-

кригсрата (высшего военного совета), мнению чересчур осторожных, нерешительных генералов австрийского штаба и приказу самого Павла Суворов все же решается на переход через Альпы.

Четвертая картина — легендарный штурм Сен-Готтардского перевала, картина массового героизма русской армии.

В пятой картине — прощание с войсками снова отставленного, отзываемого царем Суворова. Краков. Прощание с армией. Последний жизненный этап полководца.

В противовес австрийским генералам, да и приближенным императора Павла, Суворов не думает о себе, о личной карьере или выгоде. Он кровно заинтересован в победе русского оружия. Он глядит вперед, он предчувствует ход событий. Он понимает, что надо обезопасить Россию от потенциального умного и могущественного врага, безудержного честолюбца, каким являлся Наполеон. Всеми силами надо постараться нанести его армиям такие удары, чтобы французы трепетали при одном лишь упоминании о доблестных русских войсках.

Таково внутреннее душевное состояние Суворова, ясно ощущаемое во всех его поступках, действиях. И эта основная, главная мысль либретто получила свое эмоциональное развитие и подтверждение в музыке.

Василенко строил свою оперу как музыкальную драму народно-эпического характера. Не чуждаясь привычных форм классических вокальных монологов — арий, ансамблей, композитор большое внимание уделяет и музыкальному речитативу, по русской традиции интонационно гибкому и ритмически выразительному и богатому. Наилучшие страницы ариозного пения принадлежат Суворову и Денису Давыдову, показанному несколько фрагментарно, но ярко обрисованному в арии.

В народных, массовых сценах ладово-интонационная структура музыкального языка оперы особенно близка складу русского песенного фольклора.

Для характеристики солдатской массы Василенко использует материал старых солдатских песен, среди

которых есть немало жемчужин народного творчества. Редко обращаясь к цитатному методу, композитор с большой творческой свободой оперирует элементами подлинных солдатских мелодий — и маршевых, и лирических.

Композитор использует не только русский народно-песенный материал. Когда, например, действие перебрасывается в Италию, он вводит прелестные народные неаполитанские мотивы; сцену штурма Сен-Готарда окаймляет швейцарско-тирольское «иодельн» — характерно-фольклорное гортанное, со своеобразными руладами и фиоритурами пение швейцарских пастухов; сцена в Кракове (прощание со знаменем) имеет свой эмоционально-декоративный фон — песни и пляски гуцулов и т. д. И это не искусственные «вставки» дивертисментного характера, а фольклорные темы, органически вплетенные в драматургическую ткань оперы.

Таким образом, музыкальный язык Василенко в опере разнообразен, богат, но отнюдь не пестр, ибо нигде нет смешения разнородных национально-песенных элементов, строго соблюдено стилистическое единство, а фон не перерастает своей чисто служебной роли.

Наиболее сильные стороны оперы — драматические эпизоды, связанные с образом Суворова.

Несомненно слабее, а иногда и попросту шаблонны лирические сцены побочной драматургической линии (Ольга — Ершов — маркиза Шерер), сцена ссоры австрийских генералов с Суворовым и сцена раута, встреча Суворова с венским гофкригсратом.

Вступление к опере кратко, по традиции оно построено на нескольких темах из оперы. Решительные, суровые интонации вводят в атмосферу тревожной эпохи; вместе с тем они близки музыкальному образу Суворова. Мотив солдатской песни, очень пластичный и задушевный, сообщает музыке вступления лирический склад и как бы вводит в главную мысль оперы: забота о Родине, народе, армии — вот движущие силы поведения Суворова.

Первый акт оперы начинается глубоким намеком, инносказательно. Февраль 1799 года. Раннее утро. Спит

село Кончанское. За окном березки, под цвет предвесеннему снегу. Жена Прохора, слуги Суворова, старая Степанида наматывает пряжу на расставленные руки мужа. Степанида поет мудрую сказку: «Сон Иванович Дреме Саввишне на житье свое горько жалился...». «Взбунтовался сон, сон устал, хочет отдохнуть. Весь мир ужаснулся. Как без сна ночь проводить?» Мудрая, спокойная речь народного напева. В мелодии вступления — и размеренность старческих движений, и зябкость зимнего утра, и полудремотное затишье провинциальной глуши.

Маленькая имитационная разработка придает законченность этому миниатюрному эпизоду, сразу вводящему в настроение деревенской, ничем не нарушаемой тишины, в которой не жил, а прозябал Суворов, отстраненный от дел.

„Суворов“ „Сказочка Пелагем из 1-го акта“

Moderato

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Moderato'. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and features a long melodic line in the treble clef. The second system continues the melodic development with various rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a piano (*p*) dynamic and includes some chordal textures in the bass clef.

Пеллагея

*p*

Сон И. ва. но. вич Дре. ме Сов. щиме

на жи. тье сво. е горь. ко жа. лил. ся...

В противовес эпической сказке Степаниды звучит энергичный, импульсивный рассказ-воспоминание Прохора, полувекового спутника полководца во всех его походах.

Вот взят Стуколов монастырь после тяжелого боя... «Притомился родной батюшка Суворов, прикорнул на траве, забылся на минутку сном. Увидел это барабанщик, палочки кверху поднял. «Тише!» И идет за ратью рать, чуть дыша, идет на цыпочках, штык за штык не зацепит никак...». Трогательная любовь, забота о дорогом человеке чувствуется во всей балладе Прохора. Оба эпизода освещают будущее действие, определяют тенденцию в показе героя. Так впервые косвенно показан Суворов сквозь призму народного крестьянско-солдатского восприятия.

Проснувшийся Суворов прерывает воспоминания Прохора. Действительность горька, еще горше она, если сравнить ее с прошлой славой.

Духом философского оптимизма пронизано первое



*Н. Д. Панчехин в роли Суворова*





*Сцена из оперы «Суворов», Музыкальный театр им. Станиславского и  
Немировича-Данченко.  
1942 год*

ариозо Суворова. Полководец думает о преступных планах зарвавшегося Наполеона, он далеко вперед предвидит его игру и его судьбу.

*rall.*

При све- те ночни. ка, скло-  
*dolce*

.. нясь над кар- той я но- чи на про- лет си- жу

и за ша- га ми Бо- ма- пар- та стре- во- гой

тай- но- ю сле- жу  
*p*

Большая сцена рисует Суворова исторически верно, без прикрас и без уклона в преувеличенную чудаковатость.

Вспоминается блестящая характеристика, данная некогда Суворову его младшим современником, талантливым поэтом и храбрым партизаном Денисом Давыдовым: «Герой трагедии Шекспира... Поражающий в одно время комическим буффонством и смелыми порывами гения. Гордый от природы, он постоянно боролся с волею всемогущих вельмож времен Екатерины. Он в глаза насмеялся над могущественным Потемкиным...» («Записки партизана»).

Композитор и либреттист, рисуя чудачества Суворова, далеки от шаржа. Неожиданные выпады — «эскапады», острые словечки, афоризмы, подобные блестящим народному юмору, коими бывала уснащена речь Суворова, лишь изредка акцентируются в музыке.

Побочные эпизоды, прерывающие действие, порой несут в себе и положительную функцию: они показывают с самого начала разные грани большого и яркого характера. С этой точки зрения уместна и удачно введена в действие (подобно интермедии) игра мальчишек во взятие крепости Орешек. Старый полководец, вначале молча наблюдающий игру, не выдерживает и под конец вмешивается в нее. Он рад, что ребята вырастают смелыми, ловкими, бесстрашными.

Второй эпизод, начинающий «лирический контрапункт», также нужен, чтоб оттенить еще одну черту в характере Суворова.

В этом эпизоде говорится о долге воина, защитника родины, и этим он целесообразен и органически входит в дальнейшее развитие действия. Крестница Суворова Оля и поручик Ершов просят благословить их брак. Полководец отказывает, откладывая свадьбу до того времени, пока поручик на поле боя не докажет свою доблесть в выполнении долга перед отчиной. В шуточном обращении к любимой крестнице Оле проскальзывает мелодия, которая потом прозвучит в боевой обстановке.

Moderato

.. Суворов

„А и что ж ты кра. сна де. ви. ца де  
за. сты. ди. лась? А. ли тай. на грусть  
в сер. деч. ко за. ро. ни. лась?

Далее действие оперы разворачивается в стремительном темпе. Появляется гофкурьер, привезший от императора «просьбу», а по существу приказ, возглавить армию коалиции, противостоявшей Наполеону.

Проявление тщетно скрываемой большой радости старого полководца, жаждущего новых подвигов, — таково вкратце содержание большой арии Суворова. являющейся кульминацией первого акта.

«Ты вновь зовешь меня,  
Труба побед бывалых!»

— это начало арии в музыке передано как величавое раздумье. Музыка ярко и убедительно показывает внутреннюю борьбу, переживаемую Суворовым в переломный, ответственный момент его жизни:



И затем все разрешающий и объясняющий, полный восторга панегирик Родине:

Русь! Русь! Я твой голос слышу.  
 Ты меня зовешь! Зовешь — меня! —  
 И я к тебе иду!..  
 О, если б смерть в бою!  
 Но кто же поведет вновь армию мою?  
 Мы с нею кровно слились  
 В одних сраженьях бились...

Судьбы глас слышу я:  
 Не я веду народ, нет!  
 Народ ведет меня!



(приведены слова в несколько видоизмененном С. Цениным варианте). Предельно простая, очень выразительная и пластичная мелодия арии сочетает в себе декламационность и большую проникновенность, свойственную внутреннему высказыванию, чуждому показной аффектации. Это как бы сокровенные мысли вслух.

Во втором акте Суворов с самого момента своего появления на заседании гофкригсрата держит себя независимо, противопоставляя свое заранее принятое решение всем возможным возражениям. Положение австрийцев на фронтах таково, что им приходится, затаив неприязнь, подчиниться воле Суворова.

Тем контрастнее звучат контрдансы, тем фальшивей гремят приветственные кантаты — они обнажают все лицемерие австрийского генералитета, низкопоклонно славящего Суворова.

В финале композитором применен великолепный, чисто театральный эффект. Суворов ранее всех услы-

шал боевую песню русских войск, проходящих мимо здания, где в честь русского полководца устроен торжественно-официальный раут.

По мановению руки Суворова открыты настежь окна, и, как дуновение свежего ветра, в затхлые залы врывается мотив марша русских солдат:

„Суворова“ Песня-марш проходящих русских войск II часть

Allegro marziale

Тенора *p*

Басы *p*

Чер- ный ко- чет рявк- нуть ко- чет.

сви- цом, по- ро- ком кормлен, клюв свой, штык вост-

*mf*

-рит, да го- чит, знать не сьт, го- ло- ден он...

Чеканно и сурово звучит песня, так много говорящая сердцу Суворова. Как чужда она этому прилизанному и чванливому придворному обществу, враждебному Суворову! Своеобразное «Memento mori», заставляющее всех притихнуть в предчувствии неизбежного грядущего... Суворов же собран, энергичен, подтянут. Он так гармонирует этому удалому мотиву. Русский воин готов встретить грудью любые опасности войны.

Третий акт особенно богат прекрасными народными мелодиями, в разработке которых Василенко достиг крупных художественных результатов. Если во вступлении к акту превалирует интонационный строй итальянской песни, своеобразной неаполитанской канцонны, то дальнейший ход музыки естественно приводит к русскому напеву, предваряемому бесхитростным наигрышем кларнета (типа пастушьего рожка), мелодическим, бесхитростным переливом. Звучит грустная русская песня:

...Все пылит дорога,  
Из-за пыли не видать конца...  
Нам идти нескитанные версты,  
Биться нам в нескитанных боях.

Конструктивно удачно построена композитором вся солдатская сцена. Реалистичны типы солдат: Корнея Самойловича, Мити. Незримо, в течение всей сцены, присутствует здесь Суворов. О нем думают и говорят, как о своем, родном и понятном. Поэтому удивительно естественно выглядит реплика самого Суворова, незаметно подошедшего к костру.

И допиши, те три рубля, их шлет тебе Суворов,  
И свой поклон деревне всей он шлет...

Продолжение речи Суворова — подготовка солдат к дальнейшим лишениям и испытаниям — воспринимается без всякой натяжки: ведь в его речи нет и тени дидактики. Суворов — настоящий, умный воспитатель войска. Он находит нужные слова:

Но ведь на нас глядит Россия.  
Россия — это ты... он... и я...

и тут же отеческая забота о солдатах: «Уж поздно — валитесь, как снопы...». Ведь наутро — штурм.

Чтоб дать представление о народности всей сцены, достаточно привести типичную для нее песню — дуэт Мити с хором:

„Суворов“ Дуэт и хор солдат

Andante espressivo

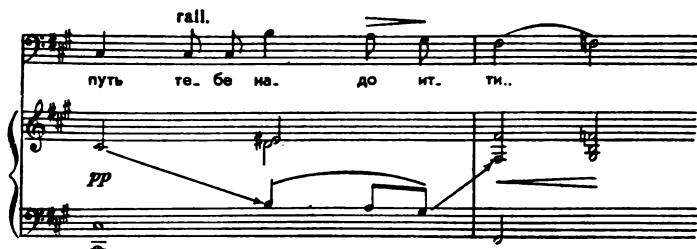
Митя  
Сни-лось

мне, мо-я род-на-я ма-туш-ка, что мой

Корней  
Самойлович  
конь стал ко-пы-гом греб-ти.. Э-го

зна-чит, лю-би-мо-е ча-душ-ко, в дальний





В Ленинградском Малом оперном театре четвертый акт разбит на три картины; от этого, пожалуй, выигрывает целое, ибо еще более подчеркивается основное в характере Суворова — его ничем непоколебимая вера в силу русского народа.

В шатре Суворова, на поле боя, собрались австрийские генералы. Они решают опротестовать приказ Суворова вступить в бой в страшных условиях альпийского перехода. Суворов непреклонен, в беседе с друзьями он бросает вещую фразу, звучащую, как меткий афоризм: «Кто здесь есть первая персона?» — спрашивает генералов Суворов. И сам отвечает, ткнув пальцем в грудь барабанщику:

Вот первый среди первых —  
 Он гроза Наполеону,  
 Ибо в сих палочках, как будто безъязычных, —  
 Боев музыка.  
 — Тревогу! Да погромче!  
 В предгорьях Альп мы утро повстречаем...

Скупа, лаконична музыка этой выразительной сцены. Убедительно звучат боевые рожки и барабанные сигналы.

А ведь только что так много пережито Суворовым, но умело и тщательно скрыто от глаз и солдат и офицеров, Суворов не подчинился приказу императора — отступить! Его полководческий гений противится этому позорному приказу, навеянному неверием в силу русского войска. Великолепна реплика Суворова —

мгновенная реакция на «личный пакет» от государя:

Вот, докатились мы до темной ночи...  
А до спасибо дослужиться не могли...

И — шквал бессмертной битвы, беспрецедентного подвига, воспетого в песнях...

Вторая картина четвертого акта служит как бы зенитом всего драматического действия. В ней пересекаются все нити предыдущих актов.

Крутой перевал через Сен-Готард в Альпах. Снежные шапки высоких гор. Чернеют, зияют бескрайние пропасти. Тишина. И вдруг тишину взрывает барабанная дробь. Неожиданная лавина звуков сметает кажущийся покой:

Черный кочет рывкнуть хочет,  
Свинцом, порохом кормлен.  
Клюв — свой штык — вострит да точит —  
Знать, не сыт, голоден он...  
Нам постель — земля сырая,  
Одеяло — белый снег.  
Эх, Россиюшка родная,  
Не дойти к тебе вовек...

Эту мелодию, эти слова заставил Суворов слушать весь гофкригсрат, весь великосветский раут тогда, в Вене... Сила в этом напеве — могучая, и грусть в нем — горячая, зажигающая. Вот этот напев:



Сейчас он звучит — без слов — еще упорней. Тяжелой поступью идут солдаты, глубоко проваливаются в снег, кто-то (да это барабанщик — первая персона в бою!) — срывается в пропасть... Размеренно продол-

жает звучать чудесная мелодия. Тают ряды героев-орлов, одолевающих неприступные Альпы...

Великолепна сцена воодушевления Суворовым остановившихся на миг в нерешительности солдат.

Подтянутый, помолодевший на полвека, первым бросается он в самое пекло битвы, на краю пропасти, и запевает насмешливо, дразняще, чуть-чуть издеваясь над колеблющимися:

А и что ж ты, красна девица, да застыдилась...

Удивительно находчивым и простым приемом композитор переключает эту характерную мелодию в боевую походную песню, подхватываемую солдатами.



Приступ войск продолжается. Товарищи относят смертельно раненного Корнея Самойловича в сторону от боя. Близка смерть, но солдат живет интересами войска. Он шепчет холодеющими устами: «Прошли...». И музыка передает всю силу чувства, заставившего этого человека забыть о себе во имя общего дела.

...Затих вдали бой. Обагранный кровью склон горы вновь заблестал белизной только что выпавшего снега. И естественным кажется звук пастушьего рожка, мирное, поэтичное «иодельн». Жизнь победила смерть.

В последней картине — в Кракове — Суворов про-

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
МОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

имени народных артистов СССР

Б. С. СТАНИСЛАВСКОГО и В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Посвящается Красной Армии



СУВОРОВ

ОПЕРА В 4-Х АКТАХ

Музыка С. И. ВАСИЛЕНКО. Либретто С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

ПЕРВЫЕ СПЕКТАКЛИ

23, 26 Февраля 1942 г.

Художественный руководитель театра Народный Артист Союза ССР  
В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО.

щается со своим войском. Он снова в опале, император отзывает его. С благоговением целует он историческое знамя, состарившееся вместе с ним.

Из рассыпанного по приказанию Суворова строя выбегают солдаты. Из их скрещенных ружей образуются те «носилки не простые — из ружей сложены», о которых иносказательно поется в одной из народных песен. Суворов, опершись на локоть, ложится на импровизированные носилки. Солдаты несут Суворова к карете:

То не облачко белым парусом  
В небе синее уплывает, —  
То Суворушко, наш отец родной,  
Он солдатушек покидает...

запевает Митя, за ним весь хор солдат подхватывает прощальную песню:



Этой песней и кончается опера.

Счастливое совпадение: премьера «Суворова» состоялась в героической Москве, только что отогнавшей армии гитлеровцев, впервые в войне разгромленных силой советских войск. В те исторические дни с особенной, знаменательной силой прозвучало новое музыкальное произведение о стародавней славе русского оружия, о великом сыне русского народа.

Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, один из немногих, не эвакуированных на Восток, провел совершенно замечательную работу. Ни сигналы тревоги, ни треск зениток, ни разрывы бомб — иногда совсем близкие, возле Пушкинской площади — не останавливали репетиций. Свободные от репетиций актеры дежурили на крыше театра, чтоб предотвратить возможные пожары, а в это время оркестр, хор, соли-

сты по требованию дирижера еще и еще раз повторяли сцену прощания Суворова со знаменем, с воспитанными им солдатами.

Большой успех оперы, поставленной в день 24-й годовщины Советской Армии, 23 февраля 1942 года, принес семидесятилетнему автору огромное творческое удовлетворение.

Опера «Суворов» оказалась вершиной музыкально-драматического творчества Василенко. Лучшие черты его дарования нашли свое яркое выражение в произведении, вдохновенно воспевающим национальную гордость русского народа, его преданность Родине, его непреборимую доблесть и беспримерное мужество.

Однако это вовсе не значит, что опере «Суворов» не присущи некоторые недостатки, что вся музыкальная и музыкально-драматургическая ткань ее безупречна.

Надо сказать, что все, что относится непосредственно к образу Суворова, не вызывает каких-либо существенных упреков. Но побочные образы и сцены, например Ершов, Оленька и, в особенности, графиня Шерер, этот «злой рок» и соблазнительница молодого русского офицера, шпионка и обольстительница, удалась композитору куда менее, нежели все без исключения образы из народа: Прохор и Степанида, солдаты Митя и Корней Самойлович. Насколько последние жизненно типичны, настолько Ершов слащав до приторности, графиня Шерер в своей салонной манерности (композитор, очевидно, и стремился подчеркнуть банальность авантюры) фальшива и ненатуральна до предела.

Вся сцена дуэта Ершова с графиней Шерер выпадает из стилистического единства оперы и несколько ее не украшает. Либреттист явно хотел расцветить сюжет, дать ему «занимательное», с авантурным душком направление — и просчитался. А композитор поддался соблазну нарисовать любовную встречу, ноктюрн в боевой обстановке.

К счастью, весь этот эпизод, да и другие просчеты драматургического плана носят характер отнюдь не

решающий. Это просто досадные огрехи в большом и увлекательном оперном спектакле. Они не снижают общего, очень высокого мнения об опере, уже высказанного народом, неизменно наполняющим театр в дни спектакля «Суворова». Музыкальная критика солидаризировалась с публикой в положительной оценке оперы.

Опере «Суворов» суждена долгая сценическая жизнь. Ее полюбят все, кто с ней познакомится.

После «Суворова» Василенко не обращался к оперному жанру. Повысилась его требовательность к достоинствам либретто. Он стал взыскательней и отверг много либретто, предложенных ему. Но продолжал без усталости искать сюжет и драматурга, который понял бы его стремление воспеть, как он воспел Суворова, образы наших современников.

В беседах с учениками и друзьями Сергей Никифорович не раз делился своей неудовлетворенностью предлагаемыми ему сценариями и либретто. Он высказывал собственные планы, в которых неизменно романтически возвышенно, но на глубокой реалистической почве ему рисовались образы советских русских людей, совершающих подвиги, добывающихся личного счастья и признания народом величия, значительности содеянного ими в жизни. Планам этим не суждено было быть реализованными. Смерть композитора оборвала их, казалось бы, в момент начала их осуществления. В 1956 году, в январе, Василенко говорил, что нашел волнующий его сюжет. Каков он — осталось неизвестным.

## Балетное творчество

Балет — один из излюбленных жанров Василенко. Влюбленный в жизнь, в природу романтик, строгий реалист в подходе к жизненным, драматическим, а порою и трагическим явлениям, Василенко чувствовал в пластике человеческого тела, в мимике и жестах, в гра-

циозных и сильных движениях танцующих великолепные выразительные средства для передачи многогранных чувств людей разных эпох, разной исторической судьбы, глубоко индивидуальных черт характера, темперамента.

Анализ балетов Василенко дает основание утверждать, что композитор последовательно и постепенно подходил к реальной, жизненной теме, к ее раскрытию средствами хореографического искусства.

Берясь за тот или иной жанр искусства, Василенко глубоко изучал источники, справедливо полагая, что только таким образом он достигнет желаемых результатов в заинтересовавшем его жанре.

Режиссеры, балетмейстеры, художники, хореографы, дирижеры всегда с глубоким уважением отмечали универсальность знаний Сергея Никифоровича. Если Василенко брался за сюжет из средневековья или древней истории, он — и без того большой знаток исторических наук — до глубокой ночи засиживался за книгами, одолевая фолианты, написанные на нескольких языках. Затем, овладев литературным и историческим материалом, Сергей Никифорович переходил к музыкальным источникам. И здесь его интересовали в первую очередь не обработки, а подлинники. На редкость скрупулезное изучение источников никогда у Василенко не становилось самоцелью. Он ясно видел перспективу в разрешении поставленной перед собой задачи. И в разные периоды своей деятельности, то увлекаясь древними русскими сказаниями, всяческими апокрифами, крюками, раскольничьими напевами, то погружаясь в античное искусство, колеблясь между символикой и экзотикой, Василенко никогда не позволял себе поверхностности, не впадал в дилетантизм. Здоровое чувство реального позволяло ему подняться над былыми заблуждениями, осудить их и смело идти к высотам реалистического искусства.

Начав с мистического сюжета «Ной», через сказочную музыку балета «В солнечных лучах», Василенко уже в третьем своем балете — «Иосиф прекрасный» — приходит к подлинному драматизму.



Далее следует драматический балет «Лола», жанровые хореографические сцены «Карусель» и, наконец, венчающие предвоенный период «Цыганы», где человеческие страсти показаны наиболее убедительно и художественно.

В годы Великой Отечественной войны Василенко написал узбекский балет «Акбияк» по мотивам национального фольклора, а в первый послевоенный год — свой восьмой и последний балет — «Мирандолину» по «Хозяйке гостиницы» Гольдони.

Партитуры балетов Василенко почти всегда потом превращались в танцевальные симфонические сюиты.

Композитор издавна тяготел к народному творчеству, находя в нем вдохновляющие образы и мелодии. Индусский фольклор в «Нойе», испанский в «Лоле», итальянский в «Мирандолине», восточный в «Иосифе Прекрасном», цыганский в «Цыганах», узбекский в «Акбияк» и, наконец, русский в живописной «Карусели» — вот благодарная почва, на которой выросли его балеты.

Свой первый балет «Нойя» Василенко писал на либретто А. Арапова в течение почти шести лет (1918—1923). Композитор назвал это сценическое произведение фантастическим балетом-пантомимой. Он использовал при сочинении музыки мелодии индусского, японского и аннамского фольклора, но легко заметить в партитуре и китайские мелодии.

Нельзя не согласиться с резкой и прямолинейной характеристикой, данной самим композитором либретто уже написанного произведения. Можно лишь пожалеть, что так много интересной, ценной музыки было приложено к нелепейшему сюжету.

В некоей выдуманной стране, у священного дерева, стоит статуя Химеры; после долгих скитаний по свету возвращается на родину, где некогда погибло искусство, юный поэт. Он влюбляется в красавицу сильфиду Нойю. Однако «властитель земли» Ал, ненавидимый людьми, кровожадный деспот, пораженный красотой Нойи, избирает ее своей подругой, царицей. Нойя бесстрашно отталкивает деспота, проклинает его. Но Ал



*Сцена из балета «Цыганы». Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко.  
1937 год.*



*Сцена из балета «Иосиф прекрасный». Филиал Большого театра СССР.  
1926 год.*

убивает соперника, голову поэта насаживают на копьё и преподносят Нойе во время приготовлений к свадьбе. Нойя в отчаянии бросается в водоем. Душа ее возносится по радуге к поэту. В финале зло наказано. Ала сжигают некие мстители. А Нойя и поэт в лучезарном царстве красоты и радости нашли друг друга в вечном блаженстве.

Странно, конечно, что такой декадентский, да еще к тому же и беспомощный по мысли сюжет привлек Василенко. Вернее, несмотря на сюжет, его привлекла возможность использовать в качестве хореографического материала сокровищницу восточных мелодий, которой он владел.

Проф. М. Иванов-Борецкий в своей статье об операх и балетах Василенко этого периода остроумно говорит: «Если вся преподносимая нам автором сюжета история должна пониматься, как некая символика, как неприятие реального мира и поиски сверхчувственного, то образы волшебной страны воображения, царства «Фамагусты» и восторженных юношей и дев, чувствующих себя запросто и как дома в этом царстве, давным давно даны роскошной фантастикой великого романтика Гофмана»... Безвкусно соединение в либретто всевозможных сильфид, нимф, лемуров и химер, то есть образов, «порожденных разными мифологиями», с изобретенными небогатой фантазией либреттиста такими существами, как какие-то «красавы», «балеры», «эротаны» и «малюты». Все это отдает не столько фантазией, сколько бредом больного воображения.

«Нойя» — означает «ничья». Ей и принадлежат наиболее ценные страницы музыки, изящный лейтмотив, проходящий через весь балет. Мелодическому образу Нойи противопоставлен образ злодея Ала, охарактеризованного острым, угловатым ритмом.

Партитура «Нойи» изобилует роскошными красками, тонкими новыми звукосочетаниями. Но отсутствие подлинно драматургической канвы сказалось на произведении в целом. Вместо цельного хореографического спектакля получилась довольно пестрая в стилистическом отношении танцевально-характерная сюита. Васи-

ленко собрал наиболее законченные номера в партитуре «Индусской сюиты», десять частей которой охватили основное музыкальное содержание этого балета.

Отличительные черты всей партитуры — вкус и свежесть колорита в оркестровке, эффектный модуляционный план большинства номеров. Выделим «Дифирамб», с его причудливой метрикой, «Народный праздник», с подтемой «Свадебное шествие», где пестрая красочность достигнута при удивительно экономном расходовании оркестровых средств. Очаровательно грациозен «Гавот на китайские темы»; поэтична картинка «Перед рассветом» с предшествующей ей стремительной, полной темперамента и огня «Вихревой пляской». В последней композитор дает любопытный образец чрезвычайно интенсивного нарастания, насыщения звучности.

И все же красота звучания таких танцевальных номеров, как «Минуты ночи», «Белые лилии», нежные полутона ноктюрна из второго действия или «Вальс счастливых влюбленных» не примиряет с общей и закономерной неудачей балета. Неясность, бессвязность сюжета, запутанность интриги и, главное, туманность идейного содержания роднит «Нюю» с искусством буржуазного декаданса, невольным пленником которого в этом сочинении оказался композитор.

Балет «Лола» (ор. 52), в дальнейшем претерпевший немалые сюжетные и музыкальные изменения, в своем основном и, как нам кажется, лучшем варианте является несравненно более жизненным сочинением, воскрешающим реальные и вместе с тем романтически освещаемые события Испании XVII века. Его либретто принадлежит Касьяну Голейзовскому.

При всей дробности и усложненности сюжета, в котором немаловажная роль принадлежит святой инквизиции, ему нельзя отказать в известной прогрессивности, в тенденции к обнажению язв и осуждению преступлений феодального общества. Инквизиция благословляет злодеяния преступников и требует покорности у жертв. Богатые и знатные всегда правы.

В партитуре балета много ценной, содержательной (особенно в трагических эпизодах) и еще больше про-

сто хорошей, по-народному незатейливой танцевальной музыки. Впечатляет своей мрачностью трагическое вступление к балету. В сцене с шутами (начало 2-го действия) благодаря эмоциональному нарастанию (здесь интересны приемы полифонии и политональности) композитор достигает драматической кульминации. Несколько мелодраматична, но полна экспрессии музыка вступительной сцены последнего действия. Выразителен и темпераментен финал балета с последним танцем безумной Лолы на фоне молчаливого хора церковного шествия.

Музыка, сопровождающая народные танцы — их много и все они великолепно звучат в оркестре, — самая яркая и лучшая часть балета. Сегидилья, панадера, фанданго, цапатеадо, болеро — подлинные жемчужины, причем музыка их оригинальна, а не скопирована с народных образцов.

Легко, оригинально и необычайно полно звучит оркестр Василенко: изобретательность в варьировании тем, при сохранении дансантиности отдельных номеров, позволяют исполнять их как концертные пьесы и самостоятельные эстрадно-хореографические сцены. Композитором найдены сжатые, лаконичные, почти афористические формулы для народных танцев. На примерах двух приводимых отрывков из цапатеадо и сегидильи можно судить о замечательном мастерстве, достигнутом композитором в воспроизведении народного духа в этом балетном жанре:



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, marked with *dolce* and *p* (piano). It features a melodic line in the treble with a slur and a steady accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and accompanimental lines.

Fifth system of musical notation, marked **Presto**. The tempo is significantly increased. The treble staff has a slur over a series of eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment. The text **„Лолә“ - „Цапатәәдо“** is written above the staff.

Sixth system of musical notation, continuing the **Presto** section with rapid eighth-note passages in both staves.

Семнадцать лет спустя балетмейстер Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко В. Бурмейстер попросил С. Н. Василенко внести изменения в сюжет балета, включить в него совершенно чужеродные стилю Василенко танцы Альбениса и де Фалья, оркестровав их в духе задуманного спектакля. В таком виде в этом театре и шла «Лола», но это уже было произведение гибридного характера. Оно остается просто вариантом театральной постановки со слабыми отзвуками прежних тенденций и идейной направленности балета.

Промежуточное место между крупными сюжетными «хореографическими полотнами» Василенко занимают два короткометражных балета — «В солнечных лучах» (ор. 17-bis) и «Карусель» (ор. 73). Оба они сначала существовали как музыкальные произведения, а затем К. Голейзовским к ним были присочинены хореографические либретто. Объединяет эти совершенно различные сочинения их сюитный характер, а их сценарии — почти полная бессюжетность. Впрочем, выдержанный в классических традициях балет «В солнечных лучах» все же имел подобие сюжета — легкую любовно-романтическую историю. А «Карусель» трактовался балетмейстером в качестве жанра, близкого по типу к русскому лубку. По своему же строению оба балета представляют откровенный дивертисмент, составленный из чередования внутренне мало между собою связанных танцевальных эпизодов.

Музыкального содержания балетной сюиты «В солнечных лучах» уместнее коснуться при характеристике симфонического творчества Василенко. О «Карусели» следует сказать лишь, что восемь советских плясок для сценической постановки, для большого симфонического оркестра и смешанного хора — явление примечательное, особенно учитывая время их появления (1931 год). Пляски расположены в следующем порядке: 1. Хоровод; 2. Я чай пила-самоварничала; 3. Барыня; 4. Частушки; 5. Красноармейская; 6. Чапаевская полька; 7. Пляски крестьян; 8. Финал.



Уже самый порядок следования номеров и выбор тематического материала показывают, что музыка не претендовала на самостоятельную роль, что назначение ее было в значительной степени утилитарное. Фантазия балетмейстера должна была расцвести этот, по существу, однородный материал. Медленных частей, за исключением эпизодов в первом и седьмом номерах, почти не было. Преобладал задорный частушечный материал. Принцип разработки мотивов — вариационный, весь блеск большинства номеров — в их оркестровой раскраске. Здесь Василенко дал волю своей фантазии. Давно, с юных лет собирая и изучая русские песни и пляски, он понимал в них толк, увлекался узорчатой тканью их подголосочной полифонии. Что же сообщало этим танцам, помимо названий — «Красноармейская», «Чапаевская полька», — их современное звучание, что делало их близкими массовому слушателю? Прежде всего, общий их жизнерадостный колорит, задор и большая внутренняя энергия и, конечно, частушечный характер.

Обращение Василенко к жанру «советских плясок» было проявлением искреннего тяготения художника к советской тематике, к отображению отдельных граней советской жизни в жанре близкого ему хореографического искусства. К сожалению, постановка «Карусели» была крайне стилизована. То же наблюдаем мы и в другом замечательном по музыке балете «Иосиф Прекрасный», где композитор стал невольной жертвой хореографии Касьяна Голейзовского, художника столь же ярко талантливого, сколь и находившегося в явном плену эстетских, модернистских тенденций. Вся «красивость», в буржуазном понимании, экзотического «Востока», без точных географических и этнографических обозначений, была мобилизована для реализации стилистически-путаных и советскому зрителю органически чуждых измышлений в хореографическом искусстве Голейзовского 20-х годов.

Значительным шагом вперед в деле создания драматически осмысленного хореографического спектакля явился балет «Иосиф Прекрасный» (ор. 50). Здесь, ед-

ва ли не впервые в балетах Василенко, музыка в такой степени играла действительно-драматическую роль.

Василенко-симфонист предстает в балете «Иосиф Прекрасный» в свой полный рост. Композитор трактует древнюю библейскую легенду в симфоническом плане. В наивном сюжете он акцентирует гуманистическую направленность.

В балете два основных героя, олицетворяющие доброе и злое начало: целомудренный Иосиф и коварная обольстительница царица Тайах, жена египетского фараона Потифара.

Библейское сказание в его хореографическом пересказе естественно претерпело известную модернизацию, усложнилась психологическая мотивировка поступков действующих лиц. Впрочем, явных искажений в сюжетном ходе легенды не было.

Сюжет «Иосифа Прекрасного», с его экзотикой Востока и моментами высокого эмоционального и драматического напряжения, был близок эстетическим идеалам Василенко начала 20-х годов. Заманчивой представлялась и возможность дать широкие картины природы, быта, нравов этой отдаленной эпохи.

В музыкально-драматургическом развитии сюжета композитор сталкивает два начала: пасторально-идиллическое и напряженно-драматическое.

Пастух Иосиф наслаждается безмятежной тишиной, он поет славу природе, слагает гимны ее красоте. Родная ему земля Ханаанская щедра и плодородна. Стада тучны, солнце благосклонно к людям и трудам их рук.

Иосиф прозван Прекрасным. Но прекрасно не только его лицо, стройная, юношески сильная фигура, но и душа, характер. Он беззлобен, доверчив, всем желает добра — людям и животным. Отец нежно любит его, видит его доброту, душевную щедрость и отдает ему явное предпочтение перед злыми, себялюбивыми братьями. Мучительная зависть заставляет братьев искать повод отомстить ни в чем не повинному Иосифу. Старший брат пытается первым убрать ненавистного ему Иосифа. Вот он уже незаметно занес над голову Иосифа тяжелую дубину... но удар пришелся мимо... «Стыд

и смущение охватили братьев. Лстыиво обступают они Иосифа, жмут ему руки, уверяют, что хотели пошутить с ним» (из сценария). Скорбь Иосифа тем тяжелей, непереносимей, что недавно все еще было безоблачно, жизнь была наполнена любовью и красотой.

Ни песни, ни смех, ни игры и пляски смуглых юношей и стройных, прелестных их подруг не в силах развеять горькие думы Иосифа.

Спокойствие окружающей природы нарушают издалека слышные, мерные шаги «кораблей пустыни» — величаво шествующих верблюдов. Приближается купеческий караван, появляются новые, чужие люди.

Братья продают Иосифа в рабство. Силой забирают купцы несчастного, отчаявшегося юношу и в свою очередь, с партией других рабов, продают его египетскому фараону Потифару.

Супруга Потифара, красавица Тайах отталкивает надоевшего ей фараона. Новое развлечение блеснуло на ее однообразном горизонте. Ей понравился юноша Иосиф, она безуспешно склоняет его к любви. Иосиф далек от ее притязаний, он холоден к ней. Его обуревают иные мысли и мечты. Он видит во сне и наяву свою родину, он верен ей. Тоска по земле Ханаанской выше, сильней, могущественней чар царицы.

Тогда оскорбленная мстительная Тайах обвиняет Иосифа в покушении на ее женскую честь. Потифар, египетские жрецы, верные обычаям предков, осуждают чужеземца на лютую казнь: его заточают навечно в подземную, сырую и страшную темницу. В финале балета — две контрастные картины: на земле — оргия, злобное веселье Тайах. Под землей, в смертельной тоске и одиночестве томится Иосиф, жертва людской злобы, невежества, зависти, ненависти...

Библейская легенда, описанная сейчас схематически, в балете Василенко расцвечена многими романтическими красками и, главное, воплощена в пленительных, чрезвычайно своеобразных музыкальных образах.

М. Иванов-Борецкий, касаясь музыки балета, писал:

«Музыкальное оформление настолько тесно срослось здесь с развивающимся действием, настолько следует

за всеми его изгибами, что в применении к этому балету можно говорить о такой «единости» и целостности, которые создают настоящее, подлинное произведение искусства. Искренность, отсутствие надуманности, художественная мудрость композитора в выборе средств выразительности — все это не может не обеспечить широкой впечатляемости целого. Произведение это очень далеко от того, чтобы преднамеренно играть на «гурманстве знатоков» — лежащее в его основе мастерство обращается ко всем, кто идет к искусству, и убеждает всех»\*.

Знающие М. Иванова-Борецкого отметят эпитет «художественная мудрость композитора» как высочайшую оценку, весьма редко даримую этим взыскательным ученым советским мастерам музыки. Но эта оценка заслужена. Музыка балета «Иосиф Прекрасный» — явление примечательное, и на нем следует остановиться подробнее.

Балету предшествует небольшое, очень поэтичное оркестровое вступление. Его главная тема — мелодия Тайах, обольщающей Иосифа. Томно-нежная, с вкрадчивыми интонациями английского рожка, эта тема очень выразительна и красива.

Con moto teneramente

Иосиф Прекрасный\*

Corno ingl.  
Viola

*p* *amoroso*

Арта

\* Василенко. Юбилейный сборник статей. Л.—М., изд-во Модпик, 1927.

Andante espressivo

„Иосиф Прекрасный“

V-cello  
Corno Ingl.  
*p dolce*

Quartett

Ей противостоят пока только намеченные темы земли Ханаанской, то есть верности Родине, и горестных размышлений юноши о людской несправедливости и злобе.

Одна из лейттем симфонически-хореографического повествования Василенко — «песня земли Ханаанской». Несколько проведений ее (в сущности, форма темы с вариациями) как бы утверждают мысли: как важна привязанность к родным местам — от нее берет свое начало высокое чувство Родины. В этот пасторальный эпизод вторгаются жесткие ритмы, знаменующие появление братьев Иосифа. Все происходит в мгновение ока: и неудавшееся покушение на Иосифа, и лицемерие братьев. Точно темная тень на миг покрыла все своим крылом — и снова беззаботное веселье пляшущих девушек и юношей — два буколических танца. Первый — пятичетвертной, с капризной, прихотливой ритмикой, и второй, в который вводится в качестве оркестровой краски человеческий голос. К солирующему голосу присоединяется женский хор, свободно вокализирующий мелодию в восточном духе. Арпеджированные аккорды струнных, контрапунктирующие голоса валторн, кларнетов и флейт служат красивым тембровым фоном этого эпизода. Буколические танцы перемежаются грациозным еврейским танцем с развитой музыкой, включающей целую гамму настроений. Вся эта хореографическая сцена служит как бы отстранению героя, хотя и при-

нимающего формально участие в общих плясках, но внутренне углубленного в собственные чувства и чуждого веселью.

Очарователен музыкальный пейзаж — заход солнца. Перекликающиеся флейты, английский рожок, кларнеты на фоне стоячих басов фаготов создают удивительную, чисто живописную картину. Вступающие скрипки своим стенанием готовят сцену грустящего, доведенного до отчаяния Иосифа. Музыка этой сцены исполнена драматизма. Великолепная модуляция подводит к картине «прибытие каравана», представляющей подлинный шедевр музыкальной звукописи. Композитор обнаруживает здесь большую колористическую гибкость, виртуозное владение оркестровой палитрой.

Moderato marciale  
Corno Ingl.  
p  
Corni.

„Иосиф Прекрасный“

Картинность достигается Василенко глубокохудожественными средствами. Она чужда той экзотической экспрессивности, которая ранее была ему свойственна. Ритмический рисунок эпизода подчеркивается чеканностью поступи оstinатных басов, мелодия импонирует широтой дыхания, словно овейного, опаленного знойным ветром пустыни. Композитор не иллюстрирует действие, а музыкальными средствами вскрывает его

движущие пружины. Им найдена оригинальная форма, в трехчастность которой закономерно включен очень важный эпизод, центральный в первом действии. Приход каравана — сцена с купцами и продажа Иосифа братьями — караван уходит: так выглядит внешне этот триптих в балете. В сцену с купцами искусно «вкраплен» танец рабов, механичность движений в котором сменяется бурным порывом, воспоминанием об утраченной свободе и переходит в первоначальное, механическое, безвольное движение.

Отчаяние Иосифа, его слезы и мольбы драматически контрастируют мирному и мерному движению каравана. Накопленная энергия звучности постепенно тает, растворяется, и снова тишина...

Величие человеческого горя, безмерность страдания поглощены пустыней. Человек в ней — крохотная, еле заметная точка. Библейской инносказательности противостоит реальная, из плоти и крови, музыка.

Музыкальное вступление ко второму акту переносит слушателя в совсем иной мир. Идеализированной картине земли Ханаанской противостоит здесь пышный Египет времен фараонов, жестокая, кровавая пора. Музыка очень хорошо передает этот декоративный фон в тяжести, блеске меди, в оторванной от басов колоратуре флейт, в эфемерной звучности арф. На этом фоне разыгрываются сначала жанровые эпизоды: тяжеловесные игры и пляски дворцовой стражи, рабелепные поклоны еще не появившемуся фараону и, наконец, шествие самого Потифара. Холодное сверкание оркестра, мертвящая импозантность, гром меди, нарастающая звучность которой означает — приближается сама Тайах, власть которой более власти Потифара, ибо и сам Потифар ей подвластен. Ее вносят воины на щитах.

Следующие танцы сюжетно связаны — это не обычный балетный дивертисмент. Пляшут под скорбную музыку покорные рабыни. Пляшут, под свист плетей, присоединяющиеся к ним рабы. И вдруг — совсем иной лад, иное настроение. Возникает египетский танец. Конечно, музыка эта не подлинно египетская, но она ис-

кусно стилизована и властно переносит зрителя в совсем иной круг впечатлений. Музыка предопределяет острые движения рук при почти неподвижном корпусе. Камен с изображением Озириса и Изиды сами собой возникают в памяти. Контраст характера этого танца предыдущим и последующим имеет смысловое значение. Властители и рабы. И не во власти властителей, даже самого фараона и его жены, предотвратить симпатии к угнетенным. Музыка, глубоко человеческая и простая, противопоставлена пышности декоративных гармоний и изысканности ритмов.

Потифар приказывает привести Иосифа. И вот пленный, но не покорившийся юноша, не обращая ни на кого внимания, весь ушедший в себя, в свои воспоминания, танцует, постепенно увлекаясь, убыстряя шаг и снова умеряя его, погружаясь в собственные размышления. Нет, это должен быть не танец покорности: в музыке снова слышен знакомый аромат земли Ханаанской, звучит голос далекой родины. Если не «выдумывать» танец, как это делал Голейзовский, а поэтически воспроизводить идею музыки танца, — должен возникнуть образ юноши печального, но свободно парящего в своих грезах о родной земле. Не экзотика, которой нет в музыке балета, а поэзия любви к Родине — вот что должно торжествовать, если правильно и любовно воспроизвести музыку Василенко в танце.

Темпераментна музыка пляски Тайах. В ней раскрывается характер героини: властной, горделивой, стремительно-страстной, не знающей удержу своим желанием. Это целая поэма нарастания страсти, переходящая в сцену тщетного обольщения Иосифа. Музыкальная кульминация приходится на момент, когда Тайах вдруг оказывается отвергнутой, и кем — рабом!.. И без слов понятен трагический конец Иосифа Прекрасного.

Все дальнейшее действие проходит во все убыстряющемся темпе. Тайах торжествует... А когда свершается преступное «правосудие», накопленная ярость прорывается в неистовой музыке оргии. Всё и вся пляшет, беснуется, кружится: Тайах победила, но эта победа — горше поражения.



Так заканчивается лучший по музыке балет Василенко.

\* \* \*

Краткому разбору следующего, по времени создания, балета Василенко «Цыганы» хочется предпослать собственные высказывания композитора, напечатанные в программе, приуроченной к премьере «Цыган» в Московском Государственном театре балета под художественным руководством заслуженной артистки республики Викторины Кригер. В программе, ставшей библиографической редкостью (а больше нигде Василенко о своей работе над музыкой «Цыган» подробно не писал) рассказано, главным образом, о работе композитора над цыганским фольклором. О пушкинском сюжете, вдохновившем композитора, говорится в его дневнике.

«Работу по созданию балета «Цыганы» я начал с тщательного изучения музыки цыган, надо заметить — очень мало исследованной. Западные композиторы нередко пользовались цыганскими мотивами, но с течением времени мотивы эти сделались столь популярными, что получили характер «заезженных». С песнями русских цыган дело обстояло еще хуже. Полных сборников цыганского фольклора у нас еще нет. Процветавший в XIX веке «цыганский романс» в сильной степени был опошлен приспособлявшимися под банальные вкусы аранжировщиками. Хорошую песню можно нередко встретить разве только в цыганских колхозах, техникумах и клубах. Некоторый материал сообщили мне находящиеся в Москве знатоки цыганской песни. Бедность материала побудила меня обратиться к фольклору румынских, молдавских, чешских цыган, доставившему мне материал богатый и интересный. Материал этот я подверг сильной переработке, большинство номеров сочинил сам, сохраняя только общий стиль. В балете использовал систему лейтмотивов, так как считаю, что они сильно помогают выяснению сюжетных положений.

Особенно полно обрисовал главные персонажи: Алеко и Земфиру. В танцах пользовался мотивами подлинных цыганских плясовых песен. В смысле развития формы балета я считаю, что после «Иосифа Прекрасного» и «Лолы» я сделал шаг вперед. «Цыганы» представляют собою «симфоническое» произведение с полной экспозицией и тематической разработкой. Главная характеристика действующих лиц красной нитью проходит через все произведение, нигде не нарушая цельности.

В инструментовке я проводил во многих местах свой новый принцип перекрестного ведения голосов, что способствует слитности общего звучания».

Приведенные слова Василенко наглядно показывают, с какой серьезностью отнесся композитор к выбору материала. В результате этих поисков была найдена форма, в которую наиболее ясно и полно можно было «отлить» необыкновенно яркое по идее и направленности содержание пушкинской поэмы. Приход к мысли о «симфонизации» балета, то есть к методу Чайковского, закономерен. И это не запоздалое признание необходимости следовать традициям. Ведь сказочность балетов Чайковского допускала любые формы, лишь бы музыка доносилась до слушателя основную концепцию автора: сила непобедимой любви человека, которая сильнее смерти, сильнее страха смерти. Лейтмотивы в балетной музыке Чайковского всегда глубоко человечны, в них достигнута полная, совершенная гармония между разумом и чувством.

Василенко, для которого Чайковский был кумиром в продолжении всей его долгой творческой жизни, прекрасно понимал, насколько трудна задача «симфонизации» в балете пушкинского замысла. Обращение к пушкинскому сюжету, не раз служившему — и с каким успехом, с какими результатами! — объектом исканий русских композиторов, сулило Василенко много творческих радостей, но и сталкивало его вплотную с многочисленными, нелегко преодолимыми трудностями.

Пушкину было едва двадцать пять лет, когда он закончил работу над «Цыганами». Мы знаем, сколько

труда вложил великий поэт в эту свою глубоко национальную поэму — национальную по размаху гуманистических идей, по неповторимой красоте русской лексики. Поэт изучал быт и песни цыган, он уважал в них человеческое достоинство. Большим сердцем понимал он трагедию народа — вечно гонимого, кочующего из страны в страну, но не смиряющего свою гордость.

Своим, национальным путем пришел поэт к осознанию неизбежности трагической гибели одиночки, не нашедшего близких ему корней в современном обществе. И композитор, вслед за поэтом, задался целью показать трагедию «межеумочного» положения подобных «гордых одиночек».

Василенко стремился к тому, чтобы перевести поэтические образы возможно более близко на язык музыки. Далеко не все удалось ему в этом балете. Быть может, рельефнее, чем в других его произведениях, здесь проявилась некоторая «компромиссность» в смешении стилей, склонность к иллюстративности действия музыкой, а отсюда и музыкально-драматургическая рыхлость. Все, что связано с жизнью цыган, с их бытом, обрядами, моралью, чувствами, — сильно, выразительно запечатлелось в музыке. Многие из того, что касается «салонной драмы» Алеко, глубоко психологической характеристики героя, так четко выраженной в пушкинских словах — «Что бросил я? Измен волнение», — при всей общей содержательности музыки далеко от своего поэтического первоисточника. Композитор стремился проиллюстрировать основную поэтическую идею: люди «любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег да цепей»; но сделал он это несколько «суммарно», отвлеченно.

Наиболее рельефны в балете лейтмотивные характеристики двух основных героев — Алеко и Земфиры. Алеко обрисован двумя лейтмотивами. Первый раскрывает ту сторону его сущности, которую принято называть «байронической»: неудовлетворенность окружающим, толкающую его на вечные поиски новых ощущений:

Con moto tragico  $\text{♩} = 60$  Corni „Цыганы“

Tromboni

Второй лейтмотив связан с романтической любовью Алеко:

Amoroso „Цыганы“

Из сопоставления обеих характеристик яснее становится и самый образ героя, как он задуман композитором. Суровость, даже жестокость в обращении с людьми, неверие в прочность человеческих чувств, смятение души в столкновениях с себе подобными и в связи с этим страстная устремленность к природе, где он ищет нравственного обновления, — так трактует Василенко образ Алеко.

Не менее сложен и противоречив чрезвычайно впечатляющий образ Земфиры, особенно выразительно данный в следующем лейтмотиве:

Con moto „Цыганы“

*p* *dolcissimo*

Мелодия заимствована Василенко из старинной цыганской песни «Хассиан».

Наибольшей силы достигает музыка балета в драматические, психологически насыщенные моменты, например во время встречи Земфиры и Алеко. Это подлинно любовный дуэт, где инструменты оркестра звучат с выразительностью человеческих голосов; своими мелодиями они «ведут» артистов к правде выражения чувств хореографическими средствами.

Хорошо обрисована сцена встречи Земфиры с молодым цыганом — и здесь «эмоциональный накал» передан в оркестровом звучании.

Убедительно показаны в музыке все стадии любви Алеко: от пылкости первого увлечения до ожесточенности и ярости оскорбленного, не до конца разделенного чувства, до состояния аффекта, приводящего к роковому убийству.

Удалась композитору и чисто декоративная сторона: поэтические описания природы. Здесь, пожалуй, музыка ближе всего соприкасается с пушкинской поэзией. Закат солнца, сияющее утро, лунная ночь описаны красочно, мастерски. Глубоко правдивы и своеобразны оригинальные темы, навеянные творческим претворением цыганского фольклора.

Музыкальная кульминация балета — сцена смерти Земфиры и похоронный обряд. Эта музыкальная картина привлекает своей суровой сдержанностью. Скорбь народа передана в музыке с большой силой.

Полна неизбывной грусти, проникновенного чувства человеческого достоинства финальная сцена:

Оставь нас, гордый человек!  
Мы дики, нет у нас законов,  
Мы не терзаем, не казним...  
Но жить с убийцей не хотим...

Человек, противопоставивший себя народу, обречен на горькое, безнадежное одиночество. Тоской наполнены последние звуки оркестра: уходящий табор, унылый скрип колес, замирающая вдали заунывная песня.

Сценическая судьба балета «Цыганы» счастливее других хореографических произведений Василенко.

В Ленинграде, Москве, Одессе и других городах в разное время он шел и имел успех; балет продолжает интересовать и балетмейстеров и театры пушкинской темой, драматически насыщенной, образной и очень театральной музыкой.

\* \* \*

Созданный в годы войны (впервые поставленный на сцене Узбекского Государственного театра оперы и балета в Ташкенте 7 ноября 1943 года) балет «Акбияк» был одним из любимейших детищ Василенко. Его вдохновил сюжет прелестной узбекской сказки (Акбияк означает «Белая ручка»). Во время работы над музыкой балета композитор много ездил по Узбекистану, слушал народных певцов, народные хоры и оркестры, посещал спектакли узбекских национальных театров, интересовался обычаями, обрядами Узбекистана, древними и современными.

«Я кропотливо разбирался в мелодиях Советского Востока, усваивая их сущность, стиль и способ гармонизации. В процессе этой работы я неоднократно поражался, какую неизмеримую сокровищницу мелодического материала и богатых, никогда не слышанных мной ритмов мы, композиторы, получили от Советского Востока. В балете «Акбияк» я пользовался узбекскими, таджикскими и монгольскими мелодиями. Применяя все способы новейшей гармонизации и инструментовки, я нигде не позволял себе ни на йоту изменить взятую народную мелодию. Я убежден, что это послужило одной из главных причин успеха этого балета среди местного населения. Сюжет балета, чисто фантастический, не имел прямого отношения к войне, но я находил в нем отзвуки происходивших в те дни событий. Как раз в это время шла беспримерная историческая битва на Волге. По сюжету балета, девушка, оставленная своим возлюбленным, отправляется на поиски его в далекие страны. Злые силы, то в виде ночных вампиров «джиннов», то в образе гигантской змеи стараются ее погубить. Но все кончается светлой радостью, доброе начало торжествует над злым. Ночью в маленьком садике нашей «дачи». когда огромная луна заливала яр-

ким светом листву деревьев и воздух был наполнен стрекотанием цикад, я воображал злых «джиннов» — фашистов, нападавших на нашу родину. Настроение было неповторимое, напряженное и в то же время вдохновенное.

К осени 1942 года балет был закончен...».

Эти автобиографические заметки, появившиеся сначала в дневнике, а затем сокращенно в «Страницах воспоминаний» (стр. 40—41), хорошо рисуют душевное состояние композитора-патриота во время работы над балетом.

Музыка вступления балета написана в ориентальном стиле. Выразителен рассказ старого певца (традиционный атрибут восточной площади). Рассказ богато орнаментирован оркестровыми голосами: сначала звучит соло гобоя, затем флейты и, наконец, нежный наигрыш кларнета.

После колоритной передачи базарной сцены, сутолоки (перемежающиеся четные и нечетные ритмы, характерные синкопы, неустойчивые акценты) следуют живописные пляски женщин — с виноградом, с чайниками, с сюзанэ (расшитые вручную платки). Интереснее других заключительная пляска, вобравшая в себя элементы предыдущих, но с еще более прихотливыми орнаментами в мелодии.

Солнце скрылось. Издали послышались звуки колокольчиков и труб. Это приближается удивительное шествие. Свирепые воины-телохранители, карлики и великаны, окружают роскошный паланкин, в котором возлежит царица Озадэ-Чехра, повелительница неведомой, фантастической страны Аистан.

В музыке шествия проявилось оркестровое мастерство Василенко. Блестяще звучат все группы инструментов, ясно и четко сопоставленные в партитуре. Тут он снова, вслед за «Цыганами», применил перекрестное ведение голосов, когда между прочими приемами и эффектами инструменты, вопреки обычной своей тесситуре, как бы перекрещиваются, и флейты звучат ниже кларнетов, что придает неповторимый по своеобразиему тембр всему звучанию оркестра.

Лучшие места партитуры связаны с драматическими кульминациями. Злая чаровница Озадэ-Чехра устраивает свадьбу юных Акбиляк и Темира. Темир сколдован зловещей красотой царицы, его одурманил аромат цветка — дара царицы. Влекомый странной силой, невзирая на мольбы и страдания Акбиляк, Темир следует за Озадэ-Чехра. Понутив голову, сгорая от стыда, медленно уходит он вслед за шествием.

Эта пантомимическая сцена и идущая за ней пляска, изображающая отчаяние Акбиляк, бедной, брошенной невесты, превосходны по музыке. Лирическая драма в своем музыкальном выражении здесь органически вырастает из национальных корней узбекского фольклора.

Акбиляк с помощью Юлдузсанара, друга и самоотверженного товарища Темира, отправляется в далекое, полное опасностей странствование, на поиски своего малодушного жениха. В драматически насыщенном танце Акбиляк обращается к синеватым вдали горам с мольбой, чтобы они не пропустили ее возлюбленного сквозь свои теснины; к быстрой горной реке, чтобы она своими хрустальными, холодными струями утолила его жажду; к палящему знойному солнцу, чтобы оно пощадит Темира, не жгло его своими разящими лучами. Выразительна, полна чувства музыка этого страстного обращения к природе.

В третьей картине композитор живописно показывает контрасты между роскошью изумрудной зелени и бедностью желтых пустынь и бесплодных песков Узбекистана.

Среди множества приключений Акбиляк — встреча ее с гигантской эмсэй: волшебница Озадэ-Чехра обратилась в ужасное чудовище. В танце-единоборстве Змеи и Акбиляк побеждает бесстрашная девушка, спасающая птенцов волшебной птицы Симург. Полузадушенная змея, злобно шипя, уползает.

Птица Симург в благодарность за спасение птенцов дарит Акбиляк чудодейственное перо: оно устраняет все преграды, рушит все препятствия и защищает от нападений. Окрыленная надеждой с помощью волшебного



пера найти возлюбленного девушка отправляется в дальнейший путь. Вся эта сцена сопровождается оригинальной и ярко образной музыкой.

Мастер музыкального пейзажа, Василенко с увлечением живописует мрачные ущелья среди гор Кафа. Здесь мы видим хороводы джиннов (злых духов), зорко стерегущих страну всемогущей царицы Озадэ-Чехра — Аистан. При помощи простого соотношения квартовых гармоний у струнных и жужжащих хроматических ходов деревянных духовых композитор создает эффектную музыкальную иллюстрацию к хороводу джиннов.

Джинны нападают на Акбияк. Ее спасает волшебное перо. Тихая, завораживающая мелодия рисует его чудесную силу.

Мрачные горы Кафа раздвигаются. В ослепительных лучах солнца видна сказочная страна Аистан. Трепетно звучат струнные, переливается красками арфа. Акбияк, верная своей любви, вступает в чужую страну, где томится ее жених, подпавший под власть чар Озадэ-Чехра.

Последний акт резко отличен от предыдущих. Светлые, радостные танцевальные ритмы, звонкие мелодии как бы предвосхищают будущую победу света над тьмой, смелости и верности — над изменой и коварством.

Волшебные сады Аистана заполнены празднично наряженной толпой. Здесь юноши, очарованные, одурманенные царицей Озадэ-Чехра и влюбленные в нее, претендующие на ее руку и сердце, соревнуются в пляске. Задача их почти невыполнима. Они должны ногами пробить туго натянутую толстую кожу огромного барабана-батута. Неудачники — их уже много — стоят, привязанные к деревьям: они обречены на смерть. Среди них — Темир. В оркестр, аккомпанирующий пляшущим на батуте, включены народные узбекские ударные инструменты. Узоры, прихотливые орнаменты в мелодиях, всевозможные мелизматические украшения служат одной цели: дать наиболее яркий фон темпераментной пляске — танцу отчаяния.

Акбияк в мужском костюме, стройная и гибкая, входит в круг соревнующихся. Царица Озадэ-Чехра не узнает ее. Пусть постигнет неудача еще одного влюбленного. Но девушке помогает волшебное перо птицы Симураг. Она ударяет пером по барабану-бату, и тот мгновенно разлетается, разбитый на тысячи кусков. От стремительного движения у Акбияк развились косы из-под мужской шапочки... Царица Озадэ-Чехра, узнав в ней соперницу, в безудержной ярости бросается на нее с кинжалом. Акбияк защищается пером Симураг. Миг — и гибнет коварная царица, исчезает и все волшебное царство Айстан. Верность и любовь победили.

Снова площадь в Джанибаде. Народ с триумфом встречает своих героев. Следует «Чол-Ирыс» — горделивая, величественная пляска победительницы. Танец Акбияк сопровождает выразительная, образная музыка.

Далее начинаются пышно инструментованные и пленительно звучащие пляски торжествующего народа: «Лола» (танец тюльпанов), женская кара-калпакская, массовая мужская. Все они почти целиком построены на эффектах ударных инструментов (включая национальные).

В балете «Акбияк» легко проследить ведущую идею творчества Василенко в целом — торжество большого и верного человеческого чувства над темными, мрачными, жестокими силами. Впечатляющее музыкальное выражение этой идеи в балете «Акбияк» — убедительное свидетельство мастерства Василенко.

\* \* \*

За десять лет до смерти закончил Василенко свой восьмой и последний балет — «Мирандолину». Успех этого балета у публики говорит сам за себя. Да иначе и быть не могло. Сюжет Гольдони был хорошо разработан либреттистами П. Ф. Аболимовым и С. Варковицким и получил в балетном сценарии хореографическую четкость и завершенность. Сюжет этот вдохновил Василенко на сочинение солнечной, увлекательной,

романтической, подлинно танцевальной музыки, построенной на богатейшем итальянском фольклоре.

Общеизвестна фабула бессмертной комедии Гольдони, два века не сходящей со сцен театров всего мира. Она сохранена в балетном сценарии и дополнена народными сценами, в оригинале отсутствующими. Важная и принципиальная удача авторов балета в том, что присочиненные сцены ни стилистически, ни сюжетно не шли вразрез с замыслом итальянского драматурга.

В центре сюжета осталось противопоставление идиллически представленного мира простых людей — хозяйки маленькой гостиницы Мирандолины и ее слуги Фабрицио, любящих друг друга, живущих своими маленькими радостями и горестями, удачами и неудачами, — миру выхолощенных, высокомерных аристократов. Гольдониевское разящее остроумие направлено прямо в чванливого скрягу маркиза Форлипополи, бездарного, но «благородного» графа Альбафьорита, но до поры до времени щадит кавалера Рипафратта; последний обладает некоторыми достоинствами: прямоотой, мужественностью, храбростью. Василенко охотно вспоминал, как на сцене Московского Художественного театра роль кавалера Рипафратта исполнял Константин Сергеевич Станиславский. Мирандолину тогда (в 1915 году) талантливо играла Ольга Владимировна Гзовская, наделяя героиню обаянием женственности. Это был блестящий гольдониевский спектакль, по наше время являющийся эталоном, высоким образцом воплощения сатирической комедии на театральной сцене.

Дуэль между Мирандолиной и кавалером Рипафратта происходила не на саблях или рапирах: они в совершенстве владели более острым оружием — гибкостью, находчивостью ума, его изобретательностью, изворотливостью, и дуэль эта шла параллельно с сатирическим обличением сластолюбивых графа и маркиза. Как потускнели в своем былом величии титулов и орденов эти аристократы, обедневшие, но еще пытающиеся «играть в блеск». На сцене Художественного театра было показано увлекательное, волнующее подлинной высокой театральностью зрелище.



*Народная артистка СССР О. Лепешинская  
в роли Мирандолины.  
Большой театр СССР.  
1949 год.*



*Сцена из балета «Мирандолина». Филиал Большого театра СССР.  
1949 г.*

Обо всем этом нельзя не вспомнить, когда оцени-  
ваешь решение темы в таком условном жанре, как  
балет.

В балете Василенко кавалер Рипафратта в первом  
акте танцует свой «выходной», то есть экспозиционный  
танец, по которому зритель должен уже понять: кто  
перед ним — мужчина или очередная игрушка в руках  
красивой плутовки. Ведь хозяйка гостиницы умело при-  
вораживает своих знатных гостей, чтоб положить в за-  
ветный сундучок с приданным лишнюю лиру. Влюблен-  
ный простака, слуга Фабрицио, не сразу может понять  
дальновидную тактику своей будущей подруги. Он  
страдает, мучается, ревнует, готов на крайности — и  
только мимолетные поцелуи Мирандолины успокаивают  
на время его горячий нрав. А кавалер Рипафратта —  
полная противоположность нежно влюбленному и роб-  
кому Фабрицио. Он — всеми признанный женонена-  
вистник, убежденный холостяк, на всю жизнь обрек-  
ший себя на одиночество во имя свободы. И танец ка-  
валера, порывистый, грубоватый, изобличает мужчину  
сильного, самоуверенного. Даже средняя часть танца,  
обычно контрастирующая по настроению, ритму пер-  
вой, здесь также энергична, резка. Акценты еще более  
оттеняют тяжелый ритм по-солдатски прямолинейного  
пляса, заключенного в четкие тритакты, чередующиеся  
с четырехтактами.



Атаки Мирандолины на своих гостей носят весьма различный характер. По отношению к кавалеру Рипафратта плутовка выступает во всеоружии смирения, уважения к его незапятнанной репутации женоненавистника.

Но внимание, которое она по отношению к нему проявляет, хоть кого расшевелит! Живописен и «музыкально-говорящ» танцевальный дуэт Мирандолины и кавалера Рипафратта во втором акте. Василенко удалось показать в музыке все фазы превращения Рипафратта из воинственного противника женского пола в любезного кавалера, благосклонно принимающего от красивой хозяйки гостиницы знаки особого внимания к его персоне.

Характеры кавалера и Мирандолины наиболее четко запечатлены в дуэтах-пикировках, например в сцене угощения Рипафратта. Применен простой прием: чередование вкрадчивых, щёбечущих интонаций ловко притворяющейся хозяйки гостиницы и наивных музыкальных фраз кавалера, принимающего ее притворство за чистую монету.

Второй танец кавалера (второй акт) — внезапное превращение женоненавистника в горячего поклонника Мирандолины — просто великолепен. Снова в оркестре возникают уже знакомые нам тритакты с ошеломляющими акцентами прыжков. Нарастая в силе и убыстряясь в темпе, танец заканчивается стремительным бегом по сцене — погоней за промелькнувшим и, увы, исчезнувшим видением манящей любви.

Лучший из образов балета по меткости и характерности — безусловно, кавалер Рипафратта.

Менее четок и определенен, более традиционен образ Мирандолины. Если в дуэтных сценах она и имеет свою, ей принадлежащую характеристику-лейттему, то в вариациях героини, в ее па-де-де с Фабрицио она прима-балерина и только. Почти все вариации Мирандолины — в плавном вальсообразном движении или в стремительном, полетном темпе — пригодны для обрисовки любой плутовки-кокетки, чарующей своим безликим изяществом и грацией. Этот просчет композитора

должен компенсироваться игрой, мастерством исполняющей роль Мирандолины артистки. Но просчет досаден, тем более что рядом с ней в балете фигурируют гораздо более определенные, типизированные персонажи. Среди них — Фабрицио. Его характеристика и в серенаде и в ноктюрне наиболее национально-определенна, пленяет живостью, обаянием народных итальянских мелодий:



Юноша доверчивый, влюбленный, бесхитростный, верный, он ясен в своей музыкально-хореографической характеристике. Очень определены и два «антипода» — маркиз и граф, оба из числа осмеиваемых Гольдони аристократов. Четче подан в музыке Василенко маркиз, карикатурность которого очевидна. В обрисовке же графа — в его мелодичной серенаде, да и танце из первого акта — черты еще не утраченного «благородства», галантной позы.

Очарование итальянской песенности более всего сказалось в эпизодах, где царит непринужденное веселье.

Много привлекательного в сценах народного театра — в пляске бродячих актеров, танце Арлекина с его хорошо обыгранным, нарочито примитивным напевом. С блеском, присущим оркестру Василенко, звучат в третьем акте испанский танец фарандола, вальс, соррентино.

Балет «Мирандолина» был поставлен в ряде театров Советского Союза. Наиболее красочна, эффектна была постановка Большого театра. Именно здесь роль Мирандолины нашла в лице Лепешинской исполнительницу, восполнившую недостатки музыки Василенко.



Она придала этому образу пленительную женственность и вместе с тем подчеркнула твердость характера героини, чисто крестьянское упрямство и настойчивость в достижении поставленной перед собой цели.

Из восьми балетов Василенко три живут полнокровной сценической жизнью — «Лола», «Цыганы» и «Миррандолина». «Иосиф Прекрасный», лучший по музыке его балет, еще ждет своей реабилитации в хорошей реалистической постановке.

### Симфоническое творчество

«Могучим спутником творчества Василенко» назвал оркестр Д. Р. Рогаль-Левицкий. Это справедливо, ибо не только в собственно симфонических его произведениях, которых очень много, но и в операх и балетах оркестр у Василенко играет доминирующую роль. Василенко был подлинным виртуозом оркестровки. Усвоив богатства русской классической оркестровой палитры — от Глинки до Римского-Корсакова, критически проанализировав и тщательно изучив опыт вагнеровского оркестра, Василенко нашел собственный оркестровый стиль. Он заключался, прежде всего, в удивительной прозрачности, мудрой мере в применении выразительных средств, в чистоте и точности голосоведения (источником его служила русская подголосочная полифония), в безупречной логике оркестрового мышления.

Именно это последнее свойство — оркестровое мышление — определяет качества инструментаторского дара Василенко. В его партитурах нет ничего надуманного. Василенко не терпел в оркестре никакого украшательства, бессельной усложненности, неоправданного увеличения состава. Виртуозное владение педалью, четкость плана в партитурном распределении голосов (включая лелеемый им прием «перекрещивания») — все это было самым собою разумеющимся в оркестровом мастерстве Василенко. Оркестр, то полнозвучный с за-

мечательно содержательной, плотной «серединой», то хрупкий, звенящий, хрустально-чистый, но всегда теплый, радующий своей близостью к естественным голосам природы, — это оркестр Василенко.

Распространен взгляд, что в своих симфонических сочинениях Василенко следовал не принципу симфонического развития — с нарастанием внутренних конфликтов, с органически присущей такому принципу сонатностью, а принципу построения сюиты, с отдельными частями, живущими самостоятельной жизнью.

Обилие сюит — две китайские, индусская, «Советский Восток», «Туркменские картины» и т. д. — как бы подтверждает это заключение.

Думается, что симфонизм Василенко — не только сюитного порядка. Об этом свидетельствуют пять его симфоний, симфонические поэмы, инструментальные концерты и такие балеты, как «Иосиф Прекрасный» и «Цыганы».

Для эволюции симфонического творчества Василенко характерен последовательный и закономерный переход от символики и нереальности, связанных с его кратковременным, но досадным увлечением модернизмом, к миру живых человеческих чувств и мыслей во всем их многообразии.

Симфонизм Василенко в подавляющем большинстве случаев — программный, с большой долей картинности, изобразительности даже в сочинениях с психологическим содержанием.

Программность, более или менее рельефно проступающая даже в традиционно-классических по форме симфониях, также свидетельствует о тяготении композитора к конкретному, реальному в искусстве.

В процессе развития этой ведущей тенденции в творчестве композитора он все чаще и глубже прислушивался к песенному фольклору.

Народные мелодии становились для Василенко вдохновляющим началом при создании многих сюит, симфоний, концертов. С годами, по мере созревания мастерства художника, изменяются и усложняются его методы применения фольклора. Цитирование народных

тем и вариационная разработка их в первых сюитах заменяются более сложными формами использования народно-песенных богатств. Василенко глубже проникает в ладово-интонационный мир звучаний национальной мелодики, находит собственные темы, родственные народным. Становятся разнообразнее способы разработки фольклорных мотивов.

Картинности, красочности, «зримости» музыкальных произведений Василенко способствовало его увлечение живописью с юных лет, близкое знакомство и дружеское общение с рядом выдающихся художников. Даже увлечения его мистическими сюжетами в некоторых случаях связаны с впечатлениями от искусства.

Вот несколько высказываний Василенко, подтверждающих эту мысль.

«Связь музыки с живописью становилась для меня с каждым годом очевиднее. Некоторые тональности звучали для меня в определенной окраске: фа мажор представлялся ярко-желтым, ми-бемоль мажор — синим, си минор — светло-зеленым и т. д.

Общий фон музыкального произведения, так называемая педализация оркестра, соответствует фону картины — светлому, яркому или мрачному. Линии мелодического построения являются мне иногда красочными полосами или пятнами. Так сливаются в моем представлении музыка, которой я посвятил всю свою жизнь, и живопись, воспринимаемая мной через музыку».

Последние слова можно перефразировать. И музыку Василенко воспринимал очень часто сквозь призму живописи...

Постоянный посетитель Третьяковской галереи и выставок художников-передвижников, Василенко писал, например, так о своих впечатлениях от картин: «И сейчас, как в ранней молодости, звучит для меня повесенному светло и прозрачно чудесная картина Саврасова «Грачи прилетели».

Картины литовского художника и композитора Чурляниса, рисовавшего «Сонаты», Василенко воспринимал как «настоящие музыкальные полотна. Они звучали, пели всеми своими красками и линиями...». Василенко-

пишет, что «был до глубины души потрясен картинами Виктора Михайловича Васнецова во Владимирском соборе, хотя его изображений святых я не понял, — они мне были органически чужды...».

«Распятие» во Владимирском соборе Василенко назвал «трагической симфонией в красках».

«...Картины Врубеля захватывали своей оригинальностью, своей необычайной внутренней музыкой. «Царевна-Лебедь», «Садко», «Пан», «Волхова», «Ночной принц», «Демон» казались мне звучащими полотнами. В каждом мне слышалась определенная тональность, с некоторых неслись могучие потоки звуков...».

«Царевна-Лебедь»... для меня она звучала и звучит пленительно». Совершенно очевидно, что музыкальное восприятие мира, особенно в пору раннего становления его творчества, у Василенко проходило сквозь красочную гамму живописи.

\* \* \*

Более десяти лет продолжается «подготовительный» период в симфоническом творчестве Василенко. После ряда малоудачных опытов, молодой композитор наконец пишет «Эпическую поэму» (1903). Это произведение также еще не вполне зрелое, но уже самостоятельно инструментированное и даже прозвучавшее на эстраде под управлением автора.

Русский стиль—именно он является определяющим в творчестве Василенко. Однако не только в критической статье в журнале «Музыка» (1911), но и в статье о Василенко, относящейся к 1927 году, мы читаем: «Оба произведения (речь идет об «Эпической поэме» и еще более раннем сочинении «Три побоища». — Г. П.) написаны в русском национальном стиле, столь нелюбимом композитором!». Откуда такая категоричность заключения? Начиная с увлечения древней Русью и ее искусством и в продолжении всей жизни, вмещавшей, правда, и отклонения в импрессионизм и в модернизм, Василенко был верен русскому реалистическому искусству, традициям классиков русской музыки.

«Картины Нестерова своим необычайным, одухотворенным пейзажем близко гармонировали с моими музыкальными устремлениями... Служение русской народной музыке — вполне соприкасается с живописью Нестерова, как подлинно национального мастера...», — писал Василенко.

И далее: «Его творчество приводило меня в восторг. Галерея картин, иллюстрирующих романы Печерского «На горах», «В лесах», так же как картины Нестерова, оказали немалое влияние на мое музыкальное творчество. Какая-то особенная взволнованность чувств, свойственная произведениям Нестерова, находила созвучие в моем творческом интеллекте».

Картины Васнецова, Нестерова, работы передвижников — вот истоки настроений, способствовавших не только появлению «Эпической поэмы», но и ряда других предреволюционных сочинений Василенко.

Идея «Эпической поэмы» показательна для тяготений молодого художника. Богатырская борьба Руси с монгольскими завоевателями, торжество духовной силы народа над физической мощью варваров — такова эта, пусть не новая, но захватывающая своей патриотической устремленностью идея.

Небольшое вступление и первая тема «Поэмы» выдержаны в старорусском, спокойно-величавом стиле. Устойчивость лада, гусельный перебор струн (арпеджио арфы, наложенные на аккорды струнного квинтета, играющего пиццикато), былинный метр (3/2) и как бы раскачивающийся ритм сообщают музыке характер былинно-речевого распева.

Вторая, побочная тема резко контрастирует главной. Не имея еще достаточного опыта в инструментовке, молодой композитор, однако, правильно распределяет тембровые краски по группам, очевидно имея перед собой в качестве образца партитуры Римского-Корсакова. Ясный замысел помог композитору найти простую и четкую структуру произведения. Музыкальный язык «Эпической поэмы» по-народному сочен.

Три года спустя, в 1906 году, была закончена Василенко Первая симфония в соль миноре, сочинение ка-

чественно совершенно иное, нежели «Эпическая поэма». В этом произведении отчетливо проявилась тенденция к программности.

Не лишена в этом смысле интереса программа, изложенная самим композитором: «В симфонии я хотел провести две психологические идеи — человеческие переживания и биение вечного пульса природы. Начинается она тонкими, мягкими штрихами, рисующими чарующий ритм просыпающейся весной земли. Первая тема — сурового, аскетического характера, словно отклик китежских напевов. Но ей тотчас же отвечает целый ряд других, нежно-восторженных, лирических тем. Вторая часть — скерцо. Теплой летней ночью стоит над болотом светлый туман. Слышатся переливы свирелей. В лунном свете блестит и кружится сказочный хоровод... Эта часть легка и прозрачна, но совершенно лишена элементов шутки и веселья.

Третья часть — анданте. В ней дана картина монастыря, аскетической уединенности. Но в нее врываются звуки земной жизни, людской страсти...

Финал так же серьезен, как и первая часть. В нем звучит гимн восхищения природой, проходит тема страстно-экстазного настроения. К концу весь оркестр заливается ослепительным светом, и вдруг... все обрывается на щемящем диссонансе, после чего сперва робко, а потом ярким криком звучит первая «крюковая» тема симфонии, как бы напоминая о жестокости жизни — о неминуемой смерти...».

Нельзя не отметить, что высказывание композитора о содержании своей симфонии проникнуто такой же субъективностью, как и само произведение. Композитор трактует свои образы в музыке несравненно шире, развитее, масштабнее, нежели он это показывает в литературном пересказе.

Вот небольшой тематический анализ Первой симфонии и краткие примеры.

В интродукции на фоне прозрачного тремоло скрипок появляется в валторнах тема, которая затем приобретает важное значение в финале, в первых же трех частях симфонии совершенно отсутствует:



Первая тема аллегро в интродукции проходит неясно, как бы только намеком, едва очерченная трубой на тремоло струнных:



В Allegro con brio первая тема изложена широко и массивно басами и валторнами; своим унисоном, суровым и аскетическим характером она несколько напоминает старинные крюковые напевы:



Этой теме отвечает другая, более страстного характера:

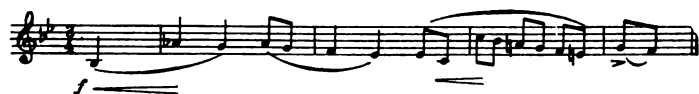


Главная тема снова возвращается, проходит несколько раз канонически, сопровождаемая фанфарами медных и обрывается синкопами всего оркестра в *ff*. После этого вступает целая группа побочных тем. Из них от-

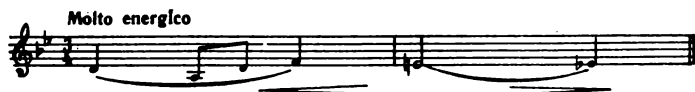
метим две — лирического, мягкого характера, сильно развитую впоследствии:



Затем несколько более подвижную и страстную:



Экспозиция заканчивается подвижным и энергичным мотивом, повторяющимся на разных ступенях и прерываемым сильными аккордами медных духовых:



Разработка строится на проведениях первой темы в различных комбинациях (в увеличении, уменьшении). Появляясь в начале разработки в мягком освещении, первая тема постепенно достигает мощного звучания:



Реприза более лаконична, когда построена на мотивах заключительной партии. К концу движение делается более стремительным и беспокойным.



Первая часть в целом, за исключением лирических эпизодов второй темы, носит характер сурового драматизма.

Вторая часть (скерцо) начинается легкой фигурой в струнных:



Скерцо состоит из мелких эпизодов, среди которых отметим два: в русском духе, оригинально инструментованный и гармонизованный (ксилофон и пиццикато струнных):



и заключительный, фантастического характера.

В средней части скерцо (трио) на фоне тремолирующих флейт появляется певучая фраза. Построенная на увеличенных интервалах, она имеет фантастически-зловещий характер:



Эта тема часто прерывается другим мотивом при несколько замедленном движении:



После появления первой темы трио в басах повторяется в сжатом виде первая часть скерцо. Заключительные такты его — ряд печальных созвучий, как стоны ночных птиц над заснувшей водой.

Третья часть — *Andante misterioso* — начинается рядом выдержанных аккордов в струнном квартете. На их фоне вступает фагот с темой несколько эпического, спокойного характера. Затем она передается кларнету и валторне:



Развиваясь далее, тема эта переходит к струнным: движение делается еще спокойнее, и на триолях флейт появляется новая тема, порученная скрипке соло:

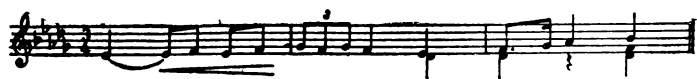


И снова звучит начальная тема:



Первая половина *Andante* вызывает ассоциации с нестеровским пейзажем. В воображении предстает заброшенный старый монастырь, приютившийся в вековых лесах. Но отзвуки окружающей жизни доносятся

и сюда. Появляется новая тема в мажоре, беспокойная, страстная:



Она доходит до большого подъема и пафоса, но снова затихает. Фраза, порученная вначале скрипке соло, вступает теперь в изложении виолончели, и потом появляется в басах, в сумрачном эпизоде. Спокойное и печальное настроение снова возвращается при заключительных тактах.

Финал написан на тему, которая появилась уже во вступлении симфонии:



Здесь эта тема изложена более ярко и светло. Ее сменяет другая тема, несколько органной звучности:



После подъема вступает еще одна тема — лирически-страстная:



Но вскоре ее изложение прерывается главной темой первой части симфонии, звучащей совсем просто, в

мрачноватых тонах. Этим и заканчивается экспозиция финала. Разработка начинается фразами из начала финала, а затем вступает вторая тема в широком изложении. Ее звучание постепенно усиливается, доходя до напряженного пафоса. На смену ей приходит маршеобразный мотив, одновременно с которым в миноре, в низком регистре появляются отрывки из первой темы. Оркестр звучит фортиссимо. На фоне доминантового органного пункта и целого вихря пассажей у духовых и струнных появляется хоралообразный мотив финала в сильно драматизированном изложении:



В этот эпизод резко врывается главная тема симфонии (первая тема первой части):



Все стихает. И снова вступают темы финала в их первоначальном изложении. Постепенно они светлеют. Хорал принимает органную окраску. Весь оркестр словно излучает свет.

Но эта ликующая звучность внезапно обрывается резким диссонирующим аккордом. Все смолкает; потом на фоне тихого тремоло альтов появляется главная тема симфонии; суровая и величественная, она звучит все более торжественно:



Этой темой в экстагическом фортиссимо всего оркестра и завершается симфония.

Мы привели это несколько сухое описание для того, чтобы показать, как неправы те, кто утверждает, будто Василенко присуще «скюитное мышление». В своем живом звучании Первая симфония убедительно показывает органичность развития и противопоставления контрастирующих тем, единство идейного содержания всей симфонии как монолитного целого.

Вся симфония проникнута пантеистическим восторгом перед солнцем, грозю, звездным небом, ароматами лесов и лугов. Настойчиво противопоставляются в ней два мира: языческий, с его культом солнца и жизненных радостей, и христианский, со свойственным ему аскетизмом и самоотречением.

При всей условности и наивной символике программы для ее реализации композитор избрал родную ему сферу русского, национального музыкального языка. Этот путь был для молодого композитора путем исканий. Прежде чем этот путь привел его к более зрелой Второй симфонии, Василенко создал четыре симфонических сочинения с фантастическим содержанием, а два из них—с элементами мистики. Это — «Сад смерти» и «Полет ведьм». Далеки от реальности жизни были и сюита «В солнечных лучах» и «Фантастический вальс». Эти произведения относятся к 1908—1912 годам. Как известно, в эти годы значительная часть русской художественной интеллигенции стала на путь субъективного творчества, далекого от действительности.

«Мир искусства» в изобразительном искусстве, «современничество» и журнал «Музыка» стали идейными центрами модернизма в России. Хотя по касательной, но эти течения задел и творчество Василенко.

Здесь сыграли свою роль и живописно-музыкальные аналогии, так охотно на протяжении ряда лет проводимые Василенко. Встреча с художником Борисовым-Мусатовым помогла неясным ощущениям и исканиям композитора оформиться в некую систему. В эту же пору Василенко, покончивший с увлечением древним русским старообрядческим миром, погружается в зыб-

кие, далекие от реального бытия звуковые волны музыки импрессионистов. Даже в некоторых картинах Нестерова Василенко находил черты, роднящие живопись последнего с приемами и красочностью импрессионистов. А в картинах Борисова-Мусатова импрессионистических черт было несравненно больше. Вот как сам Василенко характеризует свое восприятие живописи этого художника:

«В мастерской Борисова-Мусатова я почувствовал, что попал в мир осуществленных фантастических мечтаний... На полотнах Борисова-Мусатова я увидел не реальную действительность, а воплощенную мечту художника. В его картинах не было ни историчности, ни современности. В них перепутались разные моменты бытия, разные отблески и отражения, разные люди и разные мечтания... Меня поражали музыкальные ритмы его живописи. Картины, которые я нашел в его мастерской: «Встреча у колонны», «Орешник», «Кавалер с дамой», «Березы осенью» — показались мне красочными музыкальными поэмами... «Красочные пятна, свойственные живописи, имеются в инструментовке оркестра. Например, в живописи: поле, сплошь занесенное снегом, зимний мрачный вечер. У обнаженного куста прижался озябший зайчик. Все! А на заднем плане — багровый шар заходящего солнца... Вот это яркое пятно и есть оркестровый эффект, дающий жизнь всему произведению...».

Не надо много труда, чтобы разобраться в чисто формальном подходе композитора к творческой задаче художника.

Декадентское искусство «буржуазии на закате» лишь по поверхности задело творчество Василенко. Но отголоски этих временных увлечений и в более позднее время нет-нет да и давали себя знать...

Наиболее явственные следы декадентского искусства мы находим в симфонических поэмах Василенко «Сад смерти» и «Полет ведьм».

В основе программы «Сада смерти» — «Дух Кэнтервилля» Оскара Уайльда. «Аристократически-салонный» стиль — так хочется назвать претенциозные строки,

воодушевлявшие композитора: «...Далеко за этими лесами есть сад... В нем растет длинная трава, цветут большие белые звезды бешеницы и всю ночь поют соловьи. Всю долгую ночь поют они, а сверху глядит холодный белый месяц, и траурная ива простирает свои огромные руки над теми, кто спит... Это — сад Смерти. Смерть должна быть так прекрасна. Лежать в мягкой темной земле, чувствовать над собою колебание длинной травы и слушать тишину... Не знать ни завтра, ни сегодня...».

Как тут не вспомнить стасовские «Подворье прокаженных», «Шахматный ход декадентов»... Но Уайльдом зачитывались не только старые девы, но и молодые, образованные люди, смакуя эту «идеологию с гнильцой».

Нельзя отказать симфонической поэме Василенко ни в выдумке, ни в оркестровом мастерстве, еще более отточенном на этом фантастическом сюжете.

Призрачный, мрачный колорит партитуры «Сада смерти» достигнут композитором в результате виртуозного пользования тембрами инструментов, сочетаемых с необычайной свободой и изобретательностью. Широкое применение в партитурах Василенко получила индивидуализация инструментов всех групп. Искусно переплетаются тембры духовых и струнных. Струнный квинтет, с его стабилизовавшимся, традиционным применением, в партитуре «Сада смерти» трактуется необычно, свободно. Так, в эпизоде *Andante affetuoso* струнные делятся на четырнадцать партий (первые скрипки и альты *divisi* на 4, вторые скрипки, виолончели и контрабасы *divisi* на 2). Получается искомый эффект звучности: призрачный, щемяще-скорбный. Скрипки играют в очень высоком регистре, часто прибегая к флажолетам, да и в других струнных используются высокие регистры.

Введение в партитуру партии органа способствует усилению низкого регистра в оркестре. Комбинированное сочетание звучностей флейт, челесты, арфы, колокольчиков, ксилофона создает эффект эфемерности.

Средний регистр оркестра плотен и интенсивен бла-

годаря тому, что аккорды исполняются различными инструментами (три трубы, три тромбона, три валторны и т. д.) в одной октаве.

В период напряженной работы по инструментовке «Сада смерти» композитора постигло огромное горе: умер его сын Алеша. Душевное потрясение углубило трагическое, скорбное начало, нашедшее такое полное выражение в этой симфонической поэме.

Краткий тематический анализ дает более конкретное, «предметное» представление о содержании поэмы, которую Борисов-Мусатов сравнил с гигантским серым полотном, на котором вспыхивает ярко-зеленое пламя. (Кстати, критика после исполнения поэмы единодушно подняла ее на щит. И Каратыгин, и Энгель нашли в ней и «сочность гармоний», и «характерность тем, подчас напряженных и остроочувственных», и «разнообразие оркестровой палитры». Одного только критики того времени не заметили — влияния ущербного модернизма... Да они и были его апологетами, особенно Каратыгин.)

Поэма начинается выдержанными аккордами в различных отдаленных тональностях, приводимых автором к еле слышному ре минору. Простое трезвучие, после прямых гармоний, звучит ошеломляюще. В виолончелях и деревянных духовых — тусклые, нарочито сумрачные гармонии. Блеклый тембр альтов подчеркивает их колеблющимся движением:



На этом зыбком фоне начинается «песня» виолончелей, с характерными «стенающе-страстными» интонациями:





После усиления звучности оркестра, на фоне которого мерно колышутся, все более порывисто и пылко, «удары» альтов, дублированных арфой:



снова наступает успокоение. И вот тема виолончелей звучит все воодушевленной, а на нее накладывается узорная, легкая и острая тема соловьиного пения (флейты, челеста, арфа):



Соловьи своим пением пробуждают голос человеческой печали — возникает скрипичное соло:



После маленькой интермедии, словно переносящей воображение слушателя в более мрачный пейзаж, темнеют краски, гармонии, весь оркестровый фон тускнеет, и солирующая, одинокая скрипка уже играет иную тему, в которой робко теплится надежда:



Эту тему поочередно подхватывают сначала валторна, затем вся группа первых скрипок:



Фортиссимо звучит tutti оркестра, чтобы в наступившей внезапно тишине еще страшней прозвучал голос самой Смерти (тремоло виолончелей):



Мастерски сделана инструментовка этого эпизода. В низких регистрах — тромбоны, орган — словно из самых недр земли возникает образ тления, мрака.

Но торжеству смерти отвечает возвышенный, также inferнальный, экстатический, но более просветленный голос скрипок:



Это то, что Василенко хотел противопоставить безнадежности уайльдовской концепции и что он сам выразил, как «ясные предчувствия грядущей радости».

Так хотелось композитору, которому по своему жизненному тону удавалось сохранить светлую веру в победу солнечных сил, несмотря на все декадентские влияния в эту пору. Но это желание далеко не полностью было реализовано.

Оркестровое звучание в финале «Сада смерти» накаляется до напряженнейшего *fff*, и вдруг, внезапно — никак не подготовленная, резкая модуляция в ре-бемоль мажор. Кто победил, — неясно... Но Смерть до поры до времени прячется, уходит в недра земли. И

снова, сначала тихо, разрозненно, а потом все более прозрачно и связно звучит соловьиная трель. Акварельные краски оркестра все прикрывают своей прозрачной пеленой.

Было бы несправедливым не признать талантливости поэмы. Но именно благодаря ее талантливости, красоте оркестровой многоцветности яд декадентских настроений становился опасным.

Еще более сгущенной мистикой была овеяна следующая по времени создания симфоническая поэма *Nyxus Nocturnus* («Полет ведьм»), вдохновленная безысходным пессимизмом произведения Мережковского. В. В. Яковлев метко замечает в своей статье о творчестве Василенко, что «фантастические элементы этой поэмы приобретают «диаволический» оттенок, отвечающий тому мироощущению европейского средневековья, какое дано «литературным замыслом». Дм. Рогаль-Левицкий в своей статье о симфонизме Василенко писал: «Поэма «Полет ведьм»... с невероятным цинизмом провела кощунственный образ сатаны — ночного козла, упивающегося сладострастными женскими ласками...». Действительно, Василенко пассивно следовал программе Мережковского, усугубляя ужас ночных видений неверием в их «преходящесть». Они «вещественны», эти бредовые видения, ими устлан не только ад, но и вся жизнь человека. Прочь от них, но не к солнцу, не к победоносному свету, а в мрак средневекового ощущения собственного бессилия, беспомощности, ничтожества...

В несравненно более светлом романтическом духе написана симфоническая сюита «В солнечных лучах» (ор. 17). Тайнственные шорохи пробуждающейся земли запечатлены в ней в легких, прозрачных образах. Сюита словно пронизана светом. Главный ее лейтмотив — ликующий гимн природе, солнцу, живительной, животворящей его силе. Язык сюиты прост и поэтичен, оркестровка великолепна. Сюита пятичастна: 1. Прелюдия; 2. Цикады; 3. Дриада; 4. Лесные гномы; 5. Воздушный хоровод. Названия частей предопределяют и условную программу и тенденцию произведения

в целом — его пантеистический, «мирблагословляющий» характер. Каждой части композитор предпослал короткое изложение «своего видения» этой музыки.

1. Прелюдия. *Larghetto con molto espressione*.  
...Все замерло в солнечном свете. Чутко дремлют травы; мимозы сложили свои нежные листья. Сонно струится теплый воздух.

Как яркие цветы, появляются и вспыхивают полуденные духи. Рассыпались они в изумрудной зелени. Все дремлет в безмятежном покое.

В прелюдии две темы. Одна — словно пронизана солнцем и воздухом, ей свойственна мягкость, спокойствие:



Вторая тема — игривого, беззаботного характера, однако в дальнейшей ее разработке движение становится беспокойней, порывистей:



Первая тема в расширении заключает прелюдию.

2. Цикады. Весело в ярких лучах солнца. Пляшут и толкутся рои цикад: трубят комары. Вот огромный паук, все ближе и ближе. Страшный вопль... Он схватил добычу. Все оцепенели... Но скоро снова сверкает веселье.

Остра, стремительна тема легкрылых цикад, начинающая эту часть:



Она варьируется, как бы многократно отражаясь то в воде, то в облаках... С ней, в прихотливом контрапункте, перекликаются темы трубочей-комаров:



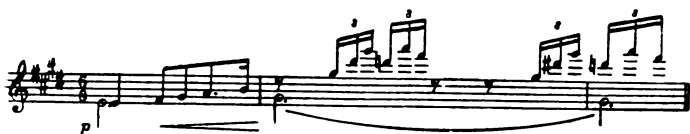
и внезапно появляющаяся тема паука-чудовища:



В репризе главная и побочные темы скерцо (в расширении) еще более искусно контрапунктируют друг другу.

3. Дриада. На зеленом ковре нежится дриада. Ее целуют лучи солнца, ласкают венчики цветов. И шепчет ей, капризнице, свои старые сказки лес.

В начале третьей части звучит тема леса (кларнет). Напевную мелодию обвивает целый рой коротких мотивов, напоминающих голоса жителей леса — птиц, зверей:



Тема дриады (флейта) капризна, изменчива, но холодна, хотя и эффектна:



Средняя часть анданте — маленькое скерцо. Лесные голоса оживляются, становятся активнее:



Внезапно наступает торжественная тишина: снова, теперь в басах, виолончелях, неторопливо и массивно, проходит тема дремучего леса. Мотив же дриады лишь на миг проскользнет, лукаво улыбнется и исчезнет...

4. Лесные гномы. Идут пузатые, пучеглазые гномы. Идут они травами и звенят им вслед лиловые колокольчики.

И в этой части необычные, фантастически звучащие гармонии получаются в результате контрапунктических сочетаний. Короткий мотив флейт повторяют трубы с сурдинами, а затем появляется у валторны и виолончели. А в басах — выдержанные ноты. Вот этот мотив:



5. Воздушный хоровод. Зеленый шум несетя по лесу. Вьются среди ветвей полуденные духи, а внизу вторят им гномы грузной пляской. Зеленый шум несетя по лесу...

В этой заключительной части выделяется остроумно написанная, сверкающая, искристая первая тема:



«Хоровод» сделан в форме рондо, музыка полна движения и ослепительного блеска. Вторая тема, по контрасту с первой, звучит более степенно, но и ей свойствен радостный, солнечный характер. Ее излагают сперва валторны, затем деревянные духовые.



Прежде чем окончательно побеждает светлое, солнечное настроение, — еще одно испытание предстоит пережить лесным обитателям. Появляется грозный мотив, чуть напоминающий тему паука-чудовища, но более устрашающий, агрессивный:



Развитый в форме фугато, он исчезает так же внезапно, как появляется, словно растворившись в теплых солнечных лучах.

В коде соединяются элементы двух первых тем.

Ценность сюиты «В солнечных лучах» не в оригинальности тематического материала, не в гармонической изысканности и поистине безупречном контрапунктическом мастерстве, а в той светоносной атмосфере, которая окружает каждую часть. Музыка этой сюиты составляет разительный контраст мрачным концепциям «Сада смерти» и «Полета ведьм».

Особое место в симфонизме Василенко занимает его Вторая симфония в фа мажоре.

Василенко сам дал характеристику этой симфонии, в которой отражен один из счастливейших периодов его личной жизни — большая и светлая любовь (симфония была начата в 1911, окончена в 1913 году.) «Задание, которое я поставил себе, было очень трудное — выдержать всю симфонию в одних мажорных тонах,

без тени горестных проявлений и всю на одну тему. Когда рассказываешь о своем горе, то каждая нота должна стонать и жаловаться и не надо посторонних чувств, проблесков и пр. Если говоришь о своей пламенной любви, то каждая нота должна громко кричать об этом... Вот motto моей симфонии».

Вторая симфония, как и Первая, сочинялась летом; как обычно, Василенко проводил его в деревне.

«Во всей природе стояло сплошное ликование, и оно отразилось в симфонии. Первая часть — жизне-радостная, страстная — только в разработке имела один эпизод как бы трагического характера, но и он тотчас окрашивается экстазным налетом, точно истерический смех от счастья.

Вторая часть — *Andante mosso* — сочинялась во время цветения лип. Их сладкий, сладострастный запах, казалось, переливался в гармонии. Местами чистейший мажор звучит печально, точно минор. Финал — самая сложная разработочная часть. Эпиграфом взята фраза Зигмунда из «Валькирии» Рих. Вагнера — «Прелесть твоя отразилась во мне» — и проведен отрывок темы из первого акта этой музыкальной драмы. Вся часть написана опять-таки на главную тему в значительно измененном виде. Эту главную тему густо окружает целый ряд эпизодических тем, ряд звучащих лесных и звериных голосов, которые стремительным потоком летят наравне с главной идеей в бурном ликовании. Кода, построенная увеличенными трезвучиями, вначале несколько сурова, но все разрешается ослепительным светом, на фоне которого в последний раз широко звучит главная тема. Симфония вышла удачной в смысле воплощения моей идеи. Это получился на самом деле сплошной ликующий, экстазный гимн любви...».

К сказанному автором (в искренности его слов никак невозможно сомневаться!) трудно что-либо добавить. Симфония трехчастна, причем *Adagio mosso* и финал исполняются без перерыва, составляя как бы органическое целое. Лаконичность, сгущенность образов (в отличие от некоторой расплывчатости, свойствен-



ной первой симфонии), яркий оптимизм, как ведущее начало, определяющее идейный строй симфонии, составляют ценнейшие черты этого произведения.

Монотематизм («стремление выдержать всю симфонию на одну тему!») придает единство конструкции симфонии.



Форма симфонии скульптурно четка: композитор отсекает все лишнее, ненужное (этого сделать в первой симфонии он еще не умел, и прав был М. М. Ипполитов-Иванов, заметивший, что материала в ней столько что его с избытком хватило бы на целых четыре симфонии!).

Вторая симфония имеет все основания, чтобы войти в концертный репертуар. Это — отличное по ясности выражения своих идей произведение.

К своим лучшим симфоническим произведениям советского периода — сюитам «Советский Восток» и «Туркменские картины» (30-е годы) Василенко пришел не сразу. Им предшествовали произведения на современную тематику в ряде смежных жанров. В 1928 году он создает «Китайскую сюиту» (op. 60), в 1931-м — сюиту «Туркменские картины» (op. 68), в 1932-м — сюиту «Советский Восток» (op. 75).

Эти произведения наглядно демонстрируют дальнейшую творческую эволюцию композитора. Более отчетливым и ясным, более глубоким и социально-осмысленным становится его мироощущение. Оставаясь на своих ранее определившихся позициях в симфонизме (ведь это были его творческие принципы!) — программность, обращение к природе и человеческим переживаниям, стремление к жанровости (и через нее

— проникновение в мир простых людей), — Василенко с каждым новым произведением все органичнее претворяет в симфонических образах богатства фольклора многих стран. Освоение фольклора Советского Союза шло постепенно и довольно медленно, но неуклонно.

Работа над оперой «Сын солнца» и Первой китайской сюитой протекала почти параллельно. Но китайский фольклор еще ранее заинтересовал композитора. Напомним, что музыку к пьесе из китайской жизни «Чу Юн-вай» Василенко написал еще в 1926 году. Спустя два года после Первой китайской сюиты (в 1931 году) была написана Вторая, правда уже для малого симфонического состава. Таким образом, можно констатировать устойчивость интереса Василенко к песенному искусству китайского народа.

Тщательный отбор материала и стремление не впадать в этнографизм характерны для работы Василенко над фольклором. Это касается не только вокального, но и инструментального народного творчества. Для претворения последнего Василенко тщательнейшим образом изучал народный инструментарий. Обладая способностью очень быстро овладевать техникой игры на различных инструментах, Василенко не только собирал сведения о них, но сам играл на ряде редких инструментов Дальнего и Среднего Востока. Вот почему, например, при инструментовке китайской сюиты Василенко применил целый арсенал ударных инструментов, широко распространенных в музыкальном быту народов Китая.

Первая китайская сюита написана для большого симфонического оркестра со включением колокольчиков, трещоток, тамбуринов, там-тама, деревянных барабанов, не говоря уже о ксилофоне, треугольнике, челесте, литаврах, большом барабане, тарелках и других инструментах, постоянно входящих в оркестр.

Тематически сюита построена на принципе контраста настроений, подчеркнутого противопоставлением тембров отдельных оркестровых групп.

В сюите шесть частей (а считая а и б шестой ча-

сти — семь): 1. Шествие в храм предков; 2. Весенним вечером; 3. Похоронное шествие; 4. Веселый танец; 5. Жалобы принцессы; 6а. Эхо золотых озер; 6б. Китайский базар.

Пентатоника, примененная не только в изложении тем, но и в их разработке, обуславливает характер звучания произведения. В основе всех частей — подлинные китайские мелодии.

В первой части — «Шествии в храм предков» — разрабатывается тема древней мелодии «Гимн предкам». С этой песней переплетаются в прихотливом узоре напевы перезвона колокольчиков на пагодах и еще один народный мотив.

Экономия выразительных средств и умение так использовать инструменты, что в своем сочетании они дают точно рассчитанные эффекты, свидетельствуют о зрелом мастерстве Василенко. Уже вступление дает своеобразный тон всей сюите. На фоне глухих, низких нот арфы, удвоенных фортепиано, и тишайших ударов там-тама, прерываемого шуршащими тарелками, возникают нежные переливы колокольчиков. Сочетание челесты, флейт, фаготов с треугольником создает звуковое представление о неповторимой прелести романтического Востока, овеянного легендами.

Прозрачна, хрустальна инструментовка и во второй части сюиты — «Весенним вечером». Ноктюрнообразная первая тема и как бы производная от нее грациозно-танцевальная мелодия второй родственны старинным китайским напевам. Выдержанна и естественная гармоническая поддержка мелодии:

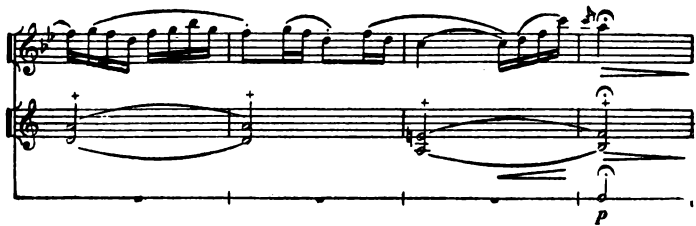
„Китайская сюита“,

Sostenuto assai  $\text{♩} = 82$  I solo

Oboe I dolce

Corni I II

Triangolo  $\frac{2}{4}$



Сумрачно звучит похоронное шествие (третья часть). Ее живописная инструментовка подчеркивает условность восточного колорита. Альты, дублируемые английским рожком и гобоем, своим тусклым, сумеречным звучанием содействуют созданию печального настроения.

На подлинных китайских мелодиях XIII—XIV веков построены «Веселый танец» (четвертая часть) и «Жалоба принцессы» (пятая часть). Интересны по окраске унисонные звучания челесты, колокольчиков, фаготов и кларнетов на органном пункте виолончелей и контрабасов.

Своеобразно начало «Эха золотых озер». Обильное применение *divisi* в струнной группе создает ощущение воздушности, беспредельной легкости, даже прозрачности, эфемерности.

Финал — это жанровая картина: китайский базар. Изобретательная и красочная разработка делает эту часть подвижной, динамичной, несмотря на ритмическое единообразие и четко выдерживаемую пентатонику.

В Первой китайской сюите композитор едва ли не в последний раз некритически отдается в плен стихии «экзотизма». Уже во Второй китайской сюите Василенко небезуспешно преодолевает этот своеобразный традиционализм в подходе к восточной тематике.

Вторая китайская сюита по своей форме приближается к симфонии: ее четыре части — *Allegro energico*, *Moderato*, *Allegro* и *Allegro moderato* лишены программных наименований. Впрочем, отсутствие привычных у Василенко в такого рода сочинениях названий не служит доказательством отсутствия программ.

И в этой сюите легко уловить жанровые зарисовки из китайской жизни.

В новую фазу, фазу творческого зенита, вступает Василенко в 30-е годы, когда создаются его лучшие произведения. Первым из этих сочинений была сюита «Туркменские картины».

Композитор задался целью обрисовать в ней хотя бы беглыми штрихами судьбу народа Туркмении. Сначала — полная зависимость от природы, прекрасной, когда «степь цветет», но грозной, когда от зноя умирает все живое и люди вынуждены кочевать в поисках воды. Богатый внутренний мир людей Туркмении, способных на большие чувства, на сильную и крепкую любовь. И, наконец, стремление народа, пробужденного Октябрем, идти вперед, узнавать новое, преодолевать препятствия и, если придется, отстаивать родину от врага.

«Степь цветет» — первая часть сюиты — дает представление о легких и свободных ветрах, колышущих высокие, тучные травы, о чарующем аромате степей, о многоголосном шуме, шелесте, шорохах, наполняющих беспредельные просторы.

В партитуре использован еще более щедро, но и более обоснованно, нежели в китайских сюитах, целый арсенал ударных.

Во второй части сюиты — «Кочевники» — композитор применяет частые чередования метров (5/8, 6/8), отрывистые, острые штрихи струнных, обильные акценты духовых. Характерна некоторая иллюстративность изображаемой картины:



Третья часть сюиты — «Ночью» — представляет собой свободную обработку лирической мелодии, очень типичной по своим национальным особенностям:



Этот ноктюрн — одна из вдохновенных страниц в музыке Василенко.

Характерные квартовые гармонии звучат в бравурном марше, заключающем сюиту. Оригинальная туркменская тема, многократно возникающая и освещаемая все новыми ритмическими и гармоническими узорами, предстает перед слушателями обогащенной.

Особенно заметной вехой в творчестве Василенко оказалась сюита «Советский Восток». Ее название не произвольно. Оно определило во многом те пути, по которым отныне следовала творческая фантазия художника. Пытливое изучение национальных мелодий, их ладово-ритмического строения перестает быть для него самоцелью, но образует основу, на которой можно возвести стройное здание любой музыкальной формы, любого жанра.

Сюиту «Советский Восток» Василенко посвятил 15-летию Красной Армии. Он хотел показать ее интернациональные связи, ее воодушевленность великой ленинской идеей дружбы народов.

Перед композитором стояла увлекательная задача: дать музыкальный образ той или иной советской республики с ее национальными, характерными чертами и в то же время показать то общее, что роднит их с другими республиками Советского Союза.

Каждая из частей сюиты трактует песню, типичную для национальной музыки одной из республик:

Армении, Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Азербайджана, Дагестана.

В первой части, названной «Памир», композитор виртуозно разрабатывает ряд таджикских мелодий, необычайно гибких, разнообразных в ладовом и ритмическом отношении.

В этой части музыкальными средствами нарисована сурово-прекрасная и величественная природа «Крыши мира».

В следующей части — «Армения» — звучит привлекательная народная мелодия, разрабатываемая в импровизационном стиле:

Andante amorevole  $\text{♩} = 66$  „Советский Восток“ Сюита, часть II „Армения“  
Скрипки *espress*



Это чуть измененная, грациозная песня «Лорикджан», широко известная по обработке Комитаса.

Английский рожок, дублируемый альтom (сочетание, любимое композитором и здесь особенно уместное), ведет мелодию на фоне скрипок и виолончелей. Звучность то усиливается, то затихает, замирает. Простая, наивная мелодия полна невыразимой поэтической прелести.

Третья часть сюиты — «Узбекистан» — построена на великолепно развитой национально-танцевальной теме. Порученная сначала трубе, затем подхватываемая гобоями, эта тема характерна ритмическим своеобразием, сочной лиричностью, остротой метрического рисунка:



Почти оstinатный аккомпанемент весьма удачно имитирует удары пальцами по туго натянутой коже дойры (бубна).

Ласковая, солнечная улыбка, задорный девичий смех, свободная от горестных забот юность — таковы поэтические ассоциации, вызываемые этой сочной музыкой.

Четвертая часть сюиты — «Казахстан» — вся в стремительном беге, как бы в неостановимом движении. Ее устойчивый, но беспокойный размер 5/8 изменяется лишь в среднем эпизоде, имеющем самостоятельное значение. Неумолимая порывистость, энергия воплощены в этом эпизоде. Чеканен и строг ритмический рисунок мелодии. Кажущаяся ее монотонность обманчива. Она рассеивается благодаря тембровому богатству оркестра. Быть может, интуитивно композитор уловил в казахской песне ее живой эмоциональный строй. Музыка четвертой части полна внутреннего беспокойства, сдерживаемой страстности, порыва.

В «Таджикистан-Сурх» (пятая часть) доминирует воинственное настроение. Дело здесь не только в маршеобразности темы. Суровая, не показная, а подлинная отвага, стойкость, героическая сущность народного характера метко схвачены композитором. Вариационный метод разработки тематического материала сочетается здесь с симфоническим развертыванием музыкальной ткани.

Глубоки и лирически-проникновенны народные азербайджанские мелодии, положенные в основу шестой части сюиты — «Азербайджан». Предельно скупа, но выразительна разработка этих эмоционально сильных тем-образов.

Глубокой сдержанности «Азербайджана» контрастирует порывистость, блеск национальных плясок за-



ключительной части сюиты «Дагестан». Здесь мастерски использованы все оркестровые ресурсы. Много остроумной изобретательности, изысканности и вместе с тем здорового вкуса вложил Василенко в разработку темпераментных, бурных и страстных плясок горцев.

Полнозвучна финальная часть сюиты. Танец-лезгинка здесь не самодовлеет, но сообщает финалу некую обобщающую силу, в танцевальной стихии выражающую настроение праздничной приподнятости. Избыток силы, радостное сознание ее, право на счастье, право на самую жизнь во всем ее великолепии и широте — вот о чем звенит, поет, шумит, ликует «Дагестан».

Финал сюиты, являясь кульминацией произведения, представляет собой смысловое, эмоциональное и архитектурное его завершение.

И еще одна особенность этой сюиты. Тетрадь, в которой собраны ее части, носит подзаголовок: Альбом первый. Василенко в беседах с учениками, друзьями не раз говорил, что озабочен мыслью продолжить свою сюиту, создать альбомы второй, а быть может, и третий, называя республики, показывал намечаемую тематику.

В «Советском Востоке», так же как в «Туркменских картинах», композитор преодолел былые свои экзотические тенденции и вышел на широкий реалистический путь советского симфонизма.

Следующими по времени создания крупными симфоническими произведениями Василенко были Третья и Четвертая симфонии, почти одновременно задуманные и завершенные в 1934 году (ор. 81 и 82). «Итальянская симфония» — третья — предназначена для оркестра народных инструментов и это определяет ее специфические качества. Четвертая же симфония, так называемая «Арктическая», выражает свойственное Василенко тяготение к программности.

Написанная в традиционной форме, с сонатным аллегро в качестве первой части, двумя скерцо (вторая часть — *Allegro energico* и четвертая — *Presto*), певучей третьей частью — *Sostenuto assai* и торжественным финалом — прославлением героев, «Арктическая сим-

фония» при всей своей относительной сложности может быть отнесена к жанру массовой симфонической литературы. Как известно из биографии Василенко, он тяготел к северной природе, вдохновлялся ее суровым, «ледяным» очарованием, восхищался подвигами старинных русских «северопроходцев».

«Симфония вдохновлена героическими подвигами нашего народа, — говорил Василенко. — Я стремился воплотить в симфонии героические характеры людей и величавый образ Родины, ее прекрасной природы. Для этого использовал многие записи народных песен, которые собираю в течение всей моей творческой деятельности» (беседа с С. Василенко, газета «Вечерняя Москва», 25 сентября 1948 года). Основная, главная тема симфонии, неоднократно появляющаяся в разных частях, — это обогащенная гармонически и полифонически старинная поморская песня «О Груманте».

Лучшие в симфонии — две первые части: *Allegro moderato* и *Andante amorevole*. Убедительно звучит контрастирующая героической главной теме побочная тема в первой части (композитор использовал в ней элементы русской песни «На Аринином на девишнике»). Очень поэтично, певуче ноктюрнообразное *Andante*.

Эпиграфом к последней, Пятой симфонии (*e-moll*) композитор взял отрывок из «Слова о полку Игореве»: «Див кличет на верху дерева, велит послушать земле неведомой — Волге, Поморью, Посулью, Сурожу, Корсуню и тебе, тьмутараканский идол...».

К сожалению, при большом количестве хорошей музыки в отдельных частях симфония не монолитна, тематическая ткань распадается на составные части. Форме этой симфонии, обычно у Василенко всегда стройной и логичной, на этот раз не хватает цельности. Она несколько рыхла, несобрана. Последняя часть симфонии не увлекает слушателя, ибо оптимизм финала не является синтезом пережитого, его торжественное звучание несколько холодно, официально.

Существенный недостаток «Арктической симфонии» — неровность, порою иллюстративность матери-

ала, произвольно соседствующего с прекрасными песнями поморов. Этим снижается и общее впечатление от этого интересно задуманного сочинения.

Среди сюит выделим «Узбекскую», состоящую из девяти частей, где использована музыка из балета «Акбияк» и дан ряд новых номеров, построенных на фольклорном, богато разработанном материале.

Сюиту составили и шесть славянских плясок (ор. 110); одно из последних произведений Василенко «Весной», предназначенное для флейты и симфонического оркестра, — тоже сюита. Наконец, под впечатлением великой победы, одержанной над фашизмом, написана сюита «Украина» (ор. 121) для большого симфонического оркестра: 1. В степных просторах; 2. Лето; 3. Днепр; 4. По ночным дорогам. Партизаны; 5. Праздник. Демократизация симфонического жанра, достигнутая отнюдь не путем упрощения средств, а при помощи доходчивой, ясно выраженной в музыке программы, должна быть поставлена в большую заслугу Василенко. К жанру «массовой» симфонической музыки надлежит отнести еще несколько ценных произведений, к сожалению, сейчас почти забытых, а в годы Великой Отечественной войны и вскоре после одержанной победы звучавших неоднократно и снискавших себе популярность у народа. Это — торжественная увертюра в С-dur (ор. 106), впервые исполненная 29 ноября 1943 года. Это — Славянская рапсодия, Концертный вальс и Концертный марш. Все эти произведения для большого симфонического оркестра если и не блещут какими-либо формальными новшествами, то, во всяком случае, демонстрируют мелодическое богатство (почти всегда основанное на народных истоках) и подлинную оркестровую культуру.

\* \* \*

К жанру инструментального концерта Василенко обращался девять раз.

Темы Первого скрипичного концерта (1913) навеяны впечатлениями от путешествия по Финляндии, по-

разившей воображение композитора своей угрюмо-прекрасной природой. Произвела впечатление высокоразвитая музыкальная культура народа. Запомнилось творчество Яна Сибелиуса, тогда уже знаменитого музыканта, оказавшегося крайне близким и симпатичным Василенко по народным истокам его музыки.

Концерт отличается свежестью и экспрессивной силой звучания. Живописное начало сообщает его музыке конкретность звукового пейзажа.

Произведение выдержано в тонких акварельных тонах. Очень благодарный технически, с полным использованием всех ресурсов скрипичной техники, концерт Василенко представляет значительный интерес для скрипачей-виртуозов.

Романтическая музыка Концерта для виолончели (1944) навеяна теми ощущениями радости жизни, которые охватили 72-летнего композитора в дни, когда героическая Советская Армия одерживала исторические победы. Эти настроения нашли своеобразный лирический отклик в искренней, взволнованной музыке.

Первая часть концерта начинается тихими звучаниями струнных. На этом фоне вступает главная тема виолончели. Она выдержана в светлых тонах, характер ее — восторженный, экстатический:



Вторая тема — медленная, скорбная, даже мрачная. После нее следует заключительная партия в виде небольшого скерцо.

Вторая часть начинается мелодией простой русской песни: кларнет на фоне тремоло скрипок:



Соло виолончели воспроизводит замечательную старинную северную песню «Во саду зеленом ночью весеннею», записанную Василенко во время давнего посещения им Кольского полуострова:



Третья часть — Allegro vivace — построена в форме сложного рондо с элементами сонаты. В рондо четыре темы. Первая — энергичного характера, вторая — несколько гротескного склада, третья, излагаемая виолончелью соло, — в русском народном духе, четвертая — в медленном движении, также с оттенком русского песенного склада.

Концерт заключается короткой кодой. Инструментован он по-«василенковски» — прозрачно и легко, нигде не подавляя солирующий инструмент, состязаясь с ним не в физической силе звучания, а в образном характере «произнесения» тем.

Концерт-поэма для трубы (ор. 113) отличается драматическим характером музыки. Великолепное знание специфики инструмента (композитор хорошо владел им, играл в юные годы партии трубы в симфоническом оркестре) позволило Василенко создать не только красивую по музыке, но и удобную по аппликатуре партию трубы.

Это первое произведение, которым Василенко откликнулся на великую победу советских войск над фашизмом. Светлый, сияющий тембр трубы как нельзя лучше подходил к воплощению замысла композитора — воспеть радость, восторг, выразить чувства ликования победившего народа.

Названием «Концерт-поэма» композитор как бы подчеркнул доминирующую в музыке лирико-драмати-

ческую струю. И, как это ни неожиданно, в Концерте-поэме легко уловить влияния скрябинских интонаций, вообще Василенко не близких, скрябинской полетности мысли, устремленности, порывистости, экзатичности.

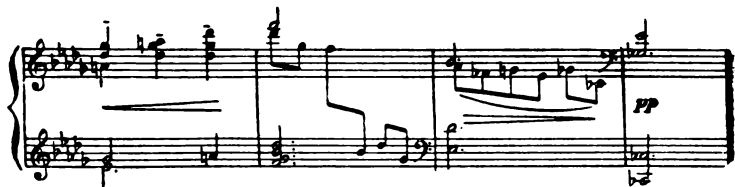
Уже главная тема первой части, излагаемая трубой (in B):



заставляет вспомнить слова Василенко о своем гениальном ровеснике: «Скрябин был вдохновенным мечтателем, но ведь без мечты не может существовать и творить настоящий художник. Мечты Скрябина были всегда солнечны, он мечтал о раскрепощении человечества, и всем существом стремился к неясному, но счастливому будущему — хотя путей к этому грядущему, думается, он не видел...».

Не вся музыка Концерта-поэмы для трубы равноценна. Есть в ней и общие, более тусклые места (особенно в разработке сонатного аллегро в первой части), но много и превосходной музыки. Таково, например, оркестровое вступление и изложение сольной партии трубы в начале второй части:





Темпераментно, с огнем звучит и третья, рондообразная часть со стремительным заключением.

В обеих каденциях (первой и третьей частей) музыка несколько отвлеченна в своей полетности, ей явно не хватает скрябинских экстатических эмоций. Она как бы предназначена продемонстрировать технические и тембровые возможности солирующего инструмента. Приходится пожалеть, что каденции в чисто музыкальном отношении ниже достоинств Концерта-поэмы в целом.

Концерт для кларнета и Концерт для валторны, созданные в 1953 году, были задуманы Сергеем Никифоровичем не только как концертный репертуар для этих инструментов, но и как педагогический. Последнее задание в данном случае явно превалировало. Оба концерта представляют собой ценный вклад в педагогическую литературу.

Совершенно другое впечатление производит концертная сюита для флейты с оркестром «Весной». Это удача композитора, произведение, которое способно украсить любую концертную программу: так тонко оно инструментовано, так прелестна наивная изобразительность одних частей, грация и изящество других, тонкая стилизация третьих, отличный вкус, проявившийся во всем сочинении в целом.

И здесь достигнута педагогическая цель: флейта доминирует не номинально, а благодаря отбору программных картин, соответствующих ее техническим особенностям и возможностям.

В сюите пять частей: 1. Прелюдия; 2. Вальс-каприз; 3. Через пустыню; 4. В лесу; 5. Весенние ручьи.

Как видно уже из названий, программность сюиты «Весной» рассчитана на восприятие самых широких кругов слушателей, в том числе юношеской и даже детской аудитории.

В Прелюдии в ясной трехчастной форме выражено как бы ожидание наступления весны. В чуть слышных руладах, в птичьем гомоне (переход от первой части ко второй) слышны голоса ее вестников. А затем — мечтательная вторая часть, и через общее оживление настроения, через вновь возникающие трели и рулады — возвращение к состоянию ожидания, сладкого, щемящего беспокойства: весна близка!

Вальс-каприз — изящная, грациозная пьеса, гармонирующая с лучезарным сиянием весеннего солнца.

Лучшая часть — «Через пустыню». Весною и пустыня цветет, она еще не опустошена зноем и ветрами, в ней бьется жизнь. Воображению рисуется мерная поступь верблюдов, звучит выразительная мелодия песни сопровождающих караван людей. В низком регистре чрезвычайно живописно звучит флейта:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro moderato". It consists of three systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system has a grand staff (treble and bass clefs) with the instruction "pp stacc" (pianissimo, staccato). The third system also has a grand staff with the instruction "p espress" (piano, espressivo). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and ties.



Ритм на 7/8, точно покачивающийся в такт шествующим «кораблям пустыни», хорошо оттеняет поэтическое звучание восточного мотива. В оркестре возникают «голоса ветра» — флейта играет почти танцевальную мелодию:



Но ветер быстро затих: весна. И снова звучит мерное шествие на 7/8, снова спокойно и горделиво льется мелодия флейты в ее низком регистре.

Четвертая часть — «В лесу», и пятая — «Весенние ручьи», — однотипны по пейзажности, но не схожи по материалу и его трактовке. Если «В лесу» по приемам (не по музыке) чуть напоминает шумановскую миниатюру «Птичка как пророк», то аналогией «Весенним ручьям» могут служить и григowskiй «Ручеек» и много миниатюр Шуберта, Мендельсона — при всей разности тематического содержания и принципов его разработки.

Мелодия, звучащая в оркестре в первом разделе «В лесу» (пьеса трехчастна), содержательна и поэтична:





Средний оркестровый эпизод — танцевального характера:



И снова покой, возвращение к первоначальному движению.

Эффект финальной части — «Весенние ручьи» — в неуклонно убыстряющемся темпе — от Presto до Prestissimo. Благодаря внезапным отклонениям тонального плана, динамическим оттенкам это движение разнообразится, делается контрастным.

Весь цикл из пяти пьес един в своем поэтическом дыхании, он привлекает не только красочной изобразительностью, но и мягкостью истинно весенних настроений.

Последние годы перед своим восьмидесятилетием композитор был занят созданием Концерта для арфы и Концерта для фортепиано.

Концерт для арфы с оркестром (ор. 126) в фа мажоре, был написан в содружестве с замечательной советской арфисткой Верой Георгиевной Дуловой и по ее инициативе.

Концерт трехчастен. Тема вступления, излагаемая оркестром, родственна своим драматизмом главной те-

ме, звучащей одновременно с партией арфы и в оркестре:

Умеренно скоро

*p* *mf*

*mf*

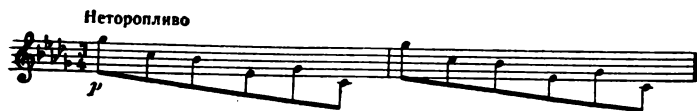
Скоро, с жаром

*f* *mf*

*mf* *p*

Большая удача композитора — побочная тема, ласковая, очень русская по колориту. Наиболее ценная по музыкальному содержанию — вторая часть концерта.

С тихим ропотом эвелят в ее вступлении струны арфы:



Благородная, сдержанно-скорбная тема сперва только намечена, проходит тенью. Позже, заключая трехчастную песенную форму и вобрав в себя существенные элементы второй темы, она прозвучит во всей своей лирической широте и напевности. Приводим отрывок из заключения второй части:



Даже несколько «официально» блестящий финал не может заглушить очарование этой «осенней» музыки.

Партия арфы богато орнаментирована, особенно в мастерски сделанных и с блеском звучащих каденциях третьей части.

\* \* \*

Фортепианный концерт в *fis*-moll, ор. 128, был закончен в 1951 году. Это — одно из лучших созданий композитора в жанре инструментального концерта, как по содержательности близкого к народно-песенным интонациям тематизма всех трех частей, так и по удачной фактуре, где умело использованы виртуозно-технические возможности фортепиано.

Главная тема первой части — *Allegro moderato*, — появляющаяся на беспокойном, точно шелестящем фоне струнных, — мелодия, крайне близкая к русской народной песне «На горе, горе петухи поют», обаятельной в своей нежной певучести. Она тотчас же подвергается варьированию и показана в различном гармоническом освещении и полифоническом развитии. Яркая и запоминающаяся, эта тема главенствует в первой части концерта, она дает тон и последующим частям цикла:



Энергичная, волевая побочная тема также подвергается длительному развитию и обогащению:



На пути развития второй темы возникает реминисценция главной, настойчиво напоминающей о себе. Конфликтующие темы представлены и в оркестровой интермедии. Победа главной темы, излагаемой валторнами, как бы предвосхищена и здесь. Каденция же построена главным образом на элементах побочной партии. Эпизодически промелькнувшая было и ранее танцевальная мелодия развита в каденции. В финале все более энергично утверждает себя главная тема — широкая, по-народному песенная.

Наиболее удачна вторая часть концерта — *Andanti-*

по атомеvole. Она написана в трехчастной форме, части которой не контрастируют, а взаимно дополняют друг друга.

Интонации колыбельной появляются в оркестровом вступлении ко второй части:



А затем и сама тема — ласковая, нежная, полная экспрессии:



В своеобразном дуэте оркестра и рояля тема эта утверждается и после внезапного порыва вдруг угасает, чтоб возродиться в другом, преображенном виде уже во второй теме. И в этой теме вначале звучат колыбельные интонации, сменяемые чуть наивной, лукавой улыбкой:



Это поэтичная и ясная в своей национальной основе музыка.

Темы финала героичны, они словно говорят о стойкости, верности характера советского русского человека. В этом славлении нет и тени архаики, оно воспринимается очень органично, как вершина произведения, в самых своих истоках — русского и патриотичного. Помнится, Василенко неоднократно выражал свою мечту — запечатлеть образы русских советских патриотов, подобно Сусанину отдавших свою жизнь за победу Родины. Помните, у Рылеева:

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело  
И радостно гибнет за правое дело...

Фортепианным концертом Василенко достойно увенчал свою долгую, полную творческих поисков жизнь.

### **Камерное творчество. Инструментальные произведения.**

В течение всей своей 65-летней творческой деятельности Василенко неизменно уделял внимание камерно-инструментальному творчеству. Уже в двойной фуге для органа, четырех фортепианных пьесах и струнном квартете *A-dur*, написанных в 90-е годы прошлого столетия, чувствуется пытливая рука ищущего свой путь композитора. Показывая рукописи (они хранились у автора), Сергей Никифорович неизменно говорил, что не стыдится своей тогдашней неумелости. От неумения к мастерству путь долог, говорил он, но неумение не страшно, было бы желание, а без хотения — не придет и умения. Когда четверть века спустя он пишет свою альтовую сонату (посвященную замечательному советскому альтисту, тогда совсем юному В. В. Борисовскому), — перед нами вполне сформировавшийся мастер.

Василенко пробовал свои силы в любых жанрах.

Его не останавливали временные неудачи: он считал многое эскизами, этюдами — подготовкой для крупных симфонических, оперных, балетных сочинений. Но неизменно бывал внимателен и усерден, когда ставил перед собою очередную задачу. Сам хороший пианист, Василенко, однако, сравнительно редко обращался к фортепиано соло. Впрочем, уже самая фактура его фортепианного концерта свидетельствует о свободном владении композитором техникой фортепианного письма.

Альтовая соната (ор. 46) породила целую литературу (статьи и даже интересную книгу Д. Р. Рогаль-Левицкого). Это — романтическое сочинение с явными следами григговских влияний. Оно стоит несколько особняком в ряду произведений Василенко, о чем справедливо указывает и проанализировавший его Рогаль-Левицкий. Правильно подчеркивает он и родство тем сонаты с другим капитальным сочинением Василенко того же периода — балетом-пантомимой «Ноя».

Язык сонаты лаконичен, сдержанно выразителен, форма подчеркивает единство замысла: ее четыре части — аллегро — анданте — фугетта — финал — сплавлены в непрерывном звуковом потоке. Virtuозная свобода в пользовании сонатной схемой, мастерское использование тембровых красок альты, красивая, часто оркестрально звучащая фортепианная партия способствует успеху этой сонаты у слушателей.

Из камерных ансамблей остановим внимание на Трио и Квартете для деревянных духовых.

В Трио (ор. 74) явственней, чем в других сочинениях Василенко, ощущается влияние французских импрессионистов, особенно Дебюсси и Равеля. Импрессионистическая манера письма сказывается на изящном рисунке фортепианной партии, на подчеркнута расплывчатой главной теме сонатного аллегро, лишенной ритмической определенности. Влюбленность в природу, сопутствовавшая композитору в течение всей его жизни, запечатлена в музыке Трио.

Вторая часть Трио имеет подзаголовок «Липы цветут». Ее лирическая тема сначала проводится виолончелью и тотчас же подхватывается скрипкой. Музыка



этой части вызывает ассоциации с пряным и свежим ароматом весеннего цветения.

Мягкий колорит, причудливость двойных, диссонирующих форшлагов в фортепианной партии составляют живописный фон, на котором возникает тема в пентатоническом ладу. Так начинается третья часть — грациозное интермеццо «Китайский прудик». Мелодия носит черты народных китайских песен. Трехчастная форма вполне гармонирует с содержанием незатейливых, миниатюрных тем.

Динамичный финал — красочная жанровая сцена. Он построен на танцевальных фразах, окаймляющих певучую, плавную среднюю часть.

Охотно обращался Василенко к ансамблям деревянных духовых инструментов. Его квартеты для флейты, гобоя, кларнета и фагота являются полноценными, свежо и остро звучащими, нередко виртуозными произведениями. Поэтому понятна их популярность.

Как правило, в основе квартетов для деревянных духовых лежат фольклорные темы. Наиболее интересно трактуются и разрабатываются композитором народно-песенные мелодии в Квартете на туркменские темы (ор. 65). Пять частей квартета связаны лишь единством национальной песенной тематики и, таким образом, составляют скорее сюиту, нежели традиционный цикл частей.

Уже в первой части — «Засыпанный город» — явно проступают стилевые черты всего квартета: тонкий, орнаментальный полифонический узор, склонность к описательной манере в выражении чувств, в передаче ощущений (в данном случае — впечатлений от встречи с величавыми памятниками давно прошедших исторических эпох). Чередование трех песенных тем в первой части квартета создает некоторую статичность. Привлекательно фугированное начало, четок рисунок третьей, танцевальной темы.

И подчеркнуто скромные выразительные средства во второй части, написанной на тему песни «Моя любовь ушла», и причудливый метроритмический рисунок третьей части «На закате солнца», и очаровательная

тема жаворонка в четвертой, и острая угловатость ритма на  $7/8$ , сообщающая характер наивной торжественности последней части — «Через пустыню», — все эти элементы создают чрезвычайно живописные пестрые картины из жизни опозитизированного Советского Туркменистана. Правда, композитор не сумел избежать здесь некоторой иллюстративности.

В Квартете на американские темы (ор. 79) особенно хороша индейская колыбельная с ее бесхитростной мелодией и очень искусной контрапунктической разработкой нескольких параллельно излагаемых тем.

В финальной части квартета — «Кекуок» — гротесково подчеркнуты изломанные гармонии, изысканно остры, перебивчатые ритмы, неожиданны изгибы мелодии танца, урбанистический характер которого передан композитором в чуть насмешливых тонах.

Хорошим вкусом отмечена «Японская сюита» (ор. 66а). Выбор тем удачен и характерен, их гармонический и полифонический наряд отличается строгой простотой. Из пяти миниатюр, составляющих сюиту, примечательнее всего «Журавли». Легкий цветистый узор ткот голоса деревянных, к которым присоединен ксилофон, экзотично звучащий в таком окружении.

В Струнном квартете (ор. 58) лучшая — первая часть. В ней композитор с большой экспрессией воплощает драматические образы. Романтическая взволнованность, патетика — ведущая черта квартета.

«Песня без слов» для виолончели с контрапунктным фортепианным сопровождением и «Танец инков» — любопытные образцы виолончельного эстрадного репертуара. В «Танце инков» композитор обратился к своим записям подлинного фольклора инков — далеких предков ныне живущих в Америке индейцев. Для этих своеобразных мелодий, с характерными ходами на большие интервалы, обилием септим и пряно звучащими хроматизмами, композитор нашел тонко стилизованный аккомпанемент.

Пять легких пьес для скрипки (1952): «Русская песня», «Старинный танец», «Этюд», «Кот Вася» и «Вариации на русскую тему» — неприятная, ме-

лодичная музыка, восполняющая крайне скудный педагогический репертуар для учеников музыкальных школ. Четкая образность пьес, русская песенная основа большинства из них, тонкость гармонической оправы делают эти пьесы любимыми спутниками юных музыкантов. Они хорошо выполняют свою скромную функцию.

Трудно в кратком описании исчерпать все значительное, что создано Василенко в камерно-инструментальном жанре. Хочется лишь отметить, что и в этой области пылливый художник расширяет привычные рамки. Он создает музыку для ансамблей малораспространенных на эстраде инструментов, он обогащает музыкальную культуру нашей Родины произведениями, основанными на народнопесенном фольклоре.

И в камерно-инструментальных сочинениях Василенко на первом плане песни, переживания живых людей разных национальностей, их быт и отношение к природе, к труду.

### Вокальное творчество

С. Н. Василенко создал свыше двухсот романсов и свободных обработок народных песен. Разумеется, не все они равноценны, но среди них есть и подлинные жемчужины, неувядающие в своей прелести.

Первый романс молодого автора — «Вальс» на слова Ал. Толстого «Запад гаснет в дали бледно-розовой» — был написан в 1892 году. За ним, еще полностью подражательным и беспомощным в выборе выразительных средств, следуют более интересные по музыке, но с явно сентиментальным уклоном романсы на малозначительные тексты Лохвицкой и Полонского (ор. 2). И стиль, и язык этих романсов еще лишены самостоятельности — это только «лирические пробы пера» начинающего композитора. Совсем иное впечатление производят две поэмы для низкого голоса в сопровождении симфонического оркестра — «Вирь» и «Вдова», сочи-

ненные Василенко в 1903 году. Обе поэмы знаменуют начало созревания индивидуальных черт его мастерства. Особенно яркое впечатление оставляет «Вирь».

Три романса на слова А. Блока и В. Брюсова — «Соловей», «Болотный попик», «В склепе» — вошли в ор. 11. Это была первая творческая встреча Василенко с поэтами-символистами. Связь оказалась долгой и прочной. Много стихов Блока, Брюсова, Бальмонта легло в основу песенных циклов и отдельных романсов Василенко.

Стихи Блока своей удивительной музыкальностью надолго привлекли симпатии композитора. Образность, лиричность и задушевность его поэзии были близки Василенко и находили непосредственный отклик в его творчестве. Композитор слышит музыку стиха и мысли поэта. Один из лучших его романсов — «Болотный попик». Тонкий, ласковый юмор ощутим во всей второй его половине. Музыкант, увлеченный фантазией поэта, следует ей, однако, больше в шутку, чем всерьез, даже чуть иронично.

Начало романса передает прелесть первого дуновения весны. В музыке слышится какой-то неясный шелест — то ли ветерок касается болотной кувшинки, то ли шуршит листва. А затем поэтический текст разъясняет отображенное в музыке.

В 1910 году появляется вокальная сюита Василенко «Заклинания» (ор. 16) на тексты поэтов разного таланта и мастерства (рядом с К. Бальмонтом и В. Брюсовым в «Заклинаниях» представлены Г. Чулков и М. Лохвицкая). Романсы, входящие в сюиту, отличаются выдумкой, даже некоторой изощренностью фантазии. Моментами в них ощущаются влияния импрессионизма. В «Заклинании средних веков» на великолепные стихи В. Брюсова Василенко развивает в музыке мысли поэта. «Красный огонь, раскрутись, раскрутись!» — взвиваются языки пламени, взлетают искры... Широкие интервалы в мелодии, волевые, требовательные интонации оттеняют смысл основного символа: «Вся твоя жизнь наяву, не во сне, — вся твоя жизнь погибает в огне...». Символический призыв: «Красный

огонь, раскрутись!», напоминающий начало и завершающий «Заклинание», взывает к очистительной силе огня, освобождающей человеческое сердце от злых чар.

В романсе «Ты лети, мой сон, лети!» (на текст М. Лохвицкой) мягкие звучания аккордов, широкое мелодическое дыхание передают настроение этого властно-ласкового заклинания любви. Более претенциозны, иногда нарочито экзальтированы «Шаманское», «Раскольничье» и «Хлыстовское» заклинания, в которых больше всего чувствуется влияние «безвременья», искусственность эстетского ухода в глубь веков.

В 1912 году Василенко создает четыре романса оп. 19, среди которых — чудесная «Песня» («Я простая девка на баштане») на слова И. Бунина. Этот романс, как будто стоящий особняком в вокальном творчестве Василенко, на самом деле для него был программным. В ту пору не так-то легко было найти стихотворение, в самом сюжете которого вскрывается красота человеческого характера.

В нескольких строках в нем нарисован целый роман, подсказанный жизнью: история любви девушки-работницы к веселому рыбаку.

Музыка романса своей ритмической четкостью, свободной декламационностью мелодики, диатонической ясностью подчеркивает реалистичность сюжета. Речитативный стиль рассказа девушки, фрагментарность отдельных его фраз, даже некоторая их отрывистость, незавершенность, отсутствие цельной, непрерывно развивающейся мелодической линии воспринимается как закономерный, художественно-оправданный прием.

Закрадывающееся сомнение, гнетущая душу неизвестность, тоска, болезненная, ранящая сердце ревность — все это вихрем проносится в коротких, набегающих друг на друга фразах. Глубокое страдание, отчаяние приводит к взрыву страстного чувства: «Выйду к морю, брошу перстень в воду — и косою черной удавлюсь...». И впервые, неподготовленно и тем более неожиданно, звучат темные, сумрачные гармонии, разрывающие ясную ткань господствовавшего дотолде диатонизма.

Что-то горьковское — от «Мальвы» или от «Челкаша» — чувствуется в музыке этого романса, представляющего собой значительное явление в области русской вокальной лирики.

К лучшим романсам Василенко дооктябрьского периода относятся и «Девушка пела» (А. Блок), «Тар» (С. Городецкий), «Песнь Офелии» (А. Блок) — из ор. 13, «Сольвейг» из ор. 11.

Совершенно иное место в творчестве Василенко занимает появившийся в предвоенном 1913 году вокальный цикл «Маорийские песни» (ор. 23). На смену увлечению символикой пришла «экзотическая» волна, на целых десять лет увлекшая композитора во многих его произведениях.

«Томление», «Тоска», «Песня любви», «Всюду» — четыре романса составляют цикл «Маорийских песен». Тексты Бальмонта часто манерны, они толкают фантазию композитора на известную вычурность в выражении музыкальных мыслей. Из «Маорийских песен» лучшие по музыке — две последние. В «Песне любви» простая и душевная мелодия приходит в противоречие с бальмонтской туманностью и нарочитостью мысли. Красив гармонический наряд мелодии, характерны хроматические предъёмы — придыхания, потом не раз встречаемые в «экзотических романсах» Василенко.

Чувствуя односторонность своего увлечения «экзотическими» романсами, с их изошренностью ощущений, эротизмом, композитор все чаще и чаще обращается к их антиподам — целомудренным и строгим песням трубадуров XII—XIV веков, итальянским песням XVII века.

С большим чувством стиля, бережно и любовно редактирует Василенко несколько сборников песен, им же отысканных и собранных. Спокойные мелодии, лишённые орнаментов, скупы и скромны, в эпической манере повествующие о страданиях сердца, влекут к себе композитора.

В годы первой мировой войны появляется «Экзотическая сюита» Василенко (ор. 29) на тексты В. Брюсова и К. Бальмонта. Посвященная ее первому исполнителю

Н. Гр. Райскому, сюита существует в двух вариантах — для голоса (тенора) с сопровождением фортепиано и для голоса с сопровождением небольшого оригинального состава оркестра, состоящего из двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя (английского рожка), двух кларнетов, фагота, арфы и ударных (их в партитуре несколько). Композитор предпослал сюите маленькое предисловие: «Сюита состоит из ряда музыкальных картин экзотического Востока, преимущественно островов Океании. Партия певца служит как бы объяснением каждой части, центр тяжести находится всецело в музыке.

Каждая часть рисует отдельную картину, например «Полнолуние» — ночь в тропиках, «Обезьяны» — девственный лес, «Гамеланг» — круговую пляску и т. д.

Специально мелодиями экзотического Востока я не пользовался, но старался дать общее настроение экзотической природы и жизни.

В сюите девять частей: «Полнолуние», «Обезьяны», «Газели», «Одиночество», «Заговор стрелы», «Свадебное шествие», «Песнь слепого заклинателя змей», «Малайская серенада», яванская пляска «Гамеланг».

Нельзя отказать «Экзотической сюите» в единстве стиля, отдельным ее номерам — в красоте мелодий (хотя вокальная партия и не имеет в них доминирующего значения), в своеобразии гармонического наряда.

Но в целом «Экзотическая сюита» с ее зачастую туманными поэтическими образами пряной, в ряде номеров надуманной музыкой — сочинение противоречивое, свидетельствующее о серьезном творческом кризисе художника, попавшего в плен модернистских веяний.

Лучшие из номеров сюиты — три средних: «Свадебное шествие», «Песня слепого заклинателя змей» и «Малайская серенада».

В «Свадебном шествии» Василенко следует за грустной и проникновенной лирикой Брюсова. Отвергнутый юноша украдкой наблюдает веселое свадебное шествие. Драматично рисует музыка одиночество страдающего юноши. Горестно вздыхает влюбленный, рисуя милый облик невесты: «И вся она — сама любовь...».

Структурно простой мотив полон обаяния чистого и искреннего чувства. Это — счастливая мелодическая находка композитора.

Колоритна и трогательна «Песня слепого заклинателя змей». Здесь К. Бальмонт отрешается от присущей ему изломанной позы — и тогда прорывается голос настоящего человеческого чувства, немедленно находящего отклик в музыке Василенко. Экзотика в «Песне» — лишь причудливый наряд, а содержание ее — реальное, глубокочеловечное...

По-«серенаднему» наивно-мелодично вступление и заключение в песенном рассказе малайского юноши. Но уже в середине «Малайской серенады», согласно вычурным словам — «Смелых сглотнет алчная пасть!..», — мелодия становится неестественной, вымученной, гармонии — искусственными. И только возвращение к первоначальному напеву примиряет слушателя с «экзотической» серединой ромansa.

Есть, конечно, находки и в других номерах сюиты, например легкое, точно порхающее, движение в аккомпанементе «Газелей», остро причудливые гармонии, угловатый ритм «Обезьян». Надо добавить, что пестрый гармонический наряд иных номеров в фортепианном аккомпанементе выглядит много беднее, нежели в оркестровом изложении. Тем более, что к перечисленному инструментальному составу в каждом номере прибавляется по одному ударному, и способ его введения, использования, да и причудливое звучание духовых инструментов, часто употребляемых в сюите в несвойственных им обычно регистрах, придают сопровождению своеобразный, действительно «экзотический» характер.

В послереволюционный период и в романсовом творчестве Василенко происходит перелом, правда не сразу и со своеобразными «рецидивами» в экзотику. Все же наблюдается постепенное просветление, прояснение тематики, а главное — более требовательное отношение к поэтическому тексту, вдохновляющему воображение композитора.

Опусы 40 и 45, созданные в 1921 году, посвящены любовной лирике. Цикл «К ней» включает шесть ро-



мансов, из которых удачнейшие первый и последний.

«Посвящение» («Очам твоей души») на текст Игоря Северянина — романс с декламационно-выразительной мелодией, опирающейся на драматически рельефный аккомпанемент. «Песня трубадура» на текст композитора — изящная стилизация музыки средневековья.

Среди романсов ор. 45 есть два подлинных шедевра: «Ее монолог» (слова Игоря Северянина) и «Армянская серенада» (текст В. Брюсова).

С первых тактов романс «Ее монолог» захватывает слушателя своим эмоциональным напряжением. Скупыми штрихами рисует композитор душевное смятение покинутой, обманутой женщины. Нисходящие, низвергающиеся пассажи, как горькие рыдания, окаймляют и оттеняют эту картину безысходного отчаяния.

По драматической силе и выразительности «Ее монолог» — один из удачнейших романсов Василенко. Наряду с «Таром», «Песней», «Армянской серенадой» и «Бал-Саят» «Ее монолог» имеет право на достойное место в антологии советского романса.

Редкой удачи достиг Василенко в своей «Армянской серенаде» на прекрасные, очень музыкальные стихи В. Брюсова. Влияние подлинного армянского песенного фольклора в этой серенаде плодотворно сказалось как на ладово-ритмической структуре ее, так и на интонационно-богатом, правдивом и колоритном языке. В этом замечательном романсе в новом качестве предстала и техника Василенко, и его давняя чуткость «к голосам природы и людей» разных стран, веков.

В романсах, написанных в 1924—1925 годах (оп. 49а и 51) композитор как будто вновь возвращается к экзотическим темам. Но ни «Японские мелодии», ни «Индусские мелодии» не являются простым повторением пройденных творческих этапов. Композитора привлекла подлинная восточная лирика, мир свежих, малоисследованных и использованных мелодических богатств, заложенных в фольклоре Японии, Китая, Индии, островов Индийского океана. Избегая вычурностей стилизации (в этом принципиальное отличие новых романсов от «Маорийских песен» или «Экзотической сюиты»),

композитор свободно фантазирует в рамках разнообразных настроений. На любимых им выдержанных гармониях — мягкая, пластически рельефная мелодия «Вечерней песни». Прихотлив узор нежной лирической песни «Ночной призрак». Быть может, наиболее близка к подлинному японскому немногословному фольклору прелестная песня «Вишни в цвету». Сопровождение параллельными квартами, двойные форшлагги (тоже излюбленный прием композитора, многократно примененный им в прежних «экзотических» опусах) здесь создают вполне реальный и весьма колоритный фон.

Тексты всех песен принадлежат перу автора музыки. В них есть поэтические зерна, но встречаются и прозаизмы. Ощутим «прикладной» характер текстов, многие из которых были созданы к уже написанной музыке, имевшей свою внутреннюю поэтическую программу.

«Индусские мелодии» неравноценны. Лучшие из них те, которые продиктованы мудрой и красивой поэзией великого индийского поэта-мыслителя Рабиндраната Тагора. Там, где Василенко в текстах подражает Тагору, или, как в «Колыбельной», просто «подписывает» к мелодии первые пришедшие на ум слова, — там и чисто музыкальный эффект слабее. Лучший из романсов этой серии — первый (текст Рабиндраната Тагора) «Когда ты велишь мне петь».

Почти одновременно с японскими и индусскими романсами возникли и три сингалезские мелодии. Не лишённые локального интереса, эти песни явно возвращают композитора на уже исхоженную им «экзотическую» тропу. Неудовлетворителен поэтический уровень песен. «Приблизительный» перевод, сделанный самим композитором, не отличается поэтичностью и благозвучием. Поддавшись искушению показать песни «дикарей» во всем их примитивизме («...что может лучше быть еды?.. Съесть чашку жареных муравьев! Улитки тоже хороши! Жирные, толстые! Склзкие!..») композитор на абсолютно неподвижном гармоническом фоне, не изменяющемся в продолжении всей пьесы, дает повторную мелодию, лишь чуть расцвеченную вторящим голосом виолончели. Остановив внимание на экзотиче-

ском рецидиве композитора, мы имели в виду показать трудности перестройки психики, цепкость «остаточных влияний» модернизма.

Сам композитор вскоре почувствовал ущербность в подобном музыкальном «портретизировании» людей, веками приниженных колонизаторами. Сингалезские мелодии оказались последним «музыкальным камнем», хоть и без злого умысла брошенным в них композитором.

Глубокий, пытливый интерес, обнаруженный Василенко к сокровищнице народов Советского Востока, с большой силой запечатлен в Четырех романсах на тексты туркменских поэтов в переводе А. Глобы (ор. 76). В этих романсах — подлинная поэзия красоты, любви, верности. Лучший из них — «Бал-Саят» на слова Хусейн-Байкара.

В музыке романса Василенко очень близок к ладово-интонационным особенностям туркменского песенного фольклора. Квартовые ходы удачно передают локальный колорит и прекрасно гармонируют со скорбной, драматически-выразительной мелодией. Чередование семидольного и шестидольного размеров создают впечатление нарастания страстного чувства. Медленно, почти эпично повествует поющий о несправедливости неба, природы, одним дарящей, у других отнимающей самое дорогое. Композитор проводит сквозь всю ткань песни, по существу, одну мелодию, монотематически связывающую весь романс.

От чувства горечи, тихой печали, мрачной скорби — к гневному обвинению неба, к крику отчаяния — через внутреннюю кульминацию, связанную с воспоминанием о минувшем счастье: «Я с твоей, Саят, любовью царства мира имел!..». Незакрепленная, но искусно подготовленная модуляция в мажорную тональность — и снова обреченность, снова тот же блеклый, скорбный свет *cis moll'*:

«А теперь я только нищий, потерял я Саят...».

С трагической силой звучит музыка этого романса.

В 1934 году Василенко сочинил восемь негритянских и индейских песен для голоса в сопровождении

квартета деревянных духовых (ор. 83). Эти песни ярко выделяются из ряда других вокальных произведений Василенко своей острой социальной направленностью и новым для композитора подходом к принципам обработки национальных мелодий. Он более тщательно отобрал литературные тексты и бережно обработал их в соответствии с музыкальным материалом. Для всех песен этого цикла характерна экономия выразительных средств. Все подчинено в них одной задаче — оттенить, подчеркнуть народнопесенные элементы.

Показательны сами заглавия песен, кратко резюмирующие их идеи: «Стой крепко!», «Я хочу быть готовым». Мелодии этих песен, построенные на решительных интонациях, мастерски разработаны композитором.

В последующие годы композитора полностью захватывают темы песен народов Советского Союза, особенно русская тематика. Среди романсов последнего периода останавливают на себе внимание два лермонтовских цикла — 1940 и 1954 годов.

В первом (ор. 100), состоящем из четырнадцати романсов, наиболее примечательна баллада «Морская царевна». Композитору дорог и близок лермонтовский сочный и свободный стих. Он словно опекает музыкой каждую поэтическую строку.

Хороши Три романса, сочиненные в 1954 году — «Силуэт», «Цевница» и «Посвящение». Симптоматичен выбор тем: воспоминания о дорогом, уже минувшем в жизни, но до последнего дыхания тревожащем сердце.

Излюбленный композитором стиль гибкого мелодического речитатива нашел в этих романсах наиболее убедительное применение. Пластичная мелодия свободно течет за словом поэта, передавая без подчеркиваний, в прозрачной классической форме романтическую взволнованность, возбужденность, порывистость стихов Лермонтова.

Вокальная лирика Василенко отражает ведущую тенденцию всего его творчества: глубокий и пытливый интерес к миру высоких и чистых душевных переживаний человека.

\* \* \*

## Массовые инструментальные и вокальные жанры

Особо выделяем в творчестве Василенко массовые жанры — его сочинения для народных инструментов, для духового оркестра, обработки русских песен, его хоры, песни, баллады на советскую тематику.

Балалайка, домра, гусли — прекрасные инструменты, если они находятся в руках музыканта талантливого, чуткого и образованного. Тогда они превращаются в виртуозные инструменты, на которых можно исполнять и классику и произведения советских авторов любой технической трудности. Раньше всех советских композиторов понял и оценил возможности народных инструментов Василенко.

Концерт, Баллада и Сюита для балалайки с симфоническим оркестром, Туркменский марш, сюита «В деревне», наконец, Третья симфония («Итальянская»), написанная для оригинального состава оркестра (квинтеты балалаек и домр, клавишные гусли, деревянные духовые, две трубы и ударные), являют собою новый вид музыки, сочетающий массовость с серьезностью симфонического развития тематического материала.

Можно считать подобную литературу подготовительной ступенью для массового слушателя в его постепенном овладении симфоническими формами.

Увлечшись колоритом звучания и возможностями народно-инструментального оркестра, Василенко до самых последних дней жизни писал для него пьесы разных жанров. Таковы Сюита «У тихого озера», Праздничная увертюра (1951), пьесы для балалайки, программные пьесы для оркестра народных инструментов (1955). Обычно композитор обращался к русской народной песенной и танцевальной музыке, в ней находя и тематику и путь к ее разработке, развитию, гармонизации. Но в одном случае Василенко и для русских балалаек и домр нашел иное жанровое применение.

Досконально изучив технические и акустические возможности русского народного инструментария, Ва-

силенко пишет свою Третью симфонию для оркестра русских народных инструментов.

Выбор тем (итальянские канцоны, серенады, тарантелла) подсказан композитору родством звучания и самой конструкции русских домр с итальянскими мандолинами. Партитура Третьей симфонии представляет незаурядный интерес. Звучания щипковых, разных по тембру (удар пальцами по струнам балалайки и тремоло медиатором по струнам домр), обогащаются наслоением духовых, расцвечиваются разнообразным набором ударных. Наиболее значительны по музыке вторая и четвертая части симфонии: изящный «Ноктюрн» и по-южному пылкая, стремительная «Тарантелла».

Произведения Василенко для солирующей балалайки с сопровождением симфонического оркестра были встречены недоверчиво. Все были уверены, что громоздкий оркестр «задавит» простой полевой цветок — балалайку. Оказалось иначе. Отличительные свойства тембра балалайки были превосходно учтены Василенко, сумевшим поставить ее в столь «выгодные» условия, что ее звучание не теряется даже при *tutti* оркестра.

Русская народнопесенная тематика концерта обусловлена самой природой балалайки. Общий характер произведения — празднично-нарядный, светлый, радостный.

Трехчастная форма концерта вполне традиционна. Наиболее развита первая, быстрая часть, где композитор, после красивого вступления, сначала показывает, а затем «сталкивает» две русские темы. Первая из них — подлинная, лишь чуть измененная мелодия русской песни «Против ясного солнца» с характерным переменным размером. Ее поступь — степенная, задумчивая.



Вторая тема — плясового характера — сочинена Василенко. Ее несколько тяжеловесная поступь хорошо контрастирует лирической серьезности первой темы. Удачна форма изложения этого «притоптывающего» пляса — несколько тритактов с подчеркнутым акцентом на последней четверти третьего такта. Танец получается живописный, лихой, ярконациональный:



Для виртуоза высокой квалификации предназначена каденция первой части. В работе над ней принимал участие Н. П. Осипов, инициативе которого был обязан возникновением и самый концерт. Каденция построена на обеих темах первой части, которые свободно варьируются и сопоставляются. Их украшают виртуозные пассажи. И композитору и Н. П. Осипову в этой каденции хотелось показать «поющую» балалайку, что им вполне удалось.

Во второй части концерта — Анданте — варьируется мелодия русской протяжной песни «Ах ты, ноченька». В вариациях на эту тему композитор не ограничивается «формальными» приемами. Как справедливо указывает в своем тщательном разборе концерта С. Корев, эпизод большой эмоциональной силы возникает в коротком «диалоге» балалайки с кларнетом. Голос балалайки «утешает» «жалующийся» кларнет:

The image shows a musical score for piano and balalaika. It consists of five systems of music. The first three systems are for piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The fourth system is for balalaika, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The fifth system is for piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. Dynamics include piano (p), piano piano (pp), and piano (p). The balalaika part is marked with 'Балалайка' and 'с.1.'. The piano part has dynamics like 'p' and 'pp'.

Композитор варьирует отдельные элементы песни, то драматизируя тему, то оттеняя ее лирическое содержание. Свойственное балалайке сдержанно-благородное звучание средних регистров подчеркнуто в Анданте концерта.

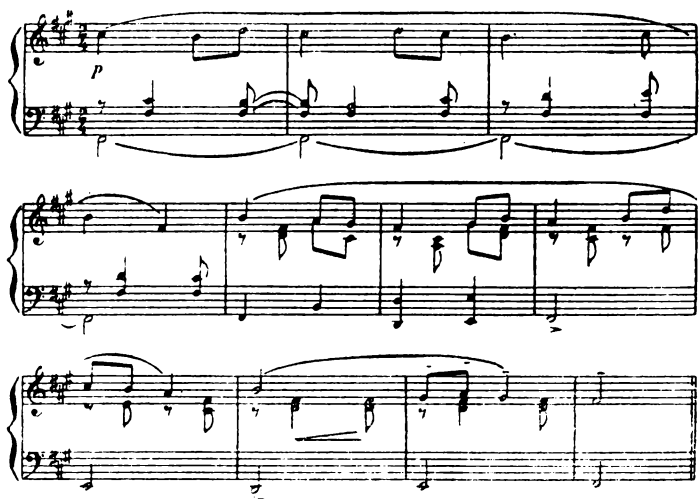
В финале продемонстрированы возможности балалайки как концертного инструмента. Вступлению солирующей балалайки в третьей части предшествует драматически насыщенная динамичная музыка. Внезапно



на слушателя «обрушивается», казалось бы, ничем не подготовленный плясовой наигрыш. Это записанный Василенко в Орловской губернии мотив шуточной песни-пляски «Расходились люли-гули»:



И вторая тема, противостоящая по динамике и настроению первой, — подлинная старинная русская песня, записанная композитором в Архангельской губернии, в Шенкурске, — «Наша улица широкая»:



Надо отдать справедливость вкусу и мастерству Василенко, использовавшему в концерте столько чудесного народнопесенного материала.

Концерт для балалайки Василенко — своеобразный «аттестат зрелости» этого инструмента. Аккомпанируя мелодии (как при первом проведении темы в финале) или расширяя русские орнаменты в полифонической разработке, балалайка достойно соревнуется с оркестром, нигде не пропадая, не теряясь.

Драматичная Баллада для балалайки с фортепиано (ор. 72), Сюита для балалайки и баяна (ор. 117), (1-я часть — вариации на русскую тему, 2-я—Былина, 3-я — Плясовая), Пять пьес для балалайки (или скрипки) с фортепиано («Токката», «Вальс», «Гавот», «Романс», «Мексиканская серенада» — ор. 69),—все эти столь разнородные сочинения составляют подлинную основу для репертуара балалаечников.

\* \* \*

Василенко внес солидный вклад и в репертуар для духовых оркестров. Он начал с сочинения Походного марша Красной Армии и Фантазии на темы революционных песен, затем написал Красноармейскую рапсодию (первоначально оркестрованную для симфонического состава) и Увертюру. Все эти сочинения инструментовались для духового оркестра под его наблюдением. В дальнейшем, изучив ранее ему не знакомую оркестровую специфику, Василенко инструментует свои пьесы для духового состава уже сам.

В годы Великой Отечественной войны им были сочинены несколько маршей, в том числе два узбекских походных марша на подлинные национальные темы.

В 1955 году была написана большая Увертюра для духового оркестра, в которой, как и в остальных своих пьесах этого жанра, Василенко умело и экономно маневрирует простым, но рельефным тематическим материалом. Он удачно сопоставляет контрастирующие напевы и создает в целом жизнерадостное, яркое, отличное по звучности и вместе с тем совсем несложное по фактуре эффектное эстрадное сочинение.

\* \* \*

При всей спорадичности обращения Василенко к хоровому жанру (им написаны около тридцати хоров и четыре кантаты), нельзя не заметить характерной и здесь для композитора тенденции. Он и в хорах обращается к народным истокам, либо просто беря за основу народный текст и мелодию, либо сочиняя оригинальный мотив — в народном духе и следуя народной традиции.

Рассматривая сочинения Василенко для хора, следует отметить его обращение к текстам значительным по содержанию и совершенным по форме — стихотворениям А. К. Толстого (в большинстве случаев), Г. Державина, А. Пушкина, И. Бунина. Предназначая хоры для массового исполнения (иногда так их и адресуя, как, например, два хора для Дома самодеятельности, из ор. 111), Василенко тщательно отбирал тексты сюжетные, с ясной идеей, с четкой направленностью.

Для примера приведем превосходный хор из ор. 111 — «Во саду зеленом». Как сообщает композитор, мелодия и слова этой старинной русской народной песни записаны в поселке Таволга Олонецкой области.

По характеру развития «Во саду зеленом» — целая хоровая поэма. Уже вступительные слова вводят в круг образов русской народной поэзии:

Солнышко к закату на покой к себе идет,  
Во саду зеленом ночью, ночью весеннею,

да соловей поет..

Кто судьбу мою предскажет, кто?  
Кто дороженьку укажет моей жизни неудачной,

кто укажет мне?

Своеобразен народный склад мелодии, очень чутко, очень бережно сначала «произносимой», а затем свободно развивающейся в разных вариантах.

Очень медленно

Сол. мыш. ко к за.

Закр ртом

Сол. мыш. ко к за. ка. ту

ка. ту на по. кой и. дет.

Василенко гибко следует за смыслом этой песни-думы. И все голоса хора, следуя традициям русского подголосочного многоголосия, льются естественно, то сливаясь, то отклоняясь от главной мелодии.

Среди лучших хоров Василенко — «Ой, честь ли то молодцу» на слова А. К. Толстого и «Что смолкнул веселия глас» с пушкинским текстом. В первом хоре композитор трактует текст, вслед за поэтом, чуть иронично, тонко, иносказательно. Хоровая фактура здесь сложнее, особенно басовая партия, порой разделенная на два-три голоса.

Оптимистический тонус, так близкий творчеству Василенко, получает как бы свое программное завершение в гимническом заключительном восклицании хора на пушкинский текст: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

\* \* \*

На первое исполнение по радио в 1931 году баллады Василенко «Советский часовой» радиослушатели сразу откликнулись многими письмами. Они говорили о том, что баллада взволновала их, задела, как писалось в одном из писем, «за самое сердце».

Стихотворение Демьяна Бедного захватило композитора, искренне увлекло его. Он не только «шел за стихами», а и «вел» их. Настроения настороженности, напряженной бдительности слышатся в небольшом вступлении и в первой части песни-баллады, рисующей собранный, волевой облик советского пограничника. Затем новый, враждебный образ — образ жестокого недруга, выслеживающего из засады пограничника.

Выразительный, возбужденный речитатив рассказчика: кто он, этот ожесточенный нарушитель? И как бы, действительно, «дразня его напевом рабочей песни боевой», вдруг намеком, легким бликом звенит отрывок «Интернационала». Это — знамя, пароль и отзыв советского часового. Накалена ненавистью атмосфера пограничной заставы 1930—1931 годов! Уловив мгновение, враг стреляет в советского бойца. Тяжелые, диссонансирующие аккорды — преступление совершено. Все беспокойней, смятенней мелодия, все мрачнее гармонии, подчеркивающие настойчиво стучащий ритм. Убит вражеской пулей верный советский часовой. И вдруг в мелодии решительный поворот: миллионы верных советских людей стоят на страже Родины. Светло и победоносно звучит отрывок «Интернационала». Отличная находка — «вхождение» в фа мажор на словах «советский ходит часовой». Скачок на октаву как бы утверждает весомость, несокрушимость этого понятия: «Советский»!

\* \* \*

Обычно мысля оркестрово, Василенко многие свои песни писал сначала с оркестровым аккомпанементом и лишь потом делал клавирное сопровождение. Так было и с «Вокальной сьюттой» (ор. 108) для баритона, сопрано и хора в сопровождении симфонического оркестра. Сочинение это было создано Василенко в январе 1944 года, когда зарницы победы — салюты все чаще освещали площади и улицы Москвы.

Сьютту составили четыре песни на тексты М. Исаковского, В. Владимирова и на собственный текст.

Первая песня—«Степная» (слова Василенко). Выдер-

жанная в русском эпическом духе, медленно и распевно повествует она о недавнем прошлом.

Бескрайняя степь, не раз видевшая бесчисленные орды врагов, и ныне — хранительница «бессмертной славы Руси»... Величаво звучит голос певца, провозглашающего славу родной земле. Оркестр здесь до предела экономен: спокойная, плавная мелодия подкрепляется негромкими аккордами струнных и валторн. Создается впечатление шири, размаха, раздумья.

Контрастом «Степной» служит песня «Не у вас ли, подруженьки...» (текст М. Исаковского). Трагический голос, полный отчаяния, поет о страшной участи одной из сотен тысяч девушек, обреченных фашистскими насильниками на рабство. Жалоба, перемежающаяся с надеждой, — и в бесхитростных словах поэта, и в такой же сердечной музыке композитора. Эта песня — живой, правдивый документ эпохи Великой Отечественной войны.

Форма песни по существу трехчастная, хотя и с расширениями, с небольшим вариационным развитием в первой части. Ритмом своим, ладовым строением она перекликается со старинными причитаниями. Сродни приемам русского фольклора противопоставление воспоминаний счастливой мирной жизни («Пели вечером девушки о цветке о лазоревом, соловьи с гармонистами до полуночи спорили...») и горькой участи в фашистской неволе.

Вложенная в уста обездоленной девушки эта правдивая, безыскусственная песня украшает сюиту.

Следует особо выделить сделанные Василенко свободные обработки русских песен для голоса с сопровождением фортепиано, ансамбля или симфонического оркестра. Композитор чрезвычайно бережно и любовно доносит до слушателя народную мелодию, далее развивая, преобразуя и драматизируя ее. А сопровождение гибко следует за мелодией, раскрывая заключенный в ней подтекст.

Выдающийся интерес в этом жанре представляют Десять русских народных песен (ор. 61), обработанных Василенко в 1929 году для высокого женского голоса

в сопровождении оригинального ансамбля: гобой, баян, балалайка, фортепиано.

Выбор мелодий и способ их обработки свидетельствуют о стремлении композитора не только воссоздать народный дух песен, но и сделать их пригодными для сольного концертного исполнения. Художественный такт, эстетическое чутье, не говоря уже о глубоко профессиональном знании русского песенного фольклора, предохранили композитора от опасности впасть в фальсификацию и лженародность.

Характерна последовательность песен: «Ты раздолье мое», «Отставала лебедушка», «Зоревая», «Хоровод», «Страданье», «Плясовая», «Не разливайся, мой тихий Дунай», «Не печалься обо мне», «Частушка» и «Луговая». Это — подлинная сюита, в которой песни контрастируют друг другу психологически, динамически, то-нально.

Замечателен запев — проникновенная песня «Ты раздолье мое», записанная Василенко в селе Паниковец, б. Орловской губернии. Это целая миниатюрная поэма о любви к родной стороне, неоглядным ее просторам. Дважды чередуются важные в психологическом отношении эпизоды. После лирической констатации — «Ты раздолье мое, далеко разлеглась степь привольная» — следует взволнованная речитация: «Про тебя ли мне сказки сказывать...». Расширение — и первая кульминация на словах: «Про родную, да широкую» — постепенное умиротворение и реприза с новыми словами: «С краю в край залегла, словно море-окиян... степь зеленая...». Второй эпизод начинается эмоциональным нарастанием: «Злые поземки, бури ночные, теплые росы, вешнее солнце!» — и новая кульминация: «Ах... как тебя я люблю, степь моя...». Как широкий вздох, звучит этот возглас. И снова — возвращение к началу, но оно предстает в новом качестве. Обращение к степи звучит торжественно, ликующе, как клятва в верности: «К новой жизни зову, ты проснись, отзовись!», и еще шире, призывнее, с большим внутренним акцентом — «Распахни грудь свою!...».

на по кой к се. бе и. дет,

К на вой жиз. ни зо. ву. ты прос.

...нись, от. зо. вись!.. Рас. пах.

*mf* *allarg.*  
...ни грудь сво. ю...



Эта превосходная песня является своеобразной «преамбулой» всего цикла. Помимо большой эмоциональной выразительности в развитии мелодии, Василенко нашел для нее и гармонический язык, который естественно вылился из ее ладового строения.

Замечательна и вторая песня — поэма «Отставала лебедушка». Поэтическое сопоставление явлений природы с человеческими чувствами, большая психологическая глубина, внутренний драматизм — все это передано выразительными музыкальными интонациями.

Народные метафоры органично сливаются с мелодией, внутренне очень содержательной, с характерным ритмическим «придыханием», подвижной, легко поддающейся всяческой модификации. В конце песни почти эпический рассказ вдруг прерывается. Убитая горем, униженная женщина бросает своим обидчикам гневное: «Не сама я к вам пришла... Привело меня горе горькое!»... Василенко очень четко находит опорные точки для нарастания и затем постепенного спада мелодии. Эта песня о недавней горькой женской доле-долюшке с большой художественной силой звучит в обработке Василенко.

«Зоревая песня» — жемчужина в этом цикле. Поразительно пластична ее мелодия, в которой каждый звук весом, равно важен, неотделим от всего напева. А ведь мотив неразделенной любви мог бы стать и сентиментальным, но здесь он целомудренно строг, прекрасен в своей возвышенности.

«Не заря то жарко отпылала... Мое сердце в злой кручине догорало...». Столько силы и достоинства в мелодии, что веришь: пройдет грусть, переломит красавица свою горькую судьбу. И вот заключительное обращение в песне; спокойное, величественное, почти торжественное: «Выйди, выйди, светел месяц, на поляну, затепли ты ярким светом мое сердце...». Композитор находит новые, неожиданные повороты в мелодии. Одним скупым приемом — пониженной второй ступенью — вдруг освещает настроение. Чувство так наглядно-ясно, что песня как бы обретает кровь и плоть.

В песне «Хоровод» Василенко также драматурги-

чески обыгрывает его содержание. Песенный диалог между братцем и сестрицей, излагаемый последней, как будто мало вяжется с хороводным танцем. Но ведь хороводы разные бывают — и игровые, и с драматическим зерном в содержании. Игровой хоровод представлен в песенной обработке Василенко, обработке не только живописной, но и предполагающей внутреннее освещение драматического признания сестрицы: «Мой милд желанный меня не любит...». А утешение братца — «Не в одном-те муже счастье... счастья вокруг тебя довольно, только подбирай...» — идет в легком, кружевном, истинно хороводном темпе и движении.

Любопытным приемом, целиком взятым из народного музыкального обихода, пользуется Василенко при обработке «Страданья» — шуточной и одновременно лирической мелодии, записанной им в селе Кораблино, б. Воронежской губернии. Короткая, десятитактная мелодия многократно повторяется, являясь своеобразным *ostinato*, к которому, по вариационному принципу, композитор присочиняет подголоски, свободно контрапунктирующие с основной мелодией.

По такому же принципу обработаны и «Плясовая», и «Частушка», и «Луговая», словно нарисованная в нестеровской манере нежными акварельными красками.

Особняком стоит в цикле песня «Не разливайся, мой тихий Дунай». Это — почти трагическая фреска, проникнутая подлинной патетикой.

Песня заключена в рамку тишайшего и внешне спокойного, «объективного» повествования:

Не разливайся, мой тихий Дунай,  
Не заливай зеленые луга.  
Не закрывай веселые берега...  
В тех ли лугах, в тех ли зеленых  
Бродит олень, золотые рога,  
Милый мой друг, он глядит мне в глаза...

Музыка этой части глубока, мелодия и гармония прозрачны. Но вдруг словно разрывается пелена, рассеив-

вается туман — во всю свою тяжкую громаду вырастает человеческое горе:

Ярова сердца горячи лучи,  
К милому другу мне никогда не дойти...  
С тяжкого горя слезами изойду,  
Горькой травой себя изведу.

И снова — внезапная и резкая модуляция:

«Ты вновь зовешь меня, труба побед бывалых!»  
Полно, покинь меня, милый олень!  
К странам полуночным путь свой направь!

Всплеск отчаяния сменяется глухой, сдержанной скорбью, и снова дословно повторяются стихи вступления, с заменой только одного ласкательного — м и л ы й, на другое — сострадательное — б е д н ы й м о й д р у г - о л е н ь. Слова — те же, мелодия та же, а гармонии — другие, терпкие.

Замечательная песня, выдающаяся работа композитора, настолько вжившегося в свою тему, сросшегося с полюбившимся ему песенным материалом, что он обращается с ним с абсолютной свободой, и трудно упрекнуть его в своеволии: все гармонично в его обработках, хотя и смело порой до дерзости!

\* \* \*

Сергей Никифорович Василенко прожил в музыке большую и интересную жизнь. До глубокой старости жадно восприимчивый к великим событиям, потрясавшим и преобразовывавшим Родину, он всегда стремился реалистически отразить в музыке воодушевлявшие его впечатления от яркой советской действительности. К высокопоэтической правде в звуках его влекло никогда не покидавшее композитора чувство величайшей ответственности перед новым слушателем — многомиллионным ценителем искусства социалистического реализма, перед советским народом.

В лучших произведениях Василенко можно легко проследить главную, столбовую дорожку его творчества,

главные темы. Жизнь, побеждающая смерть. Солнце, ликующее, пробивающееся сквозь толщу мрачных туч. Люди, борющиеся за право на счастье.

Страстный интерес к народному музыкальному искусству и в первую очередь к искусству русского народа пронизывает творчество Василенко.

Вера в великое будущее советского народа, в его победу над врагами окрыляла и воодушевляла Василенко в грозные годы войны. И в годы после победы, в годы мирного строительства, Василенко трудился со всем пылом нестареющей, неслабеющей энергии и отдавал весь свой большой дар, весь опыт свой и мастерство великой стране социализма.

**ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ  
СОЧИНЕНИЙ С. Н. ВАСИЛЕНКО**

**1885**

Мазурка, для ф-п. Рукопись.

**1891**

«Альцеста», музыка к пьесе Эврипида, для ф-п. Рукопись.  
1-е исп. — 1891, Москва, частная гимназия Ф. И. Крей-  
мана.

Сюита, для б. симф. оркестра (не INSTR.):

- I. Прелюдия
  - II. Интермеццо
  - III. Весной
  - IV. Серенада
  - V. Славянский марш.
- Рукопись (для ф-п. в 4 р.)

**1892**

Вальс («Запад гаснет в дали...»), для в. гол. с ф-п., текст  
А. Толстого. Рукопись.

**1895**

«Три побоища», музыкальные иллюстрации к стихотворению  
Ал. Толстого, для б. симф. оркестра (не INSTR.), ор. I:

- I. Вступление
  - II. Ярославна
  - III. Славянский марш
  - IV. Побоище.
- Рукопись (для ф-п. в 4 р.)

**1896**

Двойная fuga, для б. органа. Рукопись.

**1897**

«Лесные чары», музыка к детской пьесе Я. Полонского, для ф-п.  
Рукопись.

Шуман, Р. — 3-я симфония (Es) ор. 97, для б. симф. оркестра  
(перейнстр. совместно с В. Сафоновым). Рукопись утеряна.  
1-е исп. — 1907, Москва, п/упр. В. Сафонова.

**1898**

6 романсов, для в. и ср. гол. с ф-п. ор. 2:

- I. Колыбельная («Вечер настал...»), текст М. Лох-  
вицкой
- II. Жницы («Пой, пой, свирель...»), текст Я. Полон-  
ского

- III. «Ты не думай...», текст М. Лохвицкой  
 IV. Смерть малютки («Свою куклу раздела малютка...»), текст М. Лохвицкой.  
 V. Ночь («Уронивши ресницы на пламенный взор...»), текст С. Надсона  
 VI. Гаральд Свенгольм («Его голос звучал...»), текст Ал. Толстого.  
 Изд. — 1902. М., Юргенсон.

4 пьесы, для ф-п.:

- I. Канцонетта  
 II. Колыбельная  
 III. Меланхолия  
 IV. Маленькая поэма.  
 Рукопись.

### 1899

Квартет (А), для 2-х скр., альты и влч., ор. 3:

- I. Allegro  
 II. Andante  
 III. Allegro molto

Рукопись. (2-я ч. утеряна), 1-е исп. — 1900, Москва, ученич. квартет Московской консерватории. Сонатное аллегро, для б. симф. оркестра. Рукопись. То же, для ф-п. в 4 р. Рукопись.

### 1902

«Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре», опера-кантата в одном действии (3 эпизода), текст Н. Маныкина-Невструева, ор. 5 (нач. в 1900 г.). Рукопись. 1-е исп. (как кантата) — 1902, Москва; п/упр. В. Сафонова (как опера) — 1903, Москва, Частная опера. То же, для пения с ф-п. Изд. — 1903. М., Юргенсон.

### 1903

Эпическая поэма, для б. симф. оркестра, ор. 4 (нач. в 1900 г.)  
 Изд. — 1904, М., Юргенсон, 1-е исп. — 1903, Москва, п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 4 р. Изд. — 1904, М., Юргенсон.

«Пещное действо», музыка к пьесе С. Полоцкого, ор. 7 (нач. в 1902 г.). Рукопись. 1-е исп. — 1903, Москва, О-во искусств и литературы.

«Драгия смеяныя», музыка к пьесе Ж. Мольера, ор. 7/2 (нач. в 1902 г.). Рукопись. 1-е исп. — 1903, Москва, О-во искусств и литературы.

«Дафнис», музыка к пьесе (автор неизвестен), ор. 7/3 (нач. в 1902 г.). Рукопись. 1-е исп. — 1903, Москва, О-во искусств и литературы.

2 повмы, для н. гол. с б. симф. оркестром, ор. 6:

1. Вирь («Где ельник сумрачный стоят...»), текст И. Бунина.

2. Вдова («Уж не ты ли знаком...»), текст Я. Полонского. Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — (№ 1) — 1906, Кисловодск, В. Петров, с орк. п/упр. автора; (№ 2) — 1912, Берлин, В. Петрова-Званцева с орк. п/упр. автора.  
для пения с ф-п. Изд. — 1903. М., Юргенсон.

## 1904

- Метель («Ночью в полях под напевы метели...»), для смеш. хора, текст И. Бунина, ор. 8. Изд. — 1915, М., Юргенсон.  
Зимний путь («Ночь холодная мутно глядит...»), поэма для в. голоса, с ф-п., текст Я. Полонского, ор. 9. Рукопись.  
1-я симфония (g), для б. симф. оркестра, ор. 10 (нач. в 1904 г.):  
I. Molto sostenuto. Allegro con brio  
II. Vivace  
III. Andante misterioso  
IV. Finale. Allegro maestoso.

Изд. — 1909, М., Юргенсон. 1-е исп. — 1907, Москва п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 4 р. Изд. — 1909, М., Юргенсон.

3 романса, для в. голоса с ф-п., ор. 11:

- I. В склепе («Ты в гробнице распростерта...»), текст В. Брюсова
  - II. Болотный попик («На весенней проталинке...»), текст А. Блока
  - III. «Сольвейг», текст А. Блока.
- Изд. — 1908, М., Юргенсон.

## 1908

«Сад смерти», симфоническая поэма, для б. симф. оркестра, сюжет О. Уайльда, ор. 12 (нач. в 1907 г.). Изд. — 1908, М., Юргенсон, 1-е исп. — 1908, Москва, п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 4 р. Изд. — 1908, М., Юргенсон.

4 романса для в. ср. гол. и низ. гол. с ф-п., ор. 13:

- I. «Девушка пела...», текст А. Блока
- II. Тар («Для тебя, мой лазоревый Тар...»), текст С. Городецкого
- III. Песня Офелии («Он вчера нашептал мне много...»), текст А. Блока.
- IV. Новолуние («Скорченный, скрюченный...»), текст С. Городецкого.

Изд. — 1909, М., Юргенсон.

То же (№№ 1, 2, 3) для выс., средн. и низк. гол. с б. симф. оркестром. Рукопись у автора. 1-е исп. (№№ 1—2) — 1909. Берлин, В. Петрова-Званцева с орк. п/упр. автора. (№ 3) — 1909, Казань, А. Добровольская с орк. п/упр. автора.

- «Полет ведьм» («Hircus Nocturnus»), симфоническая картина, для б. симф. оркестра, ор. 15 (нач. в 1908 г.) п/упр. Э. Купера. То же, для ф-п. в 4 р. (В. Золотарев). Изд. — 1910, М., Юргенсон.
- «Сафо», инсценированная декламация (симфоническая сюита) в 2-х картинах, для м. симф. оркестра, ор. 14:
- I. Сафо у моря
  - II. Сафо и Алкей
  - III. Свидание
  - IV. Элевзинский праздник.
- Рукопись. — 1-е исп. 1909, Москва, п/упр. автора.
- То же, для ф-п. в 2 р. (автор). Рукопись.
- Григ, Э. — Вальс (е) (ф-п.), ор. 38, № 7, для м. симф. оркестра (инстр.). Рукопись в б-ке МГК. — 1-е исп. — 1913, Москва, п/упр. автора обработки.
- Монси, Г. — Симфония (D) (чешб.), для м. симф. оркестра (инстр.). Рукопись в б-ке МГК. — 1-е исп. — 1909, Москва, п/упр. автора обработки.
- Рамо, Ж. — «Дарданус», 3 фрагмента из лирической трагедии, для м. симф. оркестра (перейнстр.):
- I. Ария
  - II. Нежный менуэт-рондо
  - III. Тамбурин.
- Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1909, Москва, п/упр. автора обработки.
- Шуман, Р. — «Манфред», увертюра, ор. 115, для б. симф. оркестра (перейнстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1910, Москва.
- Шуман, Р. — «О паже и дочери короля», 4 баллады, ор. 140, для солистов, хора и б. симф. оркестра (перейнстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1910, Москва, п/упр. автора обработки.
- Шуман, Д. — 1-я симфония (B), ор. 38, для б. симф. оркестра (перейнстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1910, Москва, п/упр. М. Ипполитова-Иванова.
- «Заклинания», сюита, для ср. и в. гол. с ф-п., ор. 16:
- I. Шампанское («Стоит шест с гагарой...»), текст Г. Чулкова  
Изд. — 1914, М., Юргенсон.
  - II. Средних веков («Красный огонь, раскрутись, раскрутись...»), текст В. Брюсова
  - III. Раскольничье («Ты свети, свети, светел месяц...»), текст К. Бальмонта
  - IV. Хлыстовское. («По-над прудом»), текст К. Бальмонта
  - V. Заклинание сна («Ты лети, мой сон, лети...»), текст М. Лохвицкой.  
Изд. — 1911, М., Юргенсон.



- То же, для гол. с б. симф. оркестром (автор). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1911, Москва, В. Петрова-Званцева с орк. п/упр. автора.
- Бетховен, Л. — «Кориолан», увертюра, ор. 62, для б. симф. оркестра (переинстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1911, Москва, п/упр. автора обработки.
- Бетховен, Л. — Скерцо из 9-й симфонии (d), ор. 125, для б. симф. оркестра (переинстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1911, Москва, п/упр. автора обработки.
- Гурлебуш, К. — Адажио (с) (скр., альт, чемб.), для оркестра и органа (инстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1911, Москва, п/упр. автора обработки.
- Рамо, Ж. — «Венера и сны», сцена из IV действия лирической трагедии «Дарданус», для сопр. с б. симф. оркестром (переинстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1910, Москва, А. Нежданова с орк. п/упр. автора обработки.
- Франк, М. и Гаусман, В. — Старинные танцевальные формы (инстр., гол., чемб.), для м. симф. оркестра (инстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1911, Москва, п/упр. автора обработки.

## 1911

«В солнечных лучах» («Au soleil»), симфоническая сюита для б. симф. оркестра, ор. 17 (нач. в 1910 г.):

- I. Прелюдия
- II. Цикады
- III. Дриада
- IV. Лесные гномы
- V. Воздушный хоровод.

Изд. — (1911), М., Юргенсон. 1-е исп. — 1911,

Москва, п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 4 р. Изд. — 1913, М., Юргенсон.

То же, для 2-х ф-п. в 8 р. (С. Попов). Рукопись у С. Попова.

Детуш, А. — 5 пьес (чемб.) для м. симф. оркестра (инстр.):

- I. Чаконна с вариациями
- II. Диана-охотница
- III. Мюзет
- IV. Ригодон
- V. Веселый хоровод.

Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1912, Москва, п/упр. автора обработки.

Фантастический вальс, для м. симф. оркестра, ор. 18. Изд. — 1912, М., Юргенсон. 1-е исп. — 1915, Москва, п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 4 р. Изд. — 1912, М., Юргенсон.

4 романса, для ср. и в. гол. с ф-п., ор. 19:

- I. Неугасимая лампада («Она молчит, она теперь спокойна...»), текст И. Бунина
- II. Песня («Я простая девка на баштане...»), текст И. Бунина
- III. «Я ласк твоих страшусь...», текст П. Шелли — К. Бальмонта

IV. Свидание («Вот он, ряд гробовых ступеней...»),  
текст А. Блока.

Изд. — 1914, М., Юргенсон.

2 хора на южнославянские темы, для смеш. хора а cappella,  
текст народный, ор. 20.

I. «Дафино вино»

II. Царь Мурат.

Изд. — 1915, М., Юргенсон.

Бассани, Б. — Симфония (D) (скр., альт, чемб.), для стр. оркестра и органа (инстр.). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1912, Москва, п/упр. автора обработки.

Григ, Э. — 3 романа (гол., ф-п.), для выс. гол. с м. симф. оркестром (инстр.):

I. Весенний дождь

II. Козья пляска

III. Сны.

Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1913, Москва, Е. Степанова с орк. п/упр. автора обработки.

Мусоргский, М. — 5 песен (гол., ф-п.), для ср. гол. с м. симф. оркестром (инстр.), (нач. в 1910 г.):

I. Колыбельная

II. Серенада из «Песен и плясок смерти»

III. Трепак

IV. По-над Доном сад цветет

V. Стрекотунья-белобока.

Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1914, Москва, Л. Кустодиева с орк. п/упр. автора обработки.

Шуман, Р. — 2 романа (гол., ф-п.), для н. гол. с б. симф. оркестром (инстр.):

I. Во сне я горько плакал

II. Сумерки.

Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1912, Москва, В. Петров с орк. п/упр. автора обработки.

### 1913

Концерт (d), для скр. с б. симф. оркестром, ор. 25 (нач. в 1910 г.):

I. Allegro moderato

II. Интермеццо

III. Allegro vivace.

Рукопись у автора. 1-е исп. — 1915, Москва, Б. Сибор с орк. п/упр. автора.

То же, для скр. с ф-п. (автор). Изд. — 1916, М., Юргенсон. 2-я симфония, (F), для б. симф. оркестра, ор. 22 (нач. в 1911 г.):

I. Allegro appassionato.

II. Adagio mosso

III. Allegro impetuoso e fantastico.

Изд. — 1925, М., Музсектор госиздата. 1-е исп. — 1913, Москва, п/упр. Э. Купера.

То же, для ф-п. в 4 р. (В. Золотарев). Рукопись.

5 романсов, для в. гол. с ф-п., ор. 21:

- I. «Отчего ты приходишь из прошлого...», текст Ш. ван-Леберга — К. Бальмонта
- II. «Когда ежевики багряные зрели...»; текст Ш. ван-Леберга — К. Бальмонта.
- III. «Лионель...», текст М. Лохвицкой
- IV. «Небесный сад» («Есть в небе сад невянувший...»), текст М. Лохвицкой
- V. Из «Песни песней» («Приходи, приходи...»), текст Г. Чулкова.

Изд. — 1914, М., Юргенсон.

Маорийские песни, для в. гол. с ф-п. текст К. Бальмонта, ор. 26:

- I. Томление («Госкую...»)
- II. Тоска («Зайди же, зайди, солнце...»)
- III. Песня любви («Часто дух моей любви...»)
- IV. Всюду («Рана, возлюбленный...»).

Изд. — 1914, М., Юргенсон.

То же, для гол. с м. симф. оркестром (автор). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1917, Москва, А. Нежданова с орк. п/упр. автора.

«Укрощение строптивой», музыка к пьесе В. Шекспира. Рукопись утеряна. 1-е исп. — 1913, Москва, театр Суходольской.

Старинные итальянские песни любви XVII в. для в. гол. с ф-п.:

- I. «Мысль одна меня тревожит...», текст Ф. Теналья— А. Аврамовой
- II. «Больно сердцу!..», текст Д. дель-Виолоне — А. Аврамовой
- III. «Как бабочка летаешь...», текст неизв. автора в переводе А. Аврамовой
- IV. «Ждать чего мне от вас...», текст А. Мазини — А. Аврамовой.

Изд. — 1922, М., Гос. муз. изд-во.

То же, для гол. с м. симф. оркестром (автор). Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1917, Москва, А. Нежданова с орк. п/упр. автора.

Старинные итальянские романсы и арии для в. гол. с м. симф. оркестром, русский текст А. Аврамовой:

- I. Скарлатти, А. — Ария
- II. (Аноним) — Канцонетта
- III. Сарри, Д. — Канцонетта
- IV. Каццини, Д. — Мадригал
- V. Джиордани, Д. — Ариетта.

Рукопись в б-ке МГК. 1-е исп. — 1917, Москва, Л. Собинов с орк. п/упр. автора.

Старинные французские песни XVII—XIX вв., для в. гол. с ф-п., русский текст А. Аврамовой. Рукопись в б-ке МГК.

То же, для гол. с м. симф. оркестром.

Рукопись в б-ке МГК.

Даль-Абако. Э. — Церковный концерт (а) (чемб.) для б. симф.

оркестра (инстр.). Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1913, Москва, п/упр. автора обработки.

Григ Э. — Две симфонические пьесы (ф-п. в 4 р.) ор. 14, для большого симфонического оркестра (инстр.):

I. Adagio cantabile

II. Allegro energico.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1915. Москва, п/упр. автора обработки.

## 1914

Сюита на темы лютневой музыки XIV—XVII вв. — для м. симф. оркестра, ор. 24:

I. Прелюдия

II. Итальянский танец

III. Ричеркар

IV. Мадонна Тенерина

V. Перезвон

VI. Рассказ о св. земле

VII. Серенада даме сердца

VIII. Рыцари.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1914, Москва, п/упр. автора. То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись в 6-ке МГК.

Марш-фантазия на темы казачьих песен, для б. симф. оркестра, ор. 26.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1915, Москва, п/упр. автора.

«Зодиак» («Zodiacus J. A. S.»), сюита на темы французских композиторов XVIII в. для м. симф. оркестра, ор. 27:

I. Увертюра

II. Пассакалья

III. Куранта

IV. Менуэт

V. Жалоба

VI. Скерцо

VII. Марш.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1914, Москва, п/упр. автора.

«Сон в летнюю ночь», музыка к пьесе В. Шекспира. ор. 28. Рукопись. 1-е исп. — 1915, Москва, театр Суходольской.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

Оттуда — Ноктюрн, для влч. с ф-п. Изд. — 1916, М., Юргенсон.

Оттуда — Ноктюрн, для альта с ф-п. Рукопись.

Песни трубадуров XII—XIV вв., для ср. гол. с ф-п., русский текст А. Аврамовой:

I. Любовная песнь Тибо, короля Наваррского

II. Песня французского рыцаря кастеляна де-Кузи

III. Любовная песня мастера Александра

IV. Любовная песня Вацлава, князя Рюгенского

V. Любовная песенка Тибо, короля Наваррского.

Изд. — 1916, М., Юргенсон.

То же для гол. с м. симф. оркестром. Рукопись в 6-ке МГК.  
1-е исп. — 1917, Москва, А. Минеев с орк. п/упр. автора.  
Верачини, Ф. — 2 пьесы (скр., альт, чемб.), для стр. оркестра  
(инстр.):

I. Adagio

II. Allegro.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1914, Москва, п/упр. автора обработки.

Григ, Э. — 3 романса (гол., ф-п.), для в. гол. с м. симф. оркестром (инстр.):

I. Баркарола

II. Заря во всю ночь

III. Рождественский снег.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1916, Москва, К. Держинская с орк. п/упр. М. М. Ипполитова-Иванова.

Монтеверди, К. — «Орфей», сюита из оперы, для м. симф. оркестра (переинстр.):

I. Увертюра

II. Пастораль

III. Вступление ко II действию

IV. Менуэт

V. Вступление к III действию. Ад.

Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1916, Москва, п/упр. автора обработки.

Рамо, Ж. — «Праздник солнца», фрагмент из оперы «Галантные индейцы», для барит. с м. симф. оркестром (переинстр.).  
Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1916, Москва, А. Минеев с орк. п/упр. автора обработки.

## 1915

Д'Асторга, Э. — Менуэт (2 гол., чемб.), дуэт для 2-х выс. гол. с м. симф. оркестром (инстр.). Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1915, Москва, А. Нежданова и Попелло-Давыдова с орк. п/упр. автора обработки.

Стефани А. — «Жестокая разлука» (2 гл., чемб.), дуэт для 2-х выс. гол. с м. симф. оркестром (инстр.). Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1915, Москва, А. Нежданова и Попелло-Давыдова с орк. п/упр. автора обработки.

Франк, М. и Гаусман, В. — Старинные французские танцы XVI—XVIII вв. (инстр., гол., чемб.) для м. симф. оркестра (инстр.). Рукопись в 6-ке МГК. 1-е исп. — 1915, Москва, п/упр. автора обработки.

## 1916

Экзотическая сюита, для выс. гол. с сопр. 2-х скр., альты, влч., к-баса, флейты, гобоя (англ. рожка), 2-х кларнетов, фагота, арфы и бараб., ор. 29 (нач. в 1915 г.):

- I. Новолуние («Пальмы змеино мерцают в ночи...»), текст К. Бальмонта
- II. Обезьяны («Через речку цепкие лианы...»), текст В. Брюсова
- III. Газели («Только ночью пьют газели...»), текст В. Брюсова
- IV. Одиночество («Ах, пустынно, и сладко, и жутко в ночи...»), текст В. Иванова
- V. Заговор стрелы («Я спускаю стрелу...»), текст К. Бальмонта
- VI. Свадебное шествие («Ветер качает...»), текст В. Брюсова
- VII. Песнь слепого заклинателя змей («Глаза мои мертвые...»), текст К. Бальмонта
- VIII. Малайская серенада («Белы волны на побережье...»), текст В. Брюсова
- IX. Яванская пляска Гамеланг («Гамеланг, как море, без начала...»), текст К. Бальмонта.

Рукопись. 1-е исп. — 1918, Н. Райский, п/упр. автора.

То же, для гол. с ф-п. Изд. — 1925, М., Музсектор госиздата.

То же, для голоса с м. симф. оркестром (Н. Аносов). Рукопись.

Жалобы музы («Не жди ты меня...»), поэма для ср. гол. с б. симф. оркестром, текст Я. Полонского, ор. 30. Рукопись у автора. 1-е исп. — 1916, Москва, В. Петрова-Званцева с орк. п/упр. автора. То же для гол. с ф-п. Рукопись.

«Спящая река», отрывок из Античной сюиты (эскиз к картине), для ф-п. Изд. — 1916, Москва, О-во «Музык. теорет. 6-ка» (в сборн. «В помощь жертвам войны», № 5).

### 1917

Гречанинов, А. — «Красочки», музыка к детской пьесе (ф-п.), для м. симф. оркестра (инстр.). Рукопись в б-ке Детского театра. 1-е исп. — 1917, Москва, Детский театр.

### 1918

Серенада, для влч. с ф-п., ор. 31. Изд. — 1929, М., Музсектор госиздата.

2 русских песни, для в. гол. с ф-п., ор. 32:

I. Фабричная («Вхожу я в первую залу...»), текст народный

II. «Что ты, зорька...», текст Л. Мея. Рукопись.

Концертный вальс, для б. симф. оркестра, ор. 33. Рукопись.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

«Медведь и паша», музыка к детской пьесе Скриба, ор. 34. Рукопись. 1-е исп. — 1919, Москва, Детский театр.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

4 пьесы на темы лютнистов XIV—XVI вв., для влч. (альта) с ф-п., ор. 35:

I. Пavana

II. Мадонна Тенерина

III. Серенада даме сердца

IV. Рыцари.

Изд. — 1930. М., Музсектор госиздата.

2 восточные мелодии, для ср. гол. с сопр. англ. рожка и ф-п. (№ 1) и в. гол. с ф-п. (№ 2), ор. 36:

I. Песня индусского воина («Ах, засни мое сердце...»), текст автора

II. «Говори же, мой милый...», текст Р. Тагора.

Рукопись.

Оттуда — № 1, для ср. гол. с сопр. 2-х скр., альты, влч. и англ. рожка. Рукопись.

## 1921

«Игра интересов», музыка к пьесе Х. Бенавенте, ор. 37. Рукопись. 1-е исп. — 1921, Загорск, Городской театр.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

2 этюда, для ф-п., ор. 38:

I. Veloce

II. Ночные птицы.

Рукопись.

2 романса, для н. и в. гол. с ф-п. ор. 39:

I. Гений войны («Он над морем стоял...»), текст И. Бунина

II. Старинный менуэт («Как тень дорогая умершего друга...»), текст П. Шелли—К. Бальмонта.

Рукопись.

Оттуда — № 2, для в. гол. в сопр. 2-х скр., альты, влч. и арфы. Рукопись.

«К ней» Шесть романсов, для н. гол. с ф-п. ор. 40:

I. Посвящение («Очам твоей души...»), текст И. Северянина

II. Ноктюрн («Как ясность безоблачной ночи...»), текст А. Фета

III. Гадание («Одинокий к тебе прихожу...»), текст А. Блока

IV. Поцелуй («Твое лицо запечатленный сад...»), текст С. Соловьева

V. Тайна («Непостижима ты...»), текст С. Городецкого

VI. Песня трубадура («Когда поет веселый май...»), текст автора.

Изд. — 1925, М., Музсектор госиздата.

4 романса, для н. гол. с ф-п. ор. 44:

I. «Я в этот мир пришел...», текст К. Бальмонта

II. «Они любили друг друга...», текст Г. Гейне—М. Лермонтова

III. «Зимний ветер», текст А. Блока

IV. Цветная перевязь («Мы недаром повстречались...»), текст К. Бальмонта.

Изд. — 1927, Л., «Тритон».

Оттуда — № 1, для н. гол. с б. симф. оркестром. Рукопись. 1-е исп. — 1930, Москва, А. Пирогов с орк. п/упр. автора.

6 романсов, для в. гол. с ф-п., ор. 45:

- I. Ее монолог («Не может быть...»), текст И. Северянина
- II. Предчувствие («Недвижна эта ночь...»), текст Тэффи
- III. Армянская серенада («Ты мне сказала...»), текст В. Брюсова
- IV. «Покраснели и гаснут ступени...», текст А. Блока.
- V. Пастораль («Как весенний цвет листвы...»), текст С. Соловьева
- VI. Итальянская серенада («В лунном сиянье...»), текст автора.

Изд. — 1927, Л., «Тритон».

Оттуда — №№ 3, 6, для в. гол. с сопр. скр., влч. и ф-п. Рукопись у автора. 1-е исп. — 1935, Москва, Н. Рождественская с орк. п/упр. автора.

## 1922

«Легенда об Иосифе Прекрасном», музыка к пьесе, ор. 41. Рукопись в б-ке Детского театра. 1-е исп. — 1922, Москва, Детский театр.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись в б-ке Детского театра.

«Легенда об Иосифе Прекрасном», симфоническая сюита из музыки к пьесе, для б. симф. оркестра, ор. 41:

- I. Вступление. Двор фараона и напев земли Ханаанской
- II. Приход каравана
- III. Египетский танец
- IV. Иосиф и жена Потифара
- V. Танец царицы Тайах
- VI. Напев земли Ханаанской
- VII. Оргия фараона.

Рукопись. 1-е исп. — 1924, Ленинград, п/упр. автора.

Восточный танец, для кларн. (in B) с ф-п., ор. 47. Изд. — 1931, Москва, Музгиз.

То же, для альта с ф-п. Рукопись.

## 1923

«Ноя», балет-пантомима в 4-х действиях (5 картин), либретто А. Арапова, ор. 42. Рукопись.

То же, для 2-х ф-п. в 4 р. Рукопись.

1-е исп. — 1923, Москва, автор и А. Барановский.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

Оттуда — медленный вальс, для флейты с ф-п. Изд. — 1931, М., Музгиз.



Кантата к XXV-летию юбилею М. М. Ипполитова-Иванова, для смеш. хора, органа и 15 труб. текст К. Шамбимаго, ор. 43. Рукопись. 1-е исп. — 1923, Москва, п/упр. автора.  
Соната (d), в I части, для альты с ф-п. ор. 46. Изд. — 1925, М., Музсектор госиздата. 1-е исп. — 1924, Москва, В. Борисовский и автор.

## 1924

Кантата к 100-летию Малого театра, для смеш. хора, органа и дух. оркестра, текст В. Гиляровского, ор. 48. Рукопись. 1-е исп. — 1924, Москва, п/упр. автора.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

8 японских мелодий, для в. гол. с ф-п., текст автора, ор. 49а:

I. Вечерняя песня («Вечерних звуков...»)

II. 1-я песня гейши («Ах, как приятно весенним вечерком...»)

III. Прощание («Прощай...»)

IV. Вишни в цвету («На весенних лучах...»)

V. Ночной призрак («Ранней весной...»)

VI. Измена («Сердце, бедное мое...»)

VII. 2-я песня гейши («Кимми, как вы любезны...»)

VIII. 3-я песня гейши («Над морем глубоким...»).

Изд. — 1928, М., Музсектор госиздата.

«Цветы опиума» («В дымке нежной, бледной...»), китайская мелодия, для в. гол. с ф-п., текст М. Гернгросс, ор. 49 в.

Изд. — 1928, Музсектор госиздата.

## 1925

«Иосиф Прекрасный», балет в 2-х действиях (6 картин), либретто К. Голейзовского, ор. 50 (нач. в 1924 г.). Рукопись в б-ке Большого театра. 1-е исп. — Москва, Филиал Большого театра.

То же, для ф-п. в 2 р. Изд. — 1927, М., Музсектор госиздата. 6 индусских мелодий, для в. гол. с ф-п. (№ 1) и для в. гол. с сопр. скр. и ф-п. (№№ 2—6), ор. 51:

I. «Когда ты велишь мне петь...», текст Р. Тагора

II. Колыбельная («Спи, мой мышонок, сладко спи...»), текст автора.

III. «Я прошу тебя милости одной...», текст Р. Тагора

IV. Импровизатор («В мире зло царит...»), текст автора

V. Малабарская любовная песня («Утром весенним...»), текст автора

VI. «Ты в небе снов моих...», текст Р. Тагора.

Изд. — 1927, М.—Л., МОДПИК.

«Том Сойер», музыка к пьесе по М. Твену. Рукопись в б-ке Детского театра. 1-е исп. — 1925, Москва, Детский театр.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись в б-ке Детского театра.

- «Песни рукодельниц»** («Chansons de toile») 4 средневековые мелодии, для в. гол. с ф-п., текст народный, ор. 54 (нач. в 1918 г.). Рукопись.
- «В солнечных лучах»**, балет в одном действии, либретто К. Голейзовского, ор. 17 (нач. в 1925 г.). Рукопись.  
1-е исп. — 1926, Одесса, Оперный театр им. А. Луначарского.
- То же**, для ф-п. в 2 р. Рукопись.
- «Лола»**, балет в 4-х действиях (5 картин), либретто К. Голейзовского, ор. 52 (нач. в 1925 г.). Рукопись.  
1-е исп. — 1943 г. в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Балетмейстер В. Бурмейстер.
- То же**, для ф-п. в 2 р. Рукопись.
- Оттуда** — сегидилья, для м. симф. оркестра (Н. Раков). Изд.— 1935, М., «Сов. оркестротека».
- Оттуда** — панадерос, для м. симф. оркестра. Рукопись в изд-ве «Сов. оркестротека».
- Оттуда** — сцена у костра, для флейты с ф-п. Изд. — 1931, М., Музгиз.
- Испанские танцы**, из балета «Лола», для скр., влч., ф-п. и м. бараб., ор. 52а (нач. в 1925 г.):
- I. Фанданго
  - II. Хабанера (с)
  - III. Цапатеадо (Д)
  - IV. Хабанера
  - V. Сегидилья
  - VI. Галлегада
  - VII. Цапатеадо.
- Рукопись, 1-е исп. — 1927, Москва, «Московское трио».
- «Испанские танцы»**, из балета «Лола», для б. симф. оркестра, ор. 52в (нач. в 1925 г.):
- I. Цапатеадо (Д)
  - II. Танец с бубнами
  - III. Хабанера
  - IV. Сегидилья Матечегас
  - V. Болеро
  - VI. Сегидилья
  - VII. Цапатеадо
  - VIII. Панадерос.
- Рукопись. 1-е исп. — 1927, Ленинград, п/упр. автора.
- 3 сингалезские мелодии**, для ср. гол. с сопр. ф-п., влч. и м. бараб. ор. 55:
- I. Любовная песня («Сияние солнца, луны мерцанье...»), текст автора
  - II. Ловля («Ты со мной пойдешь на ловлю...»), текст М. Гальперина
  - III. В полдень («Как много крутится на солнце мух...»), текст автора.

Изд. — 1929, М., Музсектор госиздата.

Мелодии казанских и уральских татар, для гобоя, кларн., ф-гута и ф-п. ор. 56:

I. Moderato

II. Allegro

III. Lento

IV. Molto vivace.

Рукопись. 1-е исп. — 1926, Москва.

«Чу Юн-вай», музыка к пьесе Герстяля, ор. 57. Рукопись у автора. 1-е исп. — 1926, Москва, 4-я Студия МХАТ им. Горького.

«Кофейня», музыка к пьесе Муратова. Рукопись в 6-ке 4-й Студии МХАТ им. Горького, 1-е исп. — 1926, Москва, 4-я Студия МХАТ, им. Горького.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

«Напевы Востока», сборник для гол. с ф-п., русск. текст С. Геродецкого, запись А. Кончевского (гармониз.). Изд. — 1927, М., Музторг МОНО.

### 1927

Квартет (е), для 2-х скр., альты и влч., ор. 58 (нач. в 1926 г.):

I. Allegro dramatico

II. Andante con eccitazione

III. Финал.

Изд. — 1928, М., Музсектор госиздата, 1-е исп. — 1927, Москва, квартет им. МГК.

Индусская сюита из балета-пантомимы «Нойя», для б. симф. оркестра, ор. 42:

I. Вступление к 1-му действию

II. Дифирамб

III. Танец девушек

IV-а. Народный праздник

IV-в. Свадебное шествие

V. Индусский танец

VI. Танец Нойи, на японскую тему

VII. Танец юношей

VIII-а. Дуэт, на тему «Гугаль» (Индия)

VIII-в. Гавот на китайские темы

IX. Вихревая пляска

X-а. Перед рассветом

X-в. Легенда

X-с. Финал.

Изд. — 1931, М., Музгиз, 1-е исп. — 1927, Москва, п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись в Музгизе.

### 1928

4 романса, для в. гол. с ф-п., ор. 59:

I. В мае («Все темней и кудрявей...»), текст И. Бунина

- II. «Я у вас немного отняла...», текст З. Шишовой
- III. Гяур («Ай, боюсь, загорится чадра...»), текст М. Гальперина
- IV. Танец («Легкой пляской своей...»), текст М. Гальперина.

Изд. — 1929, М., Музсектор госиздата.

Оттуда — №№ 1—4, для в. гол. с м. симф. оркестром. Рукопись у автора. 1-е исп. (№ 1) — 1931, Киев, Е. Степанова с орк. п/упр. автора.

1-я Китайская сюита, для б. симф. оркестра, ор. 60:

I. Шествие в храм предков

II. Весенним вечером

III. Похоронное

IV. Веселый танец

V. Жалоба принцессы

VI-а. Эхо золотых озер

VI-в. Китайский базар.

Изд. — 1930, М., Музсектор госиздата. 1-е исп. — 1928, Ленинград, п/упр. автора.

## 1929

10 русских народных песен, для в. гол. в сопр. гобоя, балалайки, баяна и ф-п., текст народный, ор. 61.

I. «Ты раздолье мое...»

II. «Отставала лебедушка...»

III. Зоревая («Не заря ли вечерняя...»)

IV. Хоровод («Взойди, взойди, солнце...»)

V. Страдание («Ох, не страдайте, девки...»)

VI. Плясовая («Как по улице Ростовской...»)

VII. «Не разливайся, мой тихий Дунай...»

VIII. «Не печалься обо мне...»

IX. Частушка («У меня миленок есть...»)

X. Луговая («Ходила младшенька по лужочку...»)

Изд. — 1937, М., Музгиз.

Оттуда — № 9, для б. симф. оркестра. Рукопись. 1-е исп. — 1933, Москва, п/упр. Ю. Файера.

Оттуда — №№ 1, 2, 3, 5, 6, 8, для в. гол. с м. симф. оркестром. Рукопись.

Оттуда — №№ 1, 2, 3, 6, 10, для домр. — балал. оркестра (Б. Погребов). Рукопись.

«Сын солнца», опера в 4-х действиях (10 картин), либретто М. Гальперина, ор. 62. Рукопись в Большом театре, 1-е исп. — 1929, Москва, Большой театр.

То же, для пения с ф-п. Изд. — 1929, М., ГАБТ (литограф.); 1930, М., Музсектор госиздата.

Оттуда — танец медведя, для м. симф. оркестра (Н. Раков).

Изд. — 1935, М., «Сов. оркестротека».

Оттуда — галоп для м. симф. оркестра. Рукопись в изд. «Сов. оркестротека».

Походный марш Красной Армии, для дух. оркестра (инстр.

Н. Иванов-Радкевич), ор. 64. Изд. — 1930, М., Музсектор госиздата. 1-е исп. — 1930, Москва, п/упр. В. Блажевича.

То же для ф-п. в 2 р. Изд. — 1931, М., Музгиз.

3 народные мелодии, для в. голоса с ф-п., текст народный. Изд. — 1935, Баку.

### 1930

Концерт (С), для балал. с б. симф. оркестром, ор. 63:

- I. Allegro moderato
- II. Andante
- III. Allegro molto.

Рукопись. 1-е исп. — 1931, Москва, Н. Осипов с орк. п/упр. Н. Голованова.

То же, для балал. с ф-п. Изд. — 1932., Музгиз.

Квартет на туркменские народные темы, для флейты, гобоя (английского рожка), кларн., фагота и м. бараб. (по жел.), ор. 65:

- I. Засыпанный город
- II. Моя любовь ушла
- III. На закате солнца
- IV. Жаворонок
- V. Через пустыню.

Изд. — 1932, М., Музгиз, 1-е исп. — 1930, Москва, квартет ВРК.

Японская сюита, для флейты, гобоя, кларн., фагота и ксилофона. ор. 66а:

- I. Вечерняя песня
- II. Детская игра
- III. Старинная японская мелодия
- IV. Мимоза
- V. Журавли.

Рукопись в Музгизе. 1-е исп. — 1930. Москва, квинтет артистов ВРК.

«Смена героев», музыка к пьесе Б. Ромашова. Рукопись. 1-е исп. — 1930, Москва, Малый театр.

То же для ф-п. в 2 р. Рукопись.

«Памяти Ленина», музыка к монтажу для смеш. хора с б. симф. оркестром. Рукопись. 1-е исп. — 1930, Москва, МХАТ им. Горького.

3 песни, для ср. гол. с ф-п., текст народный:

- I. Китайская (без слов)
- II. Армянская
- III. Дагестанская.

Рукопись.

### 1931

Двойная fuga (5 гол.) на темы попугая, для флейты, гобоя, кларн., фагота и ксилофона, ор. 66в. Рукопись в Музгизе.

1-е исп. — 1931. Москва, квинтет артистов ВРК.  
«Советский часовой» («Заткало пряжею туманной...»), баллада  
для низ. гол. с б. симф. оркестром, текст Д. Бедного, ор.  
67. Рукопись. 1-е исп. — 1931. Москва, Поляева, с орк.  
п/упр. В. Целиковского.

То же, для н. гол. с ф-п. Изд. — 1932, М., Музгиз.

«Туркменские картины», сюита, для б. симф. оркестра, ор. 68:

- I. Степь цветет
- II. Кочевники
- III. Ночью
- IV. Марш.

Изд. — 1933, М., Музгиз, 1-е исп. — 1931, Москва,  
п/упр. автора.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.

Оттуда — ч. IV, для допр.-балал. оркестра (Б. Погребов). Ру-  
копись.

2-я Китайская сюита, для м. симф. оркестра, ор. 70:

- I. Allegro energico
- II. Moderato
- III. Allegro
- IV. Allegro moderato.

Рукопись. 1-е исп. — 1933, Ростов/Д., под упр. автора.

Фантазия на темы революционных песен Запада, для дух.  
оркестра (инстр. С. Былов), ор. 71. Изд. — 1931, М., Муз-  
гиз, 1-е исп. — 1932, Москва, п/упр. Ф. Николаевского.

Баллада, для скр. (балал.) с ф-п., ор. 72. Рукопись.

«Карусель», 8 советских плясок, для сценической постановки,  
для б. симф. оркестра, со смеш. хором (№№ 1—8), текст  
автора, ор. 73:

- I. Хоровод
- II. Я чай пила
- III. Барыня
- IV. Частушка
- V. Красноармейская
- VI. Чапаевская полька
- VII. Пляска крестьян
- VIII. Финал.

Рукопись. 1-е исп. — 1933, Москва, в постан. К. Голей-  
зовского.

8 алтайских песен, для ср. гол. с ф-п., текст народный. Рукопись.

2 турецкие песни, для в. гол. с ф-п., текст народный. Рукопись.

## 1932

5 пьес, для скр. с ф-п., ор. 53 (нач. в 1926 г.):

- I. Аллея влюбленных
- II. Свидание

III. Джамиле

IV. Вальс

V. Гавот.

Рукопись.

«Изменник Родины», музыка к фильму («Межрабпомфильм»)  
(нач. в 1931 г.). Рукопись.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

5 пьес для скр. (балал.) с ф-п., ор. 69:

I. Токката

II. Вальс

III. Гавот

IV. Романс

V. Мексиканская серенада.

Изд. — 1935, М., Музгиз.

Трио (А), для скр., виолонч. и ф-п., ор. 74:

I. Лес под солнцем

II. Липы цветут

III. Китайский прудик

IV. Финал.

Изд. — 1935, М., Музгиз, 1-е исп. — 1933, Москва, трио  
им. К. Станиславского.

«Советский Восток», сюита, для б. симф. оркестра, ор. 75:

I. Памир

II. Армения

III. Узбекистан

IV. Казахстан

V. Таджикистан — Сурх

VI. Азербайджан

VII. Дагестан.

Изд. — 1933, М., Музгиз. 1-е исп. — 1932, Москва,  
п/упр. Н. Аносова.

4 романса, для н. гол. с ф-п., текст туркменских поэтов в пере-  
воде А. Глобы, ор. 76:

I. Бал Саят («Почему цветут гранаты...»)

II. Та, что всех прекрасней («Ты красишь хною ног-  
ти каждый день...»)

III. Твои клятвы («Когда к тебе придет мой друг...»)

IV. «Ты меня к себе не просишь...».

Изд. — 1936, М., Музгиз.

То же, для н. гол. с сопр. 2-х скр., альты и влч. Рукопись в б-ке  
ВРК.

Красноармейская рапсодия, для б. симф. оркестра, ор. 77. Изд.—  
1935, М., Музгиз. 1-е исп. — 1932, Москва, п/упр. ав-  
тора.

То же, для дух. оркестра (С. Цвейфель). Изд. — 1935, М.,  
Музгиз.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись в Музгизе.

«Дорога», музыка к пьесе Д. Смолина и С. Городецкого. Руко-  
пись.

**4 танца, для сценической постановки, для б. симф. оркестра:**

- I. Японский
- II. Индусский
- III. Марш со знаменем
- IV. Русская шандарба.

Рукопись. 1-е исп. — 1932, Москва, в постан. К. Голейзовского.

«За овладение техникой», симфонический этюд для б. симф. оркестра. Рукопись. 1-е исп. — 1932, Москва, п/упр. автора.  
Яванская песня (без слов), для н. гол. с англ. рожк. Рукопись.

### 1933

**Китайский скетч, для флейты, гобоя, кларн. и фагота, ор. 78.**

Рукопись в б-ке ВРК. 1-е исп. — 1933, Москва, квартет ВРК.

**Квартет на американские темы для флейты, гобоя, кларн. и фагота, ор. 79:**

- I. В горах
- II. Интермеццо
- III. Танец пастухов
- IV. Индейская колыбельная
- V. Кекуок.

Изд. — 1935, М., Музгиз. 1-е исп. — 1933, Москва, квартет ВРК.

«Христофор Колумб», опера в 4-х действиях (7 картин), либретто А. Арго и С. АнтимONOва, ор. 80. Рукопись.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

«Украина», музыка к звуковому фильму («Межрабпомфильм»).  
Рукопись.

То же, для пения с ф-п. (автор). Рукопись.

### 1934

**3-я (итальянская) симфония (А), для домр.-балал. оркестра с дух. инструм. (по жел.), ор. 81:**

- I. Allegro con brio
- II. Ноктюрн
- III. Серенада
- IV. Тарантелла.

Изд. — 1935, М., Музгиз, 1-е исп. — 1934, Москва, п/упр. П. Алексеева.

**4-я (Арктическая) симфония (d), для б. симф. оркестра, посв. участникам героического похода — челюскинцам, ор. 82:**

- I. Allegro
- II. Allegro energico
- III. Sostenuto assai
- IV. Presto
- V. Финал. Maestoso.

Изд. — 1936, М., Музгиз, 1-е исп. — 1934, Москва, п/упр. А. Гаук.

То же, для ф-п. в 2 р. Рукопись.



8 негритянских и индейских песен, для ср. гол. с сопр. флейты, гобоя, кларн. и фагота, ор. 83:

- I. «Стой крепко», негритянская, текст народный
- II. «Может быть», негритянская, текст народный
- III. «Я хочу быть готовым», негритянская, текст народный
- IV. «Черный дрозд и ворона», негритянская, текст народный
- V. «Бэби», текст народный
- VI. «У реки Миннетонка», индейская, текст народный
- VII. «Умирающий лунный цветок» («О, лунный цветок...»), индейская, текст автора.
- VIII. Колыбельная индейского племени Сну («Солнце за лесом...»), текст автора.

Рукопись.

То же, для ср. гол. с ф-п. Рукопись в б-ке ССК.

Целлер К. — «Продавец птиц», оперетта в 3-х действиях (ред., перенстр., соч. вставные номера), ор. 84:

- I. Тирольский вальс
- II. Антракт ко II действию
- III. Песня Христины
- IV. Полька
- V. Гавот
- VI. Куплеты герцога.

Рукопись. 1-е исп. — 1934, Москва, Театр оперетты.

То же, для пения с ф-п. (автор обработки). Рукопись.

«Гибель сенсации», музыка к звуковому фильму («Межрабпомфильм») ор. 85. Рукопись.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

Оттуда — вальс-бостон для джаз-оркестра (В. Кочетов). Рукопись.

Оттуда — фокстрот для джаз-оркестра (А. Аксенов). Рукопись.  
2 танца для ф-п.:

- I. Азербайджанский
- II. Татарский (казанский).

Изд. — 1934, М., Музгиз («Сборн. масс. танцев народов СССР», №№ 4, 9).

## 1935

«Золотое озеро», музыка к звуковому фильму («Межрабпомфильм»), ор. 86. Рукопись.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

«Джувльбарс», музыка к звуковому фильму («Межрабпомфильм»), ор. 87. Рукопись.

Фокстрот, для в. гол. и ф-п.

То же, для в. гол. с м. симф. оркестром. Рукопись. 1-е исп. — 1935. Варшава, Е. Бандровска.

«Треуголка», балет в 3-х действиях (по музыке М. де Фалья,

П. Альбениса и испанским народным песням), либретто М. Гальперина, ор. 88. Рукопись. 1-е исп. — 1935, Ленинград, Дом культуры.

То же для ф-п. в 2 р. Рукопись.

«Поп и поручик», музыкальная комедия в 3-х действиях (5 картин), либретто С. Кожижановского, ор. 89. Рукопись.

То же, для пения с ф-п. Рукопись.

«Обновленная земля», музыка к кинофильму о Мичурине («Мостехфильм»). Рукопись.

### 1936

«Цыганы», балет в 3-х актах по Пушкину, либретто П. Маркова и Н. Холфина, ор. 90. 1-е исп. — 18 ноября 1837 г. в Нар. доме, Ленинград.

### 1937

«Борис Годунов», музыка к драме Пушкина, ор. 91. 1-е исп. — 6 марта 1937 г. в Гос. Мал. театре, Москва.

Кантата к XX-летию Октября, для голосов соло, хора и оркестра, ор. 92. 1-е исп. — 7 ноября 1937 г. в Москве.

Две пьесы, для влч. с оркестром, ор. 93:

I. Песня без слов

II. Пляска древних инков.

1-е исп. — 15 января 1938 г. в Харькове.

Шесть хоров (a cappella), на темы русских народных песен, ор. 94. 1-е исп. — 12 декабря 1938 г., Москва, Гос. хор п/упр. Владимирова.

### 1938

«Иван Болотников», музыка к драме Добржинского, ор. 95. 1-е исп. — 7 фев. 1938 г. Москва, Театр Революции.

«Девушка из кофейни», оперетта в 3-х актах, текст Данцигера и Долева, ор. 96. 1-е исп. — 2 фев. 1938 г., Свердловск.

«Петр I», музыка к драме Ал. Толстого, ор. 97.

«Буран», опера в 4-х актах и 6 картинах Василенко и Ашрафи, либретто Н. Яшена, ор. 98, 1-е исп. — 12 июня 1939 г., Ташкент, Гос. опер. театр.

«Я сын трудового народа», музыка к кинофильму.

### 1939

«Великий канал», опера в 4-х актах и 7 картинах, Василенко и Ашрафи, по либретто Н. Яшена и М. Рахманова, ор. 99. 1-е исп. — 12 января 1941 г., Ташкент, Гос. оп. театр.

### 1940

14 романсов, ариозо из музыки к «Купцу Калашникову» и два дуэта на слова М. Лермонтова, ор. 100.

### 1941

«Суворов», опера в 4 актах и 6 картинах, текст С. Кржи-

жановского. ор. 101, 1-е исп. — 23 февр. 1942 г., Москва, театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Музыка к ком. «Шерали» Василенко и Ашрафи. 1-е исп. — 26 декабря 1941 г., Ташкент. Гос. оп. театр.

### 1942

2 узбекских походных марша, для дух. оркестра, ор. 102.  
«Акбиялк», балет в 4-х актах и 6 картинах, либретто В. Смирнова, ор. 103. 1-е исп. — 7 ноября 1943 г., Ташкент, Театр оперы и балета.

### 1943

Узбекская сюита, в 9-ти частях, ор. 104. 1-е исп. — 12 ноября 1943 г., Москва, симф. концерт п/упр. Д. Блока.

«В деревне» — сюита, для Русского оркестра народных инструментов, ор. 105.

Торжественная увертюра (С), ор. 106. 1-е исп. — 29 ноября 1943 г. по радио.

10 русских народных песен, для разн. голосов, в сопр. симф. оркестра, слова народные, ор. 107. 1-е исп. — 17 марта 1944 г. по радио:

1. «Уж не вейте вы, ветры буйные»
2. «По сеничкам Дуняшенька гуляла»
3. «Ты заря ли, заря»
4. «Нам бы, девушкам, горелки»
5. «Уж ты мальчик-кудрявчик»
6. «Скоморошья»
7. «Млад светел месяц»
8. «Уж ты чувствуй»
9. «Теща для зятя припасда»
10. «Сказ о Новгороде Великом».

### 1944

Вокальная сюита, в 4-х частях, для сопрано и баритона, в сопр. симф. оркестра, ор. 108.

Музыка к хореогр. картине «Степан Разин». 1-е исп. — 25 апреля 1944 г., Москва, клуб НКВД.

«Пропавшая грамота», музыка к мультфильму, по Гоголю, ор. 109.

6 славянских плясок, для симф. оркестра, ор. 110.

2 хора. Для Дома самодеятельности.

5 хоров (а саррелла), для смеш. хора, ор. 111.

### 1945

Концерт, для виолончели с оркестром (А), ор. 112.

Концерт-поэма, для трубы и симф. оркестра, в 3-х частях, ор. 113:

- I. Allegro drammatico
- II. Molto sostenuto, quasi Adagio
- III. Allegro.

- Славянская рапсодия для б. симф. оркестра, ор. 114.  
 Концертный вальс, для б. симф. оркестра, ор. 115.  
 Концертный марш, для б. симф. оркестра (F), ор. 116.  
 Сюита для балалайки и баяна (или ф-п.) в 3-х частях, ор. 117:  
 I. Вариации на русскую тему  
 II. Былина  
 III. Плясовая.  
 «Три мушкетера», музыка к лит. монтажу, для ф-п., трубы и ударных, ор. 118.  
 Шесть хоров (а саррелла), для смешан. голосов, ор. 119:  
 I. «Волки...», слова А. К. Толстого  
 II. «У приказных ворот...», слова того же автора  
 III. «По горам две хмурых тучи», слова Я. Полонского  
 IV. Цыганские песни, слова А. К. Толстого  
 V. «Полна жизнь наша», слова Г. Державина  
 VI. «Что смолкнул веселия глас», слова А. Пушкина.  
 Музыка к сказке «Аленушка и Иванушка», для Гос. кукольного театра, текст Ю. Данцигера, ор. 120.  
 Сюита «Украина», для б. симф. оркестра, ор. 121:  
 I. В степных просторах  
 II. Лето  
 III. Днепр.  
 IV. По ночным дорогам. Партизаны  
 V. Праздник.

## 1946

- «Мирандолина», балет в 3-х актах (5 картинах), либретто П. Ф. Аболимова и В. А. Варковицкого, ор. 122.

## 1947

- Страницы воспоминаний — изд. Музгиза.  
 Пятая симфония (а), оп. 123:  
 I. Allegro moderato e tragico  
 II. Andante amorevole  
 III. Presto  
 IV. Allegro maestoso. } без перерыва.  
 1-е исп. — 8 октября 1948 г. в симф. концерте филармонии п/упр. К. К. Иванова, Москва.

## 1948

- 4 хора а саррелла для смешан. хора:  
 1. Казачья (слова народные)  
 2. Цыганские песни (сл. А. К. Толстого)  
 3. Полна жизнь наша (сл. Державина)  
 4. Заиграли трубы (сл. Хомякова).  
 ор. 124.  
 Кантата «Москва» (сл. народные), ор. 125.

## 1949

Концерт для арфы с орк. F-dur, ор. 126:

- I. Allegro moderato
- II. Andante
- III. Allegro vivace.

1-е исп. в симф. концерте филармонии 2 дек. 1949. Сольстка Вера Дулова, оркестр п/упр. автора.

Пролог, эпилог и доб. танцы к балету «Эсмеральда» Пуни, ор. 127. 1-е исп. в театре Станиславского.

Концерт для ф-п. с оркестром fis-moll, ор. 128:

- I. Allegro moderato
- II. Andantino
- III. Allegro vivace.

## 1950

6 пьес для скрипки и ф-п. } педагогические,  
5 пьес для виолончели и ф-п. } ор. 129.

## 1951

а) «У тихого озера», музык. картина

б) Сюита № 1 на темы русских народных песен } для оркестра  
в) Сюита № 2 на темы русских народных песен } народных  
инструментов.

1-е исп. — по радио 1 ноября 1951 г., ор. 130.

«Светлый путь», увертюра C-dur.

а) для орк. народн. инструментов. 1-е исп.—по радио 15 ноября 1951 г.

б) То же для симф. оркестра, ор. 131.

5 пьес для скрипки и ф-п. ор. 132:

1. Старинный вальс
2. Молдавская пляска
3. Серенада
4. Юмореска
5. Пляска цыганки.

Сюита для скрипки и ф-п., ор. 133:

- I. Венгрия
- II. Чехия
- III. Польша
- IV. Китай
- V. Русская.

Пособие по инструментовке для симф. оркестра, ч. I, ч. II.

Задачник по инструментовке для симф. оркестра, ч. I и II.

## 1952

2-й концерт для скрипки с оркестром, ор. 134:

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Molto vivace.

1-е исп. — 1954 г. 12 ноября, ЦДРИ, сол. О. Каверзнева.  
Пять легких пьес для скрипки.

### 1953

Концерт для кларнета с оркестром, ор. 135:

- I. Allegro moderato
- II. Adagio
- III. Allegro molto, quasi presto.

1-е исп. — 2 марта 1954 г. на кафедре духовых инструментов, солист Мозговенко; 15 марта 1955 г. — М. зал Консерватории, солист Игорь Штегман.

Концерт для валторны с оркестром, ор. 136:

- I. Allegro con brio
- II. Nocturne. Andante
- III. Finale. Presto.

1-е исп. — 15 марта 1954 г. Радио. Оркестр п/у А. Гаука.  
Солист Я. Шапиро.

### 1954

Сюита для флейты «Весной», в сопр. струнного орк., 2 кларнетов, 1 фагота, арфы и ударных. ор. 138.

То же в сопр. фортепиано. 1-е исп. — 23 февраля 1956 г. ЦДРИ, солист А. Корнеев, орк. п/упр. Дударовой.

Три романса на слова Лермонтова:

- «Силуэт»;
- «Цевница»;
- «Посвящение».

Сюита на китайские народные темы для большого оркестра, ор. 139. 1-е исп. — 15 мая 1954 г. по радио.

Торжественная увертюра-марш в память воссоединения России с Украиной, ор. 140. 1-е исп. — 18 мая 1954 г. Б. зал консерватории.

### 1955

Увертюра для духового (военного) оркестра на десятилетие победы над фашистами, ор. 141. 1-е исп. — 9 мая 1955 г. Б. зал консерватории. Показательный орк. Мин. обороны СССР п/у И. В. Петрова.

Вариации для виолончели с оркестром, ор. 142.

10 пьес для струнного оркестра и ф-п., ор. 143.

10 пьес для балалайки и ф-п., ор. 144.

а) Приветственная увертюра

в) Вальс, ор. 145.

Для оркестра народн. инструм.

«Колхозная сюита» (в 4 частях).

Для оркестра народных инструментов, ор. 146.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. «Музыка», Еженедельник. 1911 г., Москва, № 14.
  2. В. Беляев. С. Н. Василенко. Москва, Музсектор госиздата, 1927.
  3. Д. М. Рогаль-Левицкий. Сергей Василенко и его альтовая соната. Труды ассоциации камерной музыки. Москва, 1927.
  4. Сергей Василенко — XXV лет музыкальной деятельности. Юбилейный сборник статей под редакцией В. Яковлева. Москва—Ленинград, издат. Модпик, 1927.
  5. Проф. С. Бугославский. С. Н. Василенко. М., Музгиз, 1939.
  6. Г. Поляновский. С. Н. Василенко. М., Музгиз, 1947.
  7. С. Корев. Концерт для балалайки с оркестром С. Н. Василенко. Пояснение. М.-Л., Музгиз, 1951.
  8. Сын солнца. Опера С. Василенко. Театринопечать, 1929.
  9. Иосиф Прекрасный. Балет С. Василенко. Театринопечать, 1929.
  10. Цыганы. Балет С. Василенко. Издание Одесского театра оперы и балета. Сезон 1936/37 г.
  11. Цыганы. Балет С. Василенко. Изд. Моск. Госуд. театра балета под руководством Викт. Кригер, 1937.
  12. С. Василенко. «Страницы воспоминаний». М.—Л., Музгиз, 1948.
  13. Мирандолина. Балет С. Василенко. Издание Гос. акад. Большого театра 1949 и 1954 гг.
- Отдельные статьи**
- С. Бугославский. Юбилей мастера. «Советское искусство», 1933 г., № 15.
  - Г. Поляновский. Творческий путь. «Советская музыка», 1933 г., № 4.
  - Е. Браудо. Композитор, дирижер, педагог. «Вечерняя Москва», 1937 г., 8/IV.
  - С. Бугославский. Юбилей Василенко. «Советская музыка», 1937 г., № 6.
  - Р. Глиэр. Выдающийся советский композитор. «Советское искусство», 1937 г., 4/IV.
  - Д. Рогаль-Левицкий. Творческий путь С. Василенко. «Советская музыка», 1947 г., № 2.
  - Старейший советский композитор (к 80-летию С. Василенко). «Советская музыка», 1952 г., № 3.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Вступление</i>	5
-------------------	---

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

#### ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Годы учения . . .	9
Консерватория. Первые творческие опыты. Встречи с С. И. Танеевым, П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым . . . . .	20
Сближение с Московским Обществом искусства и литературы. Формирование мировоззрения. «Композитор, а не помещик» . . . . .	39
«Исторические концерты»	46
Годы 1907—1917. Начало работы в консерватории. Сочинения 1907—1917 гг. Путешествия, концертная деятельность . . . . .	60
1917 год. С первых дней революции — с народом. Консерватория, университет, радио. Педагог, дирижер, лектор, теоретик, историк . . . . .	69
Годы 1938—1956. Новые оперы и балеты. Творческая помощь народам СССР. Деятельность в годы Великой Отечественной войны. До смерти — на посту . . . . .	86



