



О. М. Томпакова

# Николай Николаевич ЧЕРЕПНИН

Очерк  
жизни  
и творчества



О. М. Томпакова

---

Николай Николаевич  
ЧЕРЕПНИН

Очерк жизни  
и творчества

---

---



*Москва «Музыка»*  
1991

ББК 85.313(2)-8  
Т56

ISBN 5-7140-0283-0

49 05000000-341

Т \_\_\_\_\_ 36-90  
026(01)-91

© О. М. Томпакова, 1991 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Современному читателю имя Николая Николаевича Черепнина мало что говорит, его произведения, даже самые знаменитые, такие, как балеты «Павильон Армиды» и «Нарцисс и Эхо», практически не исполняются. Не звучат его прекрасные романсы и хоры, эффектные фортепианные пьесы и симфонические сочинения, великолепную оркестровую технику которых одобряли даже такие мастера оркестра, как Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, И. Ф. Стравинский. Многим ли известны сейчас даже переизданные в советское время партитуры эскиза для оркестра «Зачарованное царство» (к сказке «Жар-птица») и Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина?

Литература о Черепнине не богата. Обширная дореволюционная пресса современному читателю фактически недоступна. А советские исследователи посвятили Черепнину только немногие отдельные страницы в таких работах, как «Русская музыка» Б. В. Асафьева, «Русский балетный театр начала XX века» В. М. Красовской и статьи о балете И. Я. Вершининой и Е. Я. Суриц в книге «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века».

Трудно предугадать судьбу художника, но нам представляется, что, если бы Черепнин завершил свою так блестяще начавшуюся и развивавшуюся творческую жизнь на родине, а не за рубежом, все сложилось бы для него иначе.

Уступая по силе дарования С. В. Рахманинову, И. Ф. Стравинскому, С. С. Прокофьеву, Черепнин — так же как и, например, другой «изгнанник», А. Т. Гречанинов, — не сумел прижиться на чужбине и завоевать себе там достойное место в современном искусстве, он угас, мучимый тоской по родине, по своей прошлой художественной жизни в России.

Один из последователей традиций Новой русской музыкальной школы, композитор, дирижер, пианист, педагог и мемуарист, Черепнин по праву занимал видное место в русском музыкальном искусстве своего времени. Слава и признание пришли к нему уже в молодые годы. Его блестящая, изысканная, исполненная неожиданных колористических красок и тембров музыка поражала современников своей смелостью и новизной.

Чутко реагируя на новые художественные течения эпохи, Черепнин одним из первых среди русских композиторов обратился к стилю и приемам импрессионизма, многое воспринял из музыкального языка Скрябина и Р. Штрауса, а позднее Стравинского.

В обширном творческом наследии Черепнина, включающем в себя шестьдесят опусов самых различных жанров и множество сочинений без опуса, лучшие страницы относятся к периоду творческого содружества композитора с группой «Мир искусства» и совместной работы с А. Н. Бенуа, М. М. Фокиным, Л. С. Бакстом. Именно тогда были написаны получившие широкое признание балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо»; прелюд для оркестра «Принцесса Греза», оркестровая сцена «Макбет», эскиз для оркестра «Зачарованное царство», Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» для оркестра; хоры «Ночь», «Старая песня», «Не плачьте над трупами павших бойцов»; вокальные циклы на стихи Ф. И. Тютчева, «Фейные сказки» на стихи К. Д. Бальмонта. Последнее слово Черепнина на закате его дней (русские бытовые музыкальные комедии «Сват» и «Ванька-ключник») также свидетельствует о неизбывной тяге художника к новым темам и сюжетам.

Творчество Черепнина неразрывно связано с его исполнительской деятельностью; он был постоянным дирижером Русских симфонических концертов, Концертов А. Зилоти, Русского музыкального общества, Московского филармонического общества, Исторических концертов С. Н. Василенко, участником концертных сезонов в Павловске и Ораниенбауме. С именем Черепнина — оперного и балетного дирижера — связаны годы его работы в Мариинском театре в Петербурге и в «Русских сезонах» в Париже, а также в Лондоне, Риме, Берлине, Монте-Карло, в США, в странах Южной Америки.

Эрудит, интеллектуал, разведчик новых путей, Черепнин пользовался огромным авторитетом как педагог, многолетний руководитель дирижерского класса и оркестровки в Петербургской консерватории. На его прогрессивных принципах воспиталось не одно поколение музыкантов, в ряду которых был и классик музыки XX века С. С. Прокофьев.

Черепнин был и первым наставником своего сына — известного композитора, пианиста и дирижера Александра Черепнина (1899—1977), жизнь которого прошла за рубежом, но который навсегда сохранил горячую любовь к русской культуре. В 1967 году он посетил Советский Союз, восприняв эту поездку как свое духовное обновление. Выросший в семье, где постоянно бывали все корифеи русской музыки, художники Александр и Альберт Бенуа, Л. С. Бакст, М. Ф. Ларионов, организатор «Русских сезонов» С. П. Дягилев, певцы и балетные артисты Мариинского театра, А. Н. Черепнин навсегда остался верен художественным заветам школы Римского-Корсакова и русской тематике (опера «Оль-Оль» по Л. Андрееву, балет «Легенда о Разине», оркестровые

«Русская сюита» и «Русские пляски», обработки народных песен и т. п.).

Сыновья А. Н. Черепнина и внуки Н. Н. Черепнина Сергей (р. 1941) и Иван (р. 1943), живущие в США, продолжают традиции композиторской семьи Черепниных. Но их интересы тяготеют уже к электронной музыке. Тем не менее Черепнины и вдова композитора Минг (китайка по национальности) бережно хранят обширный музыкальный архив деда, в котором содержится очень большое количество неизданных нотных рукописей, писем, документов.

Автор предлагаемой читателю книги знает об этом от А. Н. Черепнина, с которым была знакома лично и некоторое время находилась в переписке. А. Н. Черепнин очень хотел передать архив отца в дар Советскому Союзу, но не успел осуществить свое намерение. Надо надеяться, что наследие большого русского музыканта окажется на родине.

## Глава I

### ЮНЫЕ ГОДЫ. НАЧАЛО ПУТИ (1873—1898)

Черепнины ведут свой род из древнего русского города Изборска Псковской губернии. Род был дворянский, но обедневший.

Николай Николаевич Черепнин родился в Петербурге 15 мая 1873 года. Мать композитора, Зинаида Александровна (урожденная Ратаева), умерла в том же году. Отец, Николай Петрович Черепнин, врач по профессии, был человеком незаурядного ума и наряду с медициной живо интересовался литературой и искусством. Он имел обширные знакомства в кругах петербургской художественной интеллигенции, был лично знаком с А. Н. Серовым, М. П. Мусоргским, Ф. М. Достоевским<sup>1</sup>, сотрудничал в известной прогрессивной газете «Голос», издававшейся А. А. Краевским. «С артистической средой отец соприкасался через своих пациентов, среди которых было немало выдающихся музыкальных и театральных деятелей. В гостеприимном доме его коллеги, доктора Е. А. Головина, отец приобщался к царившему там культу Мусоргского. Творец „Бориса“ охотно исполнял на этих вечерах свои „новинки“ и вдохновенно музицировал. Отец мой был связан тесной дружбой и с чудаковатым доктором А. П. Аристовым, безудержным почитателем музыки Серова, считавшим его „Вражью силу“ наивысшим достижением оперного искусства», — вспоминал Н. Н. Черепнин (66, 17). Рассказы отца о Мусоргском и раннее знакомство с его музыкой навсегда запали в душу композитора.

Музыкальные способности Черепнина выявились рано. Первой его музыкальной наставницей стала сестра отца Олимпиада Петровна, хорошо игравшая на рояле. Дальнейшие занятия музыкой были связаны с гимназическими годами. В 1883 году Черепнин поступил в 6-ю петербургскую гимназию, во главе которой стоял прогрессивно настроенный филолог и музыкант Д. Н. Соловьев. Он создал в гимназии хор и оркестр из учащихся, которыми руководил дирижер и органист Марининского театра И. К. Воячек. Черепнин был непременно участником, а подчас и руководителем всех музыкальных мероприятий. Его музыкальное образование в гимназические годы продолжалось уже под руководством про-

---

<sup>1</sup> Н. П. Черепнин лечил Достоевского и присутствовал при его кончине.



Н. Н. Черепнин (1891)

фессиональных музыкантов — профессоров Петербургской консерватории Н. Е. Шишкина, В. В. Демянского (будущего музыкального наставника С. В. Рахманинова) и дирижера Мариинского театра К. К. Зике.

Зике познакомил Черепнина с музыкальными драмами Р. Вагнера и Ф. Листа. «Его точная, дисциплинированная, „капельмейстерская“ игра раскрывала передо мной красоты „Тангейзера“, „Лоэнгрина“, „Святой Елизаветы“ и многих других великих произведений немецкого гения»<sup>2</sup>, — вспоминал Черепнин (66, 20). Представления Черепнина о Вагнере и интерес к его музыке возросли еще более после гастролей в Петербурге в 1889 году немецкой оперной труппы под управлением К. Мука, исполнившей целиком тетралогия «Кольцо нибелунга».

В гимназии началась дружба Черепнина с Н. А. Елачичем, двоюродным братом И. Ф. Стравинского. Прекрасный пианист, Елачич выступал в фортепианном дуэте с Черепниным на ученических вечерах. Он же ввел Черепнина в семью Стравинских, познакомил с его главой — знаменитым певцом, солистом Мариинской оперы Ф. И. Стравинским. В доме Стравинских Черепнин приобщился к царившему там культу творчества Н. А. Римского-Корсакова, впервые познакомился с его сочинениями.

В 1891 году Черепнин окончил гимназию и, уступая настояниям отца, поступил на юридическое отделение Петербургского университета. Среди его сокурсников оказались будущий художник И. Э. Грабарь и дирижер А. Б. Хессин. Черепнин оставил в своих мемуарах яркие зарисовки Петербургского университета тех лет; рассказал о многих выдающихся ученых, преподававших в нем, о нравах и быте петербургского студенчества (см.: 66, 110—119).

Осенью 1893 года, не оставляя занятий в университете, Черепнин поступил в Петербургскую консерваторию в класс фортепиано профессора К. К. Фан-Арка. Начав свою деятельность еще в годы директорства А. Г. Рубинштейна, Фан-Арк воспитал многих известных музыкантов, в числе которых были А. Н. Есипова, Л. П. Штейнберг, В. П. Коломийцев и др. Ко времени поступления в консерваторию Черепнина Фан-Арк уже не выступал в концертах, но его игра, которая постоянно звучала в классе, по словам Черепнина, была необычайно привлекательна. «Он обладал чрезвычайно мягким, полнозвучным, певучим туше и пленял нас продуманностью и законченностью игры» (66, 23).

Вскоре, однако, Черепнин понял, что его настоящее призвание — не концертная эстрада, а композиция. Оставив класс Фан-Арка, он сдал экзамены на композиторское отделение Петербургской консерватории и был принят в класс известного в свое время композитора и музыкального писателя Н. Ф. Соловьева. Но Черепнин мечтал о занятиях под руководством Римского-Корсакова:

---

<sup>2</sup> «Легенда о святой Елизавете» — оратория Ф. Листа.

«После долгих колебаний и волнений я решился наконец предстать перед Римским-Корсаковым, захватив с собой кое-какие сочинения... Николай Андреевич прослушал все очень внимательно, побеседовал со мной на кое-какие музыкальные темы и... сказал, что он примет меня в свой класс после того, как я получу от моего прежнего профессора согласие на переход из его класса...» (66, 27). Н. Ф. Соловьев не возражал, и Черепнин в 1894 году стал учеником Римского-Корсакова. «С этого момента,— вспоминал композитор,— дело моего образования вступило на верный путь. Передо мною открылись безграничные возможности к развитию заложенных во мне музыкальных способностей под руководством великого композитора и совершенно исключительного педагога, с любовью и самоотвержением отдавшего свои духовные силы и время для подготовки образованных русских композиторов и музыкальных деятелей» (66, 28).

Римский-Корсаков внимательно следил за музыкальным развитием Черепнина и считал его композиторское дарование значительным. Он отмечал успехи Черепнина год за годом в своих дневниках под своеобразной рубрикой: «Мнение учащего о способностях, прилежании и успехах». 19 апреля 1896 года Римский-Корсаков записал: «Н. Черепнин занимался у меня в курсе I практического сочинения, потому что был достаточно к этому подготовлен прошлым годом...» (61, 73); 19(?) мая 1897 года: «Очень способен и старателен; работает много и скоро. Соображает прекрасно. По-видимому, есть композиторский талант» (там же, 98); 17 мая 1898 года: «Очень способен. Очень старателен. Предвижу композиторское дарование. Успехи большие» (там же, 135).

Общему музыкальному развитию Черепнина во многом способствовали постоянные посещения Русских симфонических концертов, проходивших под руководством Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. На одном из таких концертов, 17 декабря 1894 года, была исполнена впервые в Петербурге «Пляска женщин» из оперы С. В. Рахманинова «Алеко». Она прошла как-то незамеченной петербургскими музыкантами, и, по воспоминаниям А. В. Оссовского «один только Н. Н. Черепнин оценил тонкую по музыке, поэтичную „Пляску“ и с восхищением играл ее друзьям» (19, 350).

Широким было общение Черепнина с петербургскими музыкальными деятелями, концентрировавшимися вокруг Римского-Корсакова. Формы этого общения были различными — «среды» в доме Римского-Корсакова; музыкальные вечера в домах у А. А. Спендиарова (занимавшегося тогда под руководством Римского-Корсакова); у А. В. Оссовского; у самого Черепнина.

Очень интересной была деятельность Общества музыкальных собраний, возникшего по инициативе одного из учеников Римского-Корсакова И. А. Давыдова (племянника знаменитого виолончелиста К. Ю. Давыдова). «Заметив мою склонность к практической музыкальной деятельности,— вспоминал Черепнин,— и зная мой известный аккомпаниаторский опыт, Николай Андреевич

привлек меня к работе „Общества музыкальных собраний“, которое готовило тогда к постановке „Геновеву“ Шумана. На моей обязанности было разучивание с хором как оперного, так и общего репертуара, а также аккомпанемент на слевках и на концертных выступлениях» (66, 41).

Известный в музыкальных кругах Петербурга как отличный пианист-ансамблист, Черепнин еще в консерваторские годы сблизился с популярным скрипачом и музыкальным критиком В. Г. Вальтером, с которым часто выступал в концертах. Благодаря Вальтеру Черепнин стал бывать на «пятницах» петербургской Академии художеств, на которых нередко звучала музыка. На одной из таких «пятниц» состоялся дирижерский дебют Черепнина: он исполнил с оркестром Мариинского театра «Струнную серенаду» Чайковского. А вскоре выступил и в частной оперной студии З. П. Гренинг-Вильде, продирижировав отрывками из «Пиковой дамы» Чайковского и «Волшебного стрелка» Вебера.

На «пятницах» в Академии художеств состоялось знакомство Черепнина с художниками Александром и Альбертом Бенуа. С первым из них будет связана одна из самых ярких страниц в творческой биографии Черепнина, а дочь Альберта Бенуа Мария станет женой Черепнина. В доме Бенуа царил подлинно музыкальная атмосфера, овеянная воспоминаниями об их предке, талантливом итальянском композиторе и дирижере К. А. Кавосе, свыше сорока лет проработавшем в петербургском оперном театре. Александр и Альберт Бенуа были очень музыкальны, они играли на рояле и обладали даром импровизации. (Жена Альберта Бенуа Мария Карловна была выдающейся пианисткой, дочерью дирижера К. И. Кинда, прямого потомка немецкого поэта Фридриха Кинда, на либретто которого была написана опера К. М. Вебера «Волшебный стрелок».)

В 1895 году Черепнин окончил университет со званием кандидата прав. Однако диплом юриста так и остался у него без применения. Все свои силы Черепнин по-прежнему отдавал музыке.

Летом 1896 года Черепнин знакомится с Ц. А. Кюи, а через него и с М. А. Балакиревым. Он живо интересуется творчеством этих великих соратников Римского-Корсакова, представителей Новой русской музыкальной школы. По словам Черепнина, он «в то время уже начал сознавать себя русским музыкантом» (66, 24) и стремился как можно глубже изучить русскую музыку. Познакомившись с Кюи, дача которого в Ораниенбауме соседствовала с дачей Черепнина, молодой композитор стал частым гостем Кюи. «Цезарь Антонович, — вспоминает Черепнин, — охотно певал нам свои романсы под прекрасный аккомпанемент своей дочери Лидии Цезаревны... Иногда мы исполняли с Лидией Цезаревной в четыре руки отрывки из „Анджело“, из „Ратклиффа“, прелестные танцы из „Кавказского пленника“ и другие произведения ее отца» (там же, 35).

Мы не располагаем подробными сведениями о взаимоотношениях Черепнина и Балакирева, однако можно с достаточной

долей уверенности сказать, что основатель «Могучей кучки» не остался равнодушен к появлению в русской музыке нового и одаренного ученика Римского-Корсакова. Балакирев приветствовал первое крупное оркестровое сочинение Черепнина — прелюд «Принцесса Греза», прозвучавший летом 1896 года в курзале Ораниенбаума. Черепнин вспоминает, что на этом концерте присутствовал не только Балакирев, но и С. М. Ляпунов. По словам близкого Балакиреву профессора Петербургской консерватории А. А. Петрова, «Милий Алексеевич наигрывал ему на рояле отрывки из „Принцессы Грезы“, отчетливо ему запомнившиеся при его чудном музыкальном слухе и удивительной памяти, и отзывался вполне одобрительно как о музыке, так и об оркестровке» (см.: 66, 35).

Впоследствии Черепнин бывал на музыкальных вечерах у Балакирева в Петербурге, а в годы своей последующей дирижерской деятельности неоднократно исполнял произведения Балакирева, в частности его симфоническую поэму «В Чехии».

Там же, в Ораниенбауме, Черепнин познакомился с известным русским музыкальным деятелем М. П. Беляевым, основателем нотиздательства «М. П. Беляев в Лейпциге», Русских симфонических концертов. Русских квартетных вечеров, учредителем Глинкинских премий<sup>3</sup>, просвещенным меценатом, сыгравшим большую роль в развитии отечественной музыкальной культуры. Страстный пропагандист творчества композиторов Новой русской музыкальной школы, Беляев внимательно следил за развитием молодых музыкантов, продолжавших ее традиции. Зная от Римского-Корсакова о незаурядном даровании Черепнина, Беляев захотел познакомиться с ним поближе. Он пригласил Черепнина бывать у него на даче, чтобы играть с ним в четыре руки, до чего он, по словам Черепнина, был большой охотник. «Играл он в смысле техническом и динамическом не очень совершенно, но в ритмическом отношении был весьма тверд, и играть мне с ним было очень интересно, тем более что исполняли мы преимущественно русский симфонический репертуар... Играл Митрофан Петрович с неутомимым увлечением и любил, проиграв пьесу, поговорить о ней. Многие его суждения были весьма интересны и самобытны...» (66, 36).

В мае 1898 года Черепнин окончил Петербургскую консерваторию, пройдя весь курс за четыре года. В качестве выпускной работы он представил кантату «Сарданапал» (на заданный текст) для солистов, хора и оркестра. В качестве либретто кантаты был использован текст третьего действия оперы А. С. Фаминцына «Сарданапал» (1875) по мотивам одноименной драмы Дж. Байрона в русском переводе Е. Зарина. Предложенный Черепнину

<sup>3</sup> Глинкинские премии были учреждены в 1884 году и выдавались ежегодно за лучшие произведения, созданные русскими композиторами. Вручение премий происходило 27 ноября в пять премьер «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы».

сюжет из жизни древнеассирийского вождя был ему «мало созвучен, если не считать некоторых имевшихся в нем довольно благо-родных лирических моментов... как, например, „Песнь Сафо“...» (66, 55).

Отзыв на кантату Черепнина должен был дать С. И. Танеев. Но он приехал из Москвы на выпускные экзамены сам, чтобы лично проанализировать дипломную работу перед экзаменационной комиссией. «Таков был Танеев! — вспоминал Черепнин. — Когда дело касалось музыки, он не мог и не умел делать что-либо наполовину... Танеев начал с того, что проиграл по партитуре всю мою кантату перед членами жюри, изредка повторяя отдельные ее части, на которые он хотел обратить особое внимание слушавших. Затем сделал весьма подробный всесторонний разбор как со стороны чисто музыкального содержания, так и со стороны формы и оркестровки. Николай Андреевич сказал мне шутя: „Танеев нам про вашу кантату целую диссертацию прочел“. ...В заключение Сергей Иванович отозвался о моей кантате весьма благоприятно, что и послужило основанием для присуждения мне диплома на звание „свободного художника“» (там же).

Впоследствии Танеев всегда проявлял интерес к творческой и дирижерской деятельности Черепнина, хотя музыка его, видимо, была чужда Танееву, за исключением «Сарданапала». Отрывок из нее («Песнь Сафо» ор. 5 для сопрано и женского хора с оркестром, изданную М. П. Беляевым в 1899 году) Черепнин «благодарственно» посвятил Танееву. Что касается отношения Черепнина к сочинениям Танеева, то он относился к ним «с некоторым благо-честивым страхом и невольным и нарочитым уважением» (66, 58), но не бывал ими тронут. Став дирижером, Черепнин охотно включал в свои концертные программы лишь симфонический антракт «Храм Аполлона в Дельфах» из оперной трилогии Танеева «Орестея».

По решению экзаменационной комиссии кантата Черепнина была исполнена на выпускном акте под управлением автора. Солистами выступили талантливые выпускники консерватории, певцы С. Н. Гладкая, Н. Н. Кедров (создатель Петербургского мужского квартета) и Я. Я. Карклин, завоевавшие себе вскоре широкую известность. Слушатели очень тепло встретили сочинение молодого композитора.

Перед Черепниным открылось широкое поле деятельности и как ученика Римского-Корсакова, и как композитора, включенного в каталог нотопубликаторской фирмы М. П. Беляева. Он стал членом известного Беляевского кружка и непременным участником музыкальных «беляевских пятниц». В силу этого он постоянно творчески общался с группой передовых русских музыкантов, вышедших главным образом из школы Римского-Корсакова. Среди них были А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Я. Витолс, братья Ф. М. и С. М. Blumenфельды и др. Постоянно бывал на «пятницах» Стасов, из Москвы наезжали Скрябин и Танеев. Особенно близко Черепнин сошелся в те годы с Глазуновым и Лядовым, став, по

его словам, «убежденным и любящим истолкователем их симфонических и театральных произведений и преданным... почитателем и другом» (66, 63).

Ранние сочинения Черепнина, созданные в годы учения в консерватории, включают различные жанры: кроме кантаты «Сарданапал» написаны две симфонии, оркестровый прелюд «Принцесса Греза» ор. 4, струнный Квартет ор. 11, струнный Секстет, Два хора a capella ор. 2, Два дуэта для женских голосов и фортепиано ор. 3, Шесть романсов ор. 1.

В этих сочинениях еще много подражательного, опасения выйти за рамки «традиций», но тем не менее уже прослеживаются и отдельные элементы зрелого и самостоятельного стиля композитора. Уже ранние произведения Черепнина свидетельствуют о свободном владении всем арсеналом современных музыкально-выразительных средств, о стремлении к смелому поиску нового в области гармонии и оркестровки. Если говорить о неких «прообразах», которым следовал Черепнин и от которых он отталкивался в начале своего творческого пути, то это звукоизобразительные и сказочные тенденции в творчестве Римского-Корсакова, Лядова и отчасти Вагнера. Но тенденции эти проявились далеко не во всех ранних сочинениях Черепнина, некоторые из них совершенно «традиционны». Это кантата «Сарданапал», обе симфонии, Квартет и Секстет. Симфония В-dur, например, очень нравилась Римскому-Корсакову; он, по словам Черепнина, хвалил в первой части «тематический материал... весьма бородинского склада... Andante, лиричное, напевное и более самостоятельное по музыке... Финал... небезынтересный в ритмическом отношении и удачный по форме, написанный, однако, под несомненным влиянием музыки Глазунова» (66, 51).

Первая симфония Черепнина была исполнена 12 февраля 1899 года в III Русском симфоническом концерте под управлением Римского-Корсакова и получила полное одобрение петербургских музыкантов. Стасов писал после концерта брату: «Черепнин (ученик Римского-Корсакова) оказывается замечательным талантом, кажется, много обещает. Скерцо и Анданте его симфонии слабоваты... Но 1-я и 4-я части просто превосходны. Из всех новоприбывших после Лядова и Глазунова это самый замечательный» (60, 281).

Гораздо интереснее «академических» группа других сочинений, в которых Черепнин уже выходит на самостоятельную дорогу творчества. Это его вокальные произведения и оркестровый прелюд «Принцесса Греза». В них Черепнин ошутимо по-своему применяет импрессионистские приемы Римского-Корсакова с их фиксацией впечатлений природы, тяготением к красочности, к нюансам света и тени, к прозрачности гармонической и инструментальной ткани.

Черепнин обращается к поэзии Тютчева, А. К. Толстого, Майкова, Лермонтова, Баратынского и др., в стихах он находит близкие ему лирические образы природы, беглые мимолетные впечат-

ления и настроения. В этом смысле характерен романс «Звезды ясные» (ор. 1 № 2) на стихи К. М. Фофанова, в котором рисуется таинственный ночной пейзаж, окутанный звездным светом, томление и нега чувств, испытываемые человеком, любующимся ночной природой.

Элементами картинной изобразительности насыщены также, например, Два дуэта для женских голосов и фортепиано, содержащие контрастные зарисовки времен года. Первый из них — «Весна» на стихи Ф. Тютчева. На эти же стихи написан романс Рахманинова «Весенние воды». Созданные почти одновременно, оба романса резко отличаются по воплощению поэтического текста. У Рахманинова преобладают радостные, мажорные, ликующие краски, у Черепнина, для которого поэтический образ служил прежде всего отправной точкой для решения колористической задачи, — нежные, задумчивые, элегические тона.

Наиболее значительным из ранних произведений Черепнина является оркестровый прелюд «Принцесса Грёза». Замысел его возник у композитора после посещения Суворинского театра в Петербурге, на сцене которого в сезоне 1895/96 года шла лирическая драма Э. Ростана «Принцесса Грёза». (В основе пьесы лежит романтическая средневековая легенда о верной и возвышенной любви французского трубадура Жоффруа к прекрасной восточной принцессе Мелизанде.)

Обобщив опыт колористических завоеваний Римского-Корсакова, отчасти программного симфонизма Вагнера, Черепнин сумел создать в «Принцессе Грёзе» свой собственный оркестровый и гармонический стиль — утонченно красочный и картинный, — приближающийся к стилю музыкального импрессионизма.

Прелюд «Принцесса Грёза» предваряется вступительным *Adagio*. Мелодия — соло виолончели на фоне струнных и арф — звучит как образ чего-то далекого, легендарного. Образ Мелизанды, образ принцессы Грёзы, запечатлен мелодией широкого диапазона, певучей, задумчивой, чуть печальной. Она исполняется в страстно звучащем регистре гобоя на взволнованно трепещущем фоне скрипок, виолончелей и арф. Особую воздушность придает выразительный подголосок «парящей» над оркестром флейты.

Средняя часть прелюда повествует о рыцаре Жоффруа, влюбленном в Мелизанду лишь по ее портрету и решившемся пересечь на утлом суденышке океан, чтобы достигнуть далекой родины Мелизанды.

Тема Жоффруа, короткая и драматичная, сливается с темой моря. Яркое впечатление производит созданный Черепниным музыкальный пейзаж бурного моря — одна из первых его многочисленных музыкальных «марин». Драматична кульминация прелюда: годы странствий истощили силы рыцаря, он умирает у ног Мелизанды. Тема Жоффруа постепенно утрачивает свою энергию, как бы истает, а тема Мелизанды, стремящейся вернуть Жоффруа к жизни, становится ярко чувственной и страстной. Но это состояние длится недолго. Утратив Жоффруа, Мелизанда прощается

с любовью и умирает. Инструменты пропевают в последний раз отдельные фразы из темы Мелизанды и стихают в аккорде-вздохе медных духовых. Прелюд «Принцесса Грёза» завершает первый этап творчества Черепнина и является значительным шагом вперед к новым горизонтам, к новым веяниям в искусстве.

## Глава II

### В РУСЛЕ НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ (1899—1904)

Начало самостоятельного творческого пути Черепнина совпало с последним годом уходящего в прошлое XIX века, с кануном эпохи первой русской революции. В эти годы жизнь Черепнина была наполнена напряженным и многообразным трудом композитора, пианиста, педагога, дирижера. Его творчество свидетельствует о неуклонном стремлении идти в ногу со временем, быть в русле новых художественных течений эпохи. Вместе с тем Черепнин не порывал с возрастившими его традициями «кучкизма» и отдавал им дань то в одном, то в другом сочинении. В его творчестве сосуществовали как бы два начала: одно было связано с «академическими» традициями, с творческими приемами, идеями, темами, сюжетами Новой русской музыкальной школы; другое опиралось на символизм и импрессионизм.

В этот период Черепниным были созданы две оперные сцены: «Сцена Зюлейки и Альманзора» (1899) для баритона и сопрано (на сюжет из романтической трагедии Г. Гейне «Альманзор») и «Песня Мери» ор. 19 (1904) для сопрано с оркестром (на текст из маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы»). Для оркестра написаны интермедия и симфонические антракты к пьесе Э. Ростана «Принцесса Греза» (в дополнение к ранее написанному оркестровому прелюду того же названия — 1899); симфоническая поэма «Макбет» ор. 12 (1902) и «Драматическая фантазия» ор. 17 (1903). Камерные инструментальные произведения были представлены «Лирической поэмой» ор. 9 (1900) и «Грезами» («Rêverie») ор. 13 (для скрипки и фортепиано — 1902); сборниками фортепианных пьес ор. 17 bis, 18 и 24. Вся же остальная масса музыки, написанной тогда Черепниным, относится к вокальным и хоровым жанрам.

Оркестровые произведения Черепнина «Макбет» и «Драматическая фантазия» являются в известной мере продолжением линии русского программного симфонизма, но в то же время содержат в себе и элементы нового.

Замысел симфонической поэмы «Макбет» возник под впечатлением от постановки этой трагедии Шекспира на сцене петербургского Суворинского театра. «Я неоднократно посещал представления „Макбета“, — вспоминает Черепнин, — и с каждым ра-

зом все более и более поражался изумительной архитектуральностью, пластичностью формы и динамичностью первой сцены четвертого акта трагедии (сцена в пещере ведьм), которая к тому же по самому содержанию своему занимает совершенно обособленное место по отношению к общему развитию хода действия пьесы.

Мне ясно представилась возможность выявить все эстетическое содержание этой сцены, отвлекши его как от сценического действия, так и от текста — одними лишь музыкальными средствами» (66, 97).

Первое исполнение «Макбета» состоялось 16 февраля 1902 года в III Русском симфоническом концерте под управлением А. К. Лядова. (Это сочинение посвящено А. К. Глазунову, по просьбе которого Черепнин сделал надпись «А топ ами Glasounoff».)

«Макбет» был встречен слушателями и критикой с одобрением, как шаг вперед по сравнению с Первой симфонией. Черепнин рассказывает, что Римский-Корсаков «очень одобрил оркестровый наряд „Сцены“ как по силе выражения, так и по колориту». Искренне и горячо хвалил «Сцену» Лядов, «одобрили ее и Соколов, и строгий Витол, и многие другие наши музыканты...» (см.: 66, 99). В. Г. Каратыгин писал, что «Макбет» Черепнина может быть отнесен к числу тех произведений, которые «для своего времени кажутся даже новыми откровениями» (31, 46).

О новизне музыкального замысла и языка «Макбета» говорил и Стасов. Он отнес это сочинение Черепнина к замечательнейшим творениям молодого поколения русских композиторов. А. Б. Хессин, которому довелось впоследствии неоднократно дирижировать «Макбетом», указывал на живой отклик слушателей. Он вспоминал, что «Макбет» воспринимался публикой «легко и с удовольствием», и считал, что успех этого сочинения во многом зависит от яркости красок композитора, которому «нельзя отказать в тонком чутье оркестрового колорита...» (см.: 65, 123).

«Макбет» написан для большого симфонического оркестра тройного состава и включает в себя четыре эпизода на сюжет сцены в пещере ведьм: Вступление, Пляска ведьм, Появление призраков, Пляска ведьм. В «Макбете» немало страниц глубоко трагических. Общему настроению «Сцены» отвечают мрачный, напряженный оркестровый колорит, чрезвычайно сгущенные краски, густая, а временами и резкая оркестровая звучность.

«Сцена» предваряется вступлением (Макбет приходит ночью в пещеру ведьм), для которого характерна неопределенная, блуждающая тональность. В гармонии же ощутим терпкий колорит уменьшенного трезвучия. Настораживающе звучит тихий рокот бас-кларнета, аккомпанируемый медными, тремоло струнных и «гулом» большого барабана. У гобоев и кларнетов звучит печальная тема пророчества о гибели Макбета.

Основной раздел поэмы заключает в себе картину пляски ведьм и сцену появления трех призраков. Дикая вертящаяся пляска

ведьм предваряется громовыми ударами тромбонов. Оркестровая ткань приходит в движение, в неистовое непрерывное вращение и мелькание разнообразнейших тембров и ритмов. Разделы пляски подобны колеблющимся языкам пламени, движение которых предугадать невозможно, так быстро меняют они свое направление. Появляется Макбет. Его мрачная и воинственная тема звучит у медных духовых инструментов. Ирреальность происходящего подчеркнута тем, что тема Макбета вскоре становится призрачной, как и окружающий ее фантастический мир.

Следующий эпизод (появление призраков) — таинственно звучащее соло английского рожка — подготавливает появление первого призрака. Ему сопутствует соло гобоя на фоне «вздрагивающей» гармонии фаготов, альтов и контрабасов.

Легко и воздушно явление второго призрака — переключка солирующей трубы и гобоя на фоне мерцающего тремоло струнных.

Ударом грома и подземным гулом начинается «Шествие королей» (*Adagio marciale*), предваряющее появление третьего призрака — тени Банко, произносящего грозное пророчество о гибели Макбета. Ему отвечают полные отчаяния возгласы Макбета, тонущие в хаосе звуковых вихрей и «топоте» тяжеловесной и неистовой пляски ведьм, которой завершается вся поэма.

«Драматическая фантазия» — также сочинение программное, но основой его замысла явилось впечатление от литературного произведения. Это философское стихотворение Ф. И. Тютчева «Из края в край». Созданная в годы подготовки первой русской революции, «Драматическая фантазия» и по своему замыслу и по характеру его воплощения может расцениваться как отклик прогрессивно настроенного художника на судьбы современного ему общества и является одним из значительных произведений как в творчестве самого Черепнина, так и в симфонической музыке конца XIX — начала XX века. Здесь можно увидеть аналогии со Вторым фортепианным концертом С. В. Рахманинова, с Третьей симфонией А. Н. Скрябина. Но более всего на идейно-философскую концепцию Черепнина повлиял симфонизм Чайковского — его последние три симфонии, увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», симфония «Манфред».

Следуя в известной мере традициям Чайковского, Черепнин в то же время по-своему подходит к инструментальной драме. Он заменяет форму многочастного симфонического цикла более свободной и более компактной формой одночастной симфонической поэмы, внутри которой сохраняются элементы сонатности (в этом Черепнин близок Скрябину).

Избрав в качестве литературной программы первую, третью и седьмую строфы стихотворения Тютчева, композитор придал им обобщенное истолкование идеи рока. Широкое симфоническое развитие тем, их яркость, драматизм и динамизм формы делают

содержание «Фантазии» гораздо шире и глубже, нежели ее поэтический прообраз.

«Драматическая фантазия» предваряется вступлением, в образном содержании которого раскрывается основная мысль стихотворения Тютчева:

Из края в край, из града в град  
Судьба как вихрь людей метет,  
И рад ли ты или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед.

Тема рока звучит с патетической торжественностью у медных инструментов.

Чем больше мы в нее вслушиваемся, тем больше убеждаемся в ее внутренней противоречивости: отсутствуют грозность и монотонность, присущие темам рока у Чайковского; это образ скорее импульсивный, нежели волевой, нервно возбужденный, нежели несокрушимый.

Тема главной партии (*Allegro assai*) вычленяется из темы рока, но не утверждает — и это характерно для Черепнина — ее волевого элемента.

Поэтому многократное завоевание главной партией маршевых, победных интонаций столь же многократно уступает место погружениям в набегающие волны неистовых жалоб, стенаний, вздохов отчаяния.

Хоральная тема побочной партии (*Meno mosso*) воспринимается как попытка остановить вихревое движение, создать хотя бы видимость устойчивости, забвения, уйти в мир изысканно красивой мечты.

Заключительная партия звучит решительно и торжественно, как бы уравновешивая длительную неустойчивость всего предыдущего развития. Драматична разработка (*Allegro assai*), соответствующая в поэтическом тексте следующей строфе:

О, оглянися, о, постой,  
Куда бежать, зачем бежать?  
Любовь осталась за тобой,  
Где ж в мире лучшего сыскать?

В разработке Черепнин отказывается от норм классической конфликтной сонатной разработки и прибегает к приемам, связанным с музыкальным импрессионизмом а отчасти и с живописью.

Если разработка у Чайковского — наиболее конфликтная и драматическая часть сонатной формы, то у Черепнина ей отводится функция экспрессивного красочного «сдвига» в иную цветовую плоскость. Композитор отказывается от энергии конфликтного музыкального развития и пользуется звуко-красочными сопоставлениями, различного рода секвенциями и трансформациями, уподобляющими его поэму некоему декоративному панно, в котором экспрессия красок заменяет динамику музыкального движения.

Из края в край, из града в град  
Могучий вихрь людей метет,  
И рад ли ты или не рад,  
Не спросит он... Вперед, вперед.

Скорбные и драматические чувства подчеркнуты в репризе еще более сгушенным колоритом, кода трагична: на фоне судорожно вздрагивающих аккордов трижды, жестко и неумолимо возглашается тема рока.

Исполненная впервые в Москве в VI симфоническом собрании Филармонического общества 3 марта 1903 года под управлением автора, «Драматическая фантазия» имела успех. С. Н. Кругликов отметил, что «оркестр Черепнина исполнен красок и разнообразен... музыкант он отличный и техник безупречный». Его поддержал И. В. Липаев, нашедший, что «Фантазия» инструментована местами «эффектно и сильно», в ней есть «довольно вдохновенные подьемы» (38).

Очень ярко и самостоятельно проявил себя Черепнин в вокальной лирике и в хоровых сочинениях. Из учеников Римского-Корсакова он наиболее смело шел навстречу веяниям импрессионизма и символизма.

Его романсы на стихи русских поэтов (А. Н. Майкова, А. А. Фета, А. А. Голенищева-Кутузова, К. Д. Бальмонта, К. М. Фофанова, И. Н. Ляличкина и др.) охватывают в основном сферу созерцательно-любовной и идиллической лирики. В романсах Черепнина также присутствуют характерное для той эпохи влечение к образам прошлого и своеобразный ориентализм. Но если круг образов и тем в романсах Черепнина достаточно традиционен для русской вокальной лирики, то пути их музыкального претворения несут в себе элементы нового, связанного с воздействием на музыку поэзии символизма и импрессионизма, выдвигавших на первый план звуковую сторону стиха. Появляется такой своеобразный жанр, как «стихотворение с музыкой». Черепнин, который всегда был очень внимателен к тексту, сумел найти для своих романсов новую окраску через усиление «звукового», «музыкального» начала в поэтическом тексте. Подобное восприятие слова подсказало композитору, в частности, особую трактовку партии фортепиано. Фортепианное сопровождение в романсах Черепнина приобретает чисто оркестровый характер (подчас вплоть до трехстрочного изложения), блещет игрой тембров и красок и, сливаясь с партией голоса, создает порой удивительные колористические эффекты. В этом смысле можно говорить о том, что в своих вокальных сочинениях Черепнин шел по пути музыкального импрессионизма. Таковы, например, его Шесть романсов ор. 7 — серия тонких музыкальных зарисовок душевного настроения, пейзажа, жанра. В романсе «Осеннее» («Падают листья») на стихи И. Н. Ляличкина, элегическая лирика осеннего пейзажа как бы перекликается с настроением картины В. Э. Борисова-Мусатова «Осенний мотив»: статичны кратко и неохотно звучащие фразы мелодии; «неподвижен» ритмический рисунок.

## Andantino

Музыкальными пейзажными зарисовками являются и Четыре романса ор. 8, среди которых особенно привлекателен романс «Облаком волнистым» на стихи Фета.

К замечательным образцам русской вокальной лирики можно отнести и такие романсы Черепнина, как «Подснежник» и «Я б тебя поцеловала» на стихи Майкова (ор. 21).

Новый подход к соотношению слова и музыки, стремление создать импрессионистскую вокальную миниатюру особенно заметны в романсах: «Скиталица небес», «Затрепетала в небе тьма» (из цикла Четыре романса без ор.), «К музыке» ор. 21 на стихи П. Шелли в переводе Бальмонта; «Свечка догорела» ор. 21 на стихи Фофанова.

Первые два романса рисуют образ беспредельного и холодного небесного пространства, являющегося символом душевного одиночества героя. Эффект «пространственности», воздушности создается рассредоточенным изложением фортепианной фактуры; «наплывами» и трепетом ритмических фигураций; имитацией «эха» в партии голоса; причудливо звучащими увеличенными гармониями. В романсе «Свечка догорела» композитор применяет переливы изысканно звучащих гармоний, контрасты «вспышек» и угасаний.

Особую группу составляют романсы на стихи Тютчева, к творчеству которого Черепнин обращался неоднократно. Как и русские поэты-символисты, благодаря которым вновь возник интерес

к поэзии Тютчева, Черепнин находил в образном строе и звуковой стороне тютчевских стихов широкие возможности для создания импрессионистских музыкальных миниатюр, для запечатления мимолетных настроений, душевных движений и откликов.

Удивителен по тонкости колорита романс «Тихой ночью» ор. 8. Его можно было бы назвать своеобразной «звездной баркаролой», музыка кажется как бы сотканной из золотистого отблеска полей под лучами полной луны и зыбкого мерцания далеких звезд. Приходит на память возможный прообраз этой музыки — ночные пейзажи и игра звездного света в опере Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством». Однако по тонкости и изменчивости красок (колебания мажора-минора в пределах одного такта) и пластичной «струистости» всего пейзажа этот романс-акварель более близок изысканной утонченности акварелей К. А. Сомова.

«Тютчевский» вокальный цикл Черепнина — Четыре романса ор. 16 — один из немногих в русской вокальной лирике примеров удивительно гармоничного слияния с музыкой поэтических образов тютчевских стихотворений. Романс «Думы и волны» рисует извечное движение морской стихии, изменчивой и волнующейся подобно тревожным думам человека. В музыке нет ни фаустовских мотивов, ни страстности и патетики тютчевских образов, но тем более впечатляющими становятся тонко схваченные настроения жизненной усталости и печали. Во взволнованной декламации мелодии, в горькой экспрессии гармонии ощутим образ призрака «тревожного и пустого».

Поэтическое воплощение в музыке Черепнина нашло и потрясающее по силе выраженных в нем чувств стихотворение Тютчева «Последняя любовь» — страстный монолог о возвышенной и драматической любви. В романсе привлекают сочетание интимной сердечности и почти симфонического размаха в драматическом развертывании сюжета, глубокая прочувственность и сила настроения. По контрасту с этим романсом следующий за ним романс «Царскосельское озеро» — замечательный пример декоративного импрессионизма в творчестве Черепнина, его новая музыкальная «марина».

Пристрастие композитора-импрессиониста к изображению водной стихии, особенно моря, понятно и объяснимо. Ведь при чрезвычайной переменчивости и при неисчислимом разнообразии оттенков водная стихия остается вместе с тем как бы неизменной, статичной, а это одно из требований искусства, основанного на колорите как источнике образности.

«Царскосельское озеро» — произведение звукописца-гедониста, зовущее наслаждаться каждым дыханием природы. Музыка живописует картину светлого озера, трепещущего в солнечных лучах, водную гладь, полную покоя и затаенного движения. Эта картина создается изысканными красками — звонкими, прозрачными, переливающимися сладостными гармониями, наложением на остигнутую волнообразную фигуру аккомпанемента

прихотливо ритмованных триолей в средних голосах и «журчащей» фразы триолей шестнадцатых в отыгрыше. Удивительно схвачен и колорит старины, ее задумчивой нежной красоты, обаяние поэзии памятников прошлого.

Moderato tranquillo

The piano introduction consists of three measures. The right hand features a series of triplets of sixteenth notes, with dynamics *p* and *mf dim.* indicated. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, with some notes beamed together.

The vocal entry begins with the lyrics "Ти. хо в о. зе. ре стру." The melody is simple and lyrical. The piano accompaniment continues with triplets in the right hand and eighth notes in the left hand, maintaining the *p* dynamic.

The vocal line continues with the lyrics "ит. ся от. блеск кровель зо. ло. тых." The piano accompaniment remains consistent with the previous section, featuring triplets in the right hand and eighth notes in the left hand.

«Сумерки» — редкий по тонкости колорита русский поэтический ноктюрн — нашел адекватное выражение в музыке Черепнина, хотя смысловой акцент композитором перенесен. Если в стихотворении Тютчева мотивы вечерней природы совмещаются с философскими размышлениями о скорбных «сумерках» души, то Черепнина привлекает в первую очередь возможность нарисовать живописную картину сумерек. Композитор создает сложный и тонкий образ, полный зыбких вечерних красок, передаваемых игрой регистрово-гармонической «светотени» в аккомпанементе, в котором живет ощущение таинства природы. В «Сумерках» мы наблюдаем одну из первых попыток Черепнина перевести краски в звуки, воплотить средствами музыки колорит вечерних красок.

О воплощении поэзии Тютчева Черепниным писал А. В. Оссовский: «Наконец, спустя сто лет со дня рождения, Ф. И. Тютчев нашел среди русских композиторов художника, с истинной любовью в целом ряде произведений воплотившего и переживавшего в звуках его поэзию... Молодой музыкант Н. Н. Черепнин, еще в номере первом своего первого сочинения обратившийся к тексту Тютчева и затем создавший ряд инструментальных и вокальных произведений под впечатлением тютчевской поэзии, нашел целый мир — живой и интересный — новых, еще не затронутых русской музыкой настроений, окрыляющих его творчество и придающих ему своеобразный облик» (46, 49).

В хоровах сочинениях Черепнина своеобразно сочетаются традиции «кучкистов» и новых художественных веяний. Таковы, в частности, Два хора для смешанных голосов с оркестром ор. 6. Хор «Ночь» на стихи В. Ю. Юрьева-Дрентельна представляет собой лирический ноктюрн, в котором ощутимо воздействие французского музыкального и живописного импрессионизма с его тяготением к воздуху, к фиксации впечатлений природы. Композитор тонко воплощает картину, нарисованную поэтом:

Царственно тихо в объятья земли,  
Оживленной росой,  
Сходит красавица майская ночь.  
Зажигаются звезды.  
Месяц встает из-за рощи дубовой,  
Серебряным светом кровли селений  
И волны пшеницы и ржи обливая.  
От цветов ароматы струятся,  
Белый прозрачный туман,  
Будто призраков трепетных сонмы,  
Стал над блестящей лентой реки.  
И любясь землю, месяц и яркие звезды  
Упали в зеркальные воды.  
Небо слилось с землею в великом  
аккорде природы.

Партитура «Ночи» поражает изысканностью и богатством оттенков колорита. Своеобразно использованы партии хора, трактуемые как некие гармонические «островки», «пятна», вокруг которых пышно расцветают оркестровые краски. Фантазия Череп-

нина-оркестратора неистошима. Уже в самом начале хора он создает образ нежный и воздушный. Музыка вся словно соткана из прозрачного тумана, подобного «призраков трепетных сонмам». Композитор прибегает к изысканным сочетаниям тембров, помогающих создать ощущение пространственности и зыбких ночных красок.

В хоре «Старая песня» на стихи А. В. Кольцова Черепнин внешне следует творческим приемам Новой русской музыкальной школы. К этому его побуждали истово русские, былинного характера стихи Кольцова о походе Ивана Грозного на Казань. В музыке «Старой песни» немало, на первый взгляд, традиционного, напоминающего сходные эпизоды у Бородина, Римского-Корсакова, отчасти Аренского в его «Фантазии на темы Рябинина». Это натурально-ладовые обороты, тяжелые унисоны, трихордовость, общая архаичность звучания. Однако к цитированию Черепнин не прибегает. Он указывает на это сам: «...„Старая песня“ была первым опытом сочинения в русском роде без пользования народным песнетворческим материалом. Этому принципу, за весьма редкими исключениями, я следовал и в дальнейших моих произведениях... особенно же на русские сюжеты» (66, 89).

Подобный принцип диктовался стремлением сблизить выразительные средства музыки, поэзии и живописи. Преобладание в «Старой песне» ярких, «звончатых» и сочных тонов, резких и форсированных оттенков вызывает ассоциации с такими картинами, как серия Н. К. Рериха «Начало Руси. Славяне», полотна В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич», «Богатыри» и т. п.

Особое место в творчестве Черепнина занимают два хора на стихи поэтов-шестидесятников, вошедшие в Пять хоров для мужских голосов а cappella op. 14. Это «Реквием» («Не плачьте над трупами павших бойцов») на стихи Л. И. Пальмина и «Медленно движется время» на стихи И. С. Никитина. Как и «Драматическая фантазия», эти хоры явились откликом композитора на предгрозовую атмосферу кануна первой русской революции.

В «Реквиеме» (на эти же стихи Пальмина возникла позднее известная революционная песня «Не плачьте над трупами павших бойцов») Черепнин обращается к характерным интонациям и оборотам русских народовольческих песен.

Moderato

Тенора

Басы

Не плачьте над тру-па-ми пав-ших бор-цов, по-

гиб. ших с о.ру. жьем в ру. ках. Не пой. те над ни. ми над.

.гроб. ных стихов, сле. зой не сквер. ни. те их прах.

В хоре «Медленно движется время» композитор привлекает отдельные обороты популярной студенческой песни на этот же текст. (Отголоски этой мелодии будут звучать позднее в песне пролетарской революции «Смело, товарищи, в ногу»<sup>4</sup>.)

К осени 1898 года относится начало многолетней и плодотворной деятельности Черепнина в качестве симфонического и оперного дирижера. Его наставниками в дирижерском искусстве стали вначале А. С. Аренский (который пригласил Черепнина заведовать оркестровым классом петербургской Певческой капеллы), а спустя несколько лет (когда Черепнин уже систематически выступал в концертах Русского музыкального общества, в Русских симфонических концертах, в летних концертах на эстрадах Павловска и Сестрорецка) ему преподал ряд ценных советов и С. В. Рахманинов.

Аренскому — «этому доброжелательному артисту и превосходному музыканту я всецело обязан необходимыми техническими познаниями, которые легли в основу моего последующего капельмейстерского опыта и вывели меня на самостоятельную капельмейстерскую дорогу», — вспоминал Черепнин.

Что касается Рахманинова, то он сказал Черепнину следующее: «„У вас есть несомненные данные стать дирижером. Только научитесь хорошо аккомпанировать. Без этого нельзя, это главное, особенно в театре.“» Эти мудрые слова Рахманинова я сохранил на всю жизнь в моей памяти, проводил их в жизнь в моей дирижер-

<sup>4</sup> Это наблюдение сделано М. С. Друскиным в его книге «Русская революционная песня» (Л., 1959).

ской практике и упорно и неуклонно работал в этой области с учениками в созданном мною дирижерском классе в Санкт-Петербургской консерватории» (там же).

Как дирижер Черепнин, говоря его словами, в свои программы «непрерывно включал произведения всех великих мастеров русской национальной школы, чаще всего и с особенной любовью творения Римского-Корсакова, Чайковского, Лядова, Глазунова, Мусоргского, Бородина» (там же, 80).

Вместе с тем Черепнин охотно и много исполнял произведения современных ему композиторов младшего и среднего поколений, в частности А. С. Аренского, С. В. Рахманинова, А. А. Спендиарова (перед талантом которого он преклонялся и высоко ценил его дружбу), С. Н. Василенко, Р. М. Глиэра, Н. Н. Аmani, Ф. С. Акименко, В. А. Золотарева, С. А. Бармотина и др.

26 февраля 1904 года во II Русском симфоническом концерте под управлением Черепнина впервые в Петербурге прозвучала «Эпическая поэма» ор. 4 Василенко. По достоинству оценив дирижерское мастерство Черепнина и его композиторский талант «в стиле новейших французов», Василенко пригласил затем Черепнина в число постоянных дирижеров в программах Исторических концертов, осуществленных им позднее в Москве.

Успехи Черепнина — композитора и дирижера Русских симфонических концертов и концертов Русского музыкального общества (с 1902 года) выдвинули его в начале 1900-х годов на одно из первых мест в музыкальном мире России. Яркий представитель петербургской музыкальной школы, ученик Римского-Корсакова, друг Глазунова и Лядова, музыкант, близко общавшийся с такими корифеями музыкального искусства, как Рахманинов, Скрябин, а позднее Стравинский и Прокофьев, Черепнин неуклонно продолжал свой блестящий путь художника-новатора.

### Глава III

#### У ВЕРШИНЫ (1905—1911)

Время достижения Черепниным художественной зрелости совпало с эпохой первой русской революции 1905—1907 годов. Ускорению революционного кризиса способствовала развязанная царским правительством русско-японская война, уносящая каждый день тысячи жизней и окончившаяся поражением царской России. Резкое усиление идеологической борьбы в годы революции обострило борьбу направлений в литературе и искусстве.

Русская музыка отозвалась на революцию такими произведениями, как опера-памфлет «Золотой петушок» Римского-Корсакова, его же симфоническая обработка песни «Дубинушка», обработка для хора и оркестра песни «Эй, ухнем» Глазунова и,

наконец, массовым выступлением студенчества и профессуры в декларации музыкантов, опубликованной 3 февраля 1905 года в газете «Наши дни».

Черепнин был в рядах той наиболее прогрессивной части русской художественной интеллигенции, которая горячо и активно приветствовала революцию. Как бы в ответ на приказ петербургского генерал-губернатора Д. Ф. Трепова, запретившего исполнять произведения «крамольного» и «уволненного» за вольнодумие из состава профессоров консерватории Римского-Корсакова, Черепнин тут же принял участие в подготовке петербургской премьеры оперы «Кашей бессмертной». Как известно, этот спектакль на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской, состоявшийся 27 марта 1905 года, завершился стихийной политической демонстрацией.

В знак протеста против увольнения Римского-Корсакова Черепнин включил в программу II Русского симфонического концерта, назначенного на 31 марта 1905 года, увертюру к свободолюбивой «Псковитянке». Полиция запретила и этот концерт.

С событиями и впечатлениями революции во многом, видимо, связан одночастный Концерт для фортепиано с оркестром оп. 30 (1905). Близкий по манере изложения и по фактуре, а также по романтической приподнятости, оркестровой красочности и виртуозности к листовскому симфонизму, Концерт Черепнина — произведение чисто русское, глубоко связанное с современным Черепнину русским музыкальным искусством. Прослеживается, в частности, несомненное влияние искусства А. Н. Скрябина. Оно проявляется в бурной романтической взволнованности, в драматических контрастах, перерастающих в героику, в нежной и ласковой лирике с элементами гедонизма. От Скрябина воспринята также широта общей концепции с утверждением через человеческую волю пафоса бытия. По своему идейно-художественному замыслу Концерт Черепнина близко стоит ко Второй и Третьей симфониям Скрябина; прослеживаются также интонационные связи с Presto Второй и началом Третьей скрябинских фортепианных сонат.

Вступительное *Molto sostenuto*, изложенное в плотной оркестровой фактуре и проникнутое величавостью, непосредственно предваряет главную партию. Ее торжественная, решительная поступь становится еще внушительнее благодаря различным красочным приемам развития — главным образом колористическим.

Побочной партии присущ светлый, несколько пасторальный характер с оттенком восторженности и весенней радости.

Многочисленные трансформации темы вступления в разработке направлены на то, чтобы подчеркнуть ее величественный и энергичный характер. В эффектной каденции солиста возникает в качестве контраста светлая и мечтательная побочная партия, воспринимаемая здесь как гимн природе.

Реприза и кода утверждают основную идею произведения — победу человека-творца, создателя.

Фортепианный концерт Черепнина был впервые исполнен в Москве 22 апреля 1908 года в X симфоническом собрании РМО под управлением С. Н. Василенко. Партию солиста исполнил М. Н. Мейчик. В Петербурге Концерт прозвучал только 21 февраля 1909 года во II Русском симфоническом концерте под управлением Черепнина, а партию фортепиано исполнил Н. И. Рихтер. Концерт был положительно встречен публикой и критикой, а Римский-Корсаков, которому Рихтер показывал это сочинение раньше, на одной из корсаковских «сред», нашел пьесу «адски трудной и превосходно звучащей на рояле» (51, 443). За это сочинение Черепнин получил в 1909 году Глинкинскую премию.

С 1 декабря 1905 года началась многолетняя педагогическая деятельность Черепнина в Петербургской консерватории. Впрочем, Черепнин не был начинающим педагогом, ибо уже в течение шести лет вел классы хорового пения в ряде петербургских женских институтов и гимназий. В консерваторию Черепнин был приглашен на курс чтения партитур, а через год он возглавил дирижерский и оркестровый классы, к которым вскоре прибавилась работа с оперным классом.

Черепнин сразу же поставил преподавание на уровень наиболее передовой методики того времени, смело привнес в нее свои собственные педагогические воззрения и опыт. За тринадцать лет работы в Петербургской консерватории Черепнин воспитал многих музыкантов, среди которых такие известные имена, как Б. В. Асафьев, М. А. Бихтер, А. В. Гаук, В. А. Дранишников, М. Г. Климов, Н. А. Малько, С. С. Прокофьев, В. Н. Цыбин, С. А. Чернецкий, Ю. А. Шапорин, М. В. Юдина, и др. Все они с горячей благодарностью и уважением вспоминали своего учителя.

Разительные сдвиги в работе дирижерского класса были быстро замечены современниками Черепнина. «Всего лишь два года как при директорстве А. К. Глазунова ученический оркестр и дирижерский класс поставлены в нашей консерватории на новых началах, по прекрасному, широкому и остроумному плану Н. Н. Черепнина,— писал влиятельный критик А. В. Оссовский,— ...Ученический оркестр оказался теперь в состоянии дать целый симфонический концерт под управлением учеников же — дирижеров... Чистота строя, выровненность отдельных инструментальных групп, округлость и сила звука, а также благородство общей его окраски удовлетворяют в оркестре консерватории весьма высоким требованиям... Стройность исполнения идет тут об руку с художественной осмысленностью... И нет, мне кажется, большей рекомендации... как то, что гениальный Артур Никиш, авторитет в своей области непререкаемый, изъявил согласие в будущем году лично дирижировать этим оркестром в публичном концерте» (46, 251).

Многие из учеников Черепнина, оглядываясь на пройденный ими творческий путь, говорят о той большой роли, которую он сыграл в их музыкальном развитии. Пианист и дирижер, один из организаторов Театра музыкальной драмы, М. А. Бихтер писал:



С. С. Прокофьев, Н. Н. Черепнин и А. К. Глазунов  
среди группы участников консерваторского спектакля (1910-е годы)

«Одаренный тонким вкусом и определенностью творческого лика Николай Николаевич играл важную роль в нашем музыкальном воспитании. В его преподавании никогда не ощущалось трафаретности мышления. Особенно ценно было то, что у него никогда не было обычного для композитора „олимпийского“ отношения к исполнителям. Однажды он сказал: „Бледные авторские темпы! Когда становишься к пюпитру, снова творишь сочинение!“ Такая мысль, когда... считалось, что ноты вполне выражают живые чувства, когда даже такие великаны, как Н. Римский-Корсаков не уступали ни пяди из начертательной части своего труда, считая это равным своему творчеству,— в такое время мысль Николая Николаевича являлась исключительно важной и смелой» (11, 130).

О широте взглядов, кругозоре и новаторстве Черепнина вспоминал видный советский дирижер А. В. Гаук: Черепнин «первый старался разбудить в нас умение самостоятельно разбираться в музыке. В классе Черепнина можно было услышать музыку и суждения о новых французских композиторах: Дебюсси, Равеле,

Дюка. Можно было изучать партитуры симфонических произведений Рихарда Штрауса, которого в консерватории не жаловали... В своей системе Черепнин шел новой самостоятельной дорогой, нередко наталкиваясь на неизведанное. Он был прогрессивным музыкантом...» (20, 142).

В класс Черепнина, где, по словам Б. В. Асафьева, «дышалось легко и спокойно», мечтали попасть все студенты консерватории. «Из всех профессоров консерватории он был, пожалуй, наиболее смелым, передовым по художественным устремлениям,— говорил Ю. А. Шапорин.— Он всегда стоял за новое... Особенно это выразалось в его борьбе за Прокофьева...» (37, 72).

Близко знавший Черепнина профессор Ленинградской консерватории, видный советский ученый Ю. Н. Тюлин относил Черепнина к «интереснейшим музыкантам предреволюционного времени... Это был культурнейший человек с университетским образованием, отличавшийся широким кругозором, необычайно эрудированный музыкант, обладавший к тому же превосходным слухом,— по его слуховому „камертону“ настраивали оркестровые инструменты... Все он воспринимал необычайно живо, непосредственно и горячо... Как превосходный музыкант и исключительный знаток оркестровой музыки и партитур он давал очень много» (там же, 104).

Так же как и Шапорин, Тюлин подчеркивал роль Черепнина в творческой судьбе Прокофьева: «Среди профессоров консерватории у Прокофьева был только один настоящий и горячий приверженец... Николай Николаевич Черепнин». Он также приводит слова последнего о Прокофьеве: «Поверьте, он призван завоевать целый мир...» (там же). Едва ли не первым поняв и оценив истинные масштабы дарования Прокофьева, Черепнин делал все для развития его таланта, для поддержания и пропаганды его сочинений в пору творческого становления. Прокофьев высоко ценил педагогический и музыкальный талант Черепнина, а впоследствии и дружбу с ним. Теплые слова в адрес Черепнина запечатлены в его «Автобиографии» и в письмах. Черепнину посвящены Симфонietta ор. 5, Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 10, Юмористическое скерцо ор. 12. «Среди моих преподавателей Черепнин был самый живой и интересный музыкант,— вспоминал Прокофьев.—...Всегда живо и содержательно говорил о дирижерстве... не менее интересно говорил о будущем музыки... тогда он мне казался таким новатором, что кружилась голова» (48, 338). Вот еще одно любопытное наблюдение. «Сидя рядом со мной на бесконечных уроках — репетициях ученического оркестра, Черепнин говорил — вот послушайте, как чудно здесь звучит фаготик! — и я постепенно входил во вкус партитур Гайдна и Моцарта: во вкус к гобою, игре стаккато, к флейте, играющей на две октавы выше фагота, и так далее. Отсюда родилась или надумалась Классическая симфония...» (там же). 24 мая 1914 года Прокофьев исполнил свой Первый фортепианный концерт на выпускном вечере. Оркестром дирижировал Черепнин. Именно

Черепнин настоял и на присуждении Прокофьеву первой премии имени А. Г. Рубинштейна.

Начиная с 1906 года значительно расширилась дирижерская деятельность Черепнина: не оставляя дирижирования симфоническими концертами, он становится также и оперным дирижером. По предложению главного дирижера Мариинского театра Ф. М. Blumenфельда Черепнин был приглашен Дирекцией императорских театров на должность второго дирижера и дублера Blumenфельда в опере.

Первой оперой, которой Черепнину довелось дирижировать, оказался «Нерон» А. Г. Рубинштейна, причем без подготовки, с одной репетиции. По рассказу сына Черепнина, композитора и пианиста А. Н. Черепнина, Николай Николаевич просил помощи у В. И. Сука: «Отец обратился к известному тогда дирижеру Вячеславу Ивановичу Суку, другу нашей семьи, за советом, как дирижировать оперой. На это Сук ответил ему с улыбкой, что никаких советов не надо, что мой отец, мол, сам может найти все приемы дирижирования... Спектакль, опера А. Рубинштейна „Нерон“, прошел великолепно, но моя мать, стоя за кулисами, дрожала и плакала от волнения, а Римский-Корсаков утешал ее».

Как оперный дирижер Черепнин завоевал себе известность многими выступлениями. Среди них — дирижирование в 1907 году первыми спектаклями «Китежа» Римского-Корсакова; подготовка в мае 1908 года парижской премьеры «Снегурочки», автор которой, Н. А. Римский-Корсаков, писал в дирекцию парижской Комической оперы: «В качестве капельмейстера, могущего провести мою „Снегурочку“ согласно моим авторским намерениям, я могу вам указать на Николая Черепнина...» (52, 312). Черепнин дирижировал и капитальными возобновлениями на сцене Мариинского театра таких опер, как «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи (1907) и «Кармен» Ж. Бизе (1908).

Значительнейшим событием в русской музыкальной жизни явилась петербургская премьера оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», состоявшаяся 26 декабря 1909 года на сцене Большого зала Петербургской консерватории силами оперной антрепризы В. П. Валентинова и Д. А. Думь. Инициатором и дирижером этой постановки явился Черепнин. Об огромном успехе спектакля и о мастерстве Черепнина-дирижера писала «Петербургская газета» 27 декабря 1909 года (№ 355).

Среди симфонических выступлений Черепнина надо отметить первое исполнение оркестровых картин А. К. Лядова «Волшебное озеро» (1909) и «Кикимора» (1910), которые автор посвятил Черепнину.

Переломным в творческой биографии Черепнина оказался 1907 год, послуживший отправной точкой для его необычайного творческого и артистического взлета. В 1907 году возник художественный союз Черепнина с крупнейшими новаторами русского искусства — организатором и вдохновителем художественного



Н. Н. Черепнин. Рисунок А. Бенуа (1907)

объединения «Мир искусства» А. Н. Бенуа и создателем нового русского балета М. М. Фокиным. Союз Черепнина, Бенуа и Фокина, так много давший для русского искусства, начался с создания ими балета «Павильон Армиды».

Еще в 1903 году Бенуа задумал написать либретто для балета, который должен был прозвучать, по его словам, как «мистическая песнь об эпохе Людовика XIV, романтической, великолепной и таинственной». Задуманный Бенуа спектакль должен был сочетать в себе стиль старинного придворного французского балета с принципами многоактного романтического балета XIX века. «Я намеревался создать нечто внушительное, такое, что возрождало бы традиции балета прошлого, столь любимого мной», — рассказывал Бенуа (1, 242).

Первоначально замысел балета «Павильон Армиды» был несложен и основывался на галантном анекдоте XVIII века, переработанном французским писателем-романтиком Теофилом Готье в новеллу под названием «Омфала». Содержание новеллы заключается в том, что к юноше, гостившему у своего дядюшки, сошла однажды ночью со старинного гобелена прелестная маркиза, которая была изображена там в облике волшебницы Омфалы. Она начала посвящать юношу в таинства любви, но тут в комнату вошел дядюшка, и маркиза исчезла в ткани гобелена и превратилась в неподвижное изображение.

Бенуа очень понравилась в новелле Готье идея «оживающего гобелена» и та смесь действительности и фантастики, которую он так любил в творчестве немецкого писателя и композитора-романтика Э. Т. А. Гофмана. Мысль написать балет на тему «оживающего» гобелена подсказал Сомов, который и сам был знатоком и почитателем эпохи XVIII века. «По совету Сомова я прочел томик Готье и особенно увлекся фантастической историей „Омфала“, — вспоминал Бенуа. — То была смесь действительности и фантастики. Герой находит локон волос в старинном комодке и влюбляется в красавицу, вышитую на гобелене, которой, оказывается, принадлежал локон. Рассказ был написан в моем излюбленном „гофмановском“ стиле, и я решил, что это превосходный сюжет для драматического балета... Вместе с тем я хотел, чтобы он обладал всем блеском, пышностью, праздничностью прежних балетов. Я хотел... чтобы он выразил мое восхищение периодами барокко и рококо... Призрачная красавица гобелена должна была вторгнуться в реальность, принять участие в большом балу, влюбить в себя героя. В конце герой должен был убедиться, что предал свою невесту ради призрака и погубил себя» (1, 225).

Закончив либретто балета в первом варианте, Бенуа предложил Черепнину написать к нему музыку. «В нашем кругу, — вспоминал Бенуа, — Черепнин был одним из наиболее обещающих молодых композиторов и единственно серьезным музыкантом в „Мире искусств“» (там же). Бенуа находил в первых же эскизах музыки Черепнина дух фантастики Гофмана, называл эту музыку «неакадемичной и очаровательной».

Партитура «Павильона Армиды» была завершена осенью 1903 года. А 13 декабря 1903 года в зале Дворянского собрания в Петербурге в V абонементном концерте А. И. Зилоти прозвучала сюита танцев (ор. 29 bis) из балета под управлением автора. Сюита имела очень большой успех, прочно вошла в концертный репертуар, и в 1906 году была удостоена Глинкинской премии.

Оценивая новое произведение Черепнина, критик А. В. Оссовский указывал на то, что эта партитура дает возможность для создания новых форм симфонизированного балета, для плодотворного движения вслед традициям Делиба, Чайковского и Глазунова: «Эстетические верования Черепнина те же, что создали „Спящую красавицу“ и „Щелкунчика“. Особенно ярко выразились они в... больших симфонически разработанных построениях, где разворачивается сюжет, — психологически или в действии. Здесь музыка Черепнина полна художественной жизни... Можно только удивляться необыкновенно ранней и всесторонне технической законченности композитора» (46, 86).

Черепнин и Бенуа надеялись на постановку «Павильона Армиды» на сцене Мариинского театра. Но прошло четыре года, прежде чем их мечта осуществилась. В своих письмах к Бенуа, находившемуся в это время за границей, Черепнин подробно рассказывает о хлопотах по продвижению балета на сцену. В конце мая 1903 года Черепнин нанес визит директору императорских театров В. А. Теляковскому: «Он принял меня любезно, и когда я сообщил, что... все танцы уже сочинены, то сказал мне, что если музыка окажется удачной, то он ее у меня купит» (69, 26 мая).

Теляковский поручил балетмейстеру Н. Г. Легату ознакомиться с либретто и музыкой «Павильона Армиды» и дать о них свое заключение. «У Легата застал я, вероятно, не случайно, а в качестве арбитров художника Бергольца и маститого балетного режиссера Де Лазари. Прочитанное мной твое либретто было встречено восторженно... причем особенно меня порадовал Берголец, не сказавший ни одной глупости и в высшей степени мило и сочувственно отнесшийся как к тебе лично, так и к твоему детищу. Когда дело дошло до музыки, то, кажется, понижения общего тона не последовало», — писал Черепнин Бенуа (там же).

Доклад Легата в дирекции о «Павильоне Армиды» был положительным. Понравился балет (особенно музыка) и Теляковскому, и он распорядился купить либретто и музыку. Черепнин иронически рассказывает о прижимистости Теляковского, который долго торговался, прежде чем уплатил Бенуа 250 рублей за либретто. Черепнин получил за музыку 800 рублей, что дало ему повод вспомнить, что Чайковскому за музыку «Лебединого озера» дали и того меньше — 600 рублей.

Однако, купив балет, Теляковский не торопился с его постановкой. Главной причиной тому было нежелание Теляковского открывать двери императорских театров художникам «Мира искусства», которые пугали его своим новаторством. Делая в из-

вестной мере уступки новому, приглашая в театр таких художников, как А. Я. Головин и К. А. Коровин, Теляковский не хотел видеть в театре А. Н. Бенуа и его сподвижников, особенно С. П. Дягилева. «Сдается мне, — писал Черепнин Бенуа, — Теляковский хочет, чтобы ты только делал эскизы, а Коровин писал бы по ним» (69, 6 июня). Черепнин умоляет Бенуа вернуться, поговорить самому с Теляковским и не дать ему «загубить» их детище: «Вообще сделай же что-нибудь, чтобы твоя милая художественная затея не была бы изгажена грязными и не любящими руками... Я глубоко верю, что от вдумчивой и вдохновенной нашей работы, от союза художника Бенуа и твоего покорного слуги как музыканта, могут выйти вещи, которых нам никогда не будет стыдно» (там же).

Прервавшись на четыре года, в течение которых партитура «Павильона Армиды» лежала в дирекции Мариинского театра, история этого балета продолжилась в 1907 году.

Молодой Фокин, подыскивая подходящую музыку для выпускного спектакля балетного училища, услышал в одном из концертов сюиту танцев из «Павильона Армиды» Черепнина. Музыка танцев очень понравилась Фокину, и он поспешил познакомиться с ее автором. «Эта встреча моя с Черепниным и последовавшая затем постановка „Оживленного гобелена“ (как мы называли эту сюиту из балета) имела очень большое значение для меня, для моего творчества и для русского балета», — писал в своих мемуарах Фокин (64, 179).

Выпускной спектакль «Оживленный гобелен» состоялся 15 апреля 1907 года. И хотя балет представлял собой только танцевальную сюиту из сцены праздника в волшебных садах Армиды, он перерос рамки обычного выпускного ученического спектакля и был воспринят современниками как настоящее художественное событие. Одним из первых сказал об этом известный балетный критик Л. Л. Козлянинов (см.: 39).

Дирекция императорских театров в лице присутствовавшего на спектакле всесильного в делах балета управляющего конторой петербургских театров А. Д. Крупенского предложила Фокину поставить «Павильон Армиды» на сцене Мариинского театра уже целиком. Фокин согласился, но выдвинул условием обязательное приглашение Бенуа в качестве художника. Эту весть привез находившемуся тогда в Париже Бенуа лично Черепнин. Известие очень обрадовало Бенуа. Он поспешил вернуться в Петербург, и тогда началась работа Бенуа, Фокина и Черепнина по созданию во многом нового и расширенного варианта «Павильона Армиды» для сцены Мариинского театра. «Мы стали часто встречаться с Бенуа, — вспоминал Фокин, — то у него, то у Н. Н. Черепнина. Оказалось, что музыка далеко не вся была готова. Н. Н. Черепнин создавал добавочные номера в зависимости от перемены либретто и тех планов, которые вырабатывались на этих совместных заседаниях. Фантазировал, как автор либретто, больше всего Бенуа» (64, 185). Новый вариант либретто «Павильона Армиды» значи-

тельно отличался от первоначального, основывавшегося на новелле Т. Готье «Омфала». Бенуа привлек теперь ряд других литературных и сценических источников, которые давали ему возможность углубить содержание балета, внести в него элементы драматизма и психологизма. Несомненно, перед взором Бенуа, работавшего над новым вариантом «Павильона Армиды», стояли как романтические образы созданий Анри де Ренье, автора романов «Дважды любимая», «Тайна графини Барбары», «Эскапада», где царит идея роковой и губительной красоты, так и образы одного из лучших французских романтических балетов — «Жизели» А. Адана, в котором мир призрачный и мир реальный смешаны воедино и добро побеждает зло.

Оставаясь в кругу французских романтических образов, что диктовалось желанием показать и воспеть красоту придворных празднеств Франции XVII—XVIII веков, Бенуа был в то же время русским художником и не мог не ориентироваться также и на русские источники, на русское искусство. Для этого необходимо было прежде всего создать глубокий и убедительный, современно звучащий центральный образ балета — образ Армиды. С этой целью художник использовал хотя и нигде им не названную, но несомненно присутствующую в либретто балета поэму А. К. Толстого «Портрет»<sup>5</sup>. В ней развивается облеченный в фантастическую форму философский тезис о контрасте мира обыденного и мира идеальной мечты, вполне совпадающий с темой разлада мечты и действительности, которая являлась одной из основных тем русского литературного символизма и шире — русского искусства в период отступления революции 1905—1907 годов.

Бенуа дает своей героине имя Армида (а не Омфала). В русской литературе Армида издавна была именем нарицательным, синонимом роковой соблазнительницы, символом губительной красоты, которая, появившись еще в поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», получила затем ряд воплощений в музыкальном театре — в операх Люлли, Глюка, Россини, во французских придворных балетах. О ветреных «Армидах» писал и Пушкин...

Такой новый и усложненный замысел, в центре которого стояла тема «двоемирия», предстояло воплотить Фокину в хореографии, а Черепнину в музыке.

Премьера балета была назначена на 17 ноября 1907 года. Однако по мере ее приближения все явственнее становилась назревающая в театральной дирекции атмосфера скандала. Причина была все та же — нежелание дирекции предоставить сцену императорского театра художникам новой формации. Отменялись и урезались репетиции, между артистами искусственно создавался раскол, дошедший до того, что за неделю до премьеры отказались

---

<sup>5</sup> Это наблюдение сделано впервые А. А. Гозенпудом в беседе с автором этой книги.

от участия в спектакле исполнители главных партий: М. Ф. Кше-синская — Армида и П. А. Гердт — Рене. Положение спас жур-налист И. С. Розенберг, который опубликовал в «Петербургской газете» интервью с Бенуа и тем довел до сведения широкой об-щественности неприглядную картину происков и интриг театраль-ной дирекции, направленных на провал «Павильона Армиды» (см.: 54). Это подействовало: на подготовку спектакля дали еще одну неделю, а партию Армиды вызвалась исполнить юная Анна Павлова.

Премьера «Павильона Армиды», состоявшаяся 25 ноября 1907 года под управлением Р. Дриго, прошла, однако, не без не-ожиданностей: явившиеся на спектакль зрители с удивлением уви-дели, что им предлагается посмотреть сначала «Лебединое озеро» Чайковского, а уже затем — после большого антракта — «Па-вильон Армиды». Поступив таким образом, дирекция театра на-деялась, что утомленные зрители уйдут, не дожидаясь начала но-вого балета. Но они ошиблись — никто из зрителей не ушел, а успех «Павильона Армиды» был настолько велик, что авторов и исполнителей (Павлову — Армиду, Нижинского — Раба, Герд-та — Рене) вызывали много раз. Бенуа так описывал этот вечер: «Самый спектакль прошел блестяще. Театр был битком набит, даже в проходах к партеру набралась, несмотря на протесты ка-пельдинеров, масса народу. Враждебная нам интрига провела еще один бессмысленный подвох. Наш балет-новинка был назна-чен после всего „Лебединого озера“, и это с несомненной целью, чтоб усталым зрителям он пришел в тягость. Однако этого не случилось. Балет шел под сплошные аплодисменты, многие номера были бисированы, а в конце театр просто вопил... Но лучшим вознаграждением мне было то, что Сережа Дягилев, пробившись через запрудившую при разъезде вестибюль театра толпу, стал душить меня в объятиях и в крайнем возбуждении кричал: „Вот это надо везти за границу“. В те дни он был занят подготовлением спектаклей „Бориса Годунова“ в Парижской опере, и одновремен-но у меня с ним созревало какое-то „категорическое требование“ показать Европе кроме гениальной оперы Мусоргского русский театр вообще, а в частности повезти за границу и наш чудесный балет» (7, 472).

«Павильон Армиды», который, по существу, уже содержал в се-бе элементы нового балета XX века, вызвал целую бурю в прессе. Новизна либретто Бенуа и хореографии Фокина, стремившегося внести в формы классического танца не отвлеченное, а глубоко психологическое содержание, и даже отказывавшегося от этих форм ради создаваемых им новых, более гибких и выразительных видов пластического искусства с привлечением выразительных средств современной живописи, вызвала резкий отпор таких ревни-телей классики, как балетоведы А. Я. Левинсон, А. Л. Вольнский и др. (см.: 36, 18). «Тщетно было бы искать в „Павильоне Арми-ды“ благородного и ласкающего взгляда искусства... — писал один из критиков консервативного лагеря, — одни группы и группы...

и все пестро, кричаще...» (45). Другой критик упрекал Бенуа за то, что тот «решил доказать, что балет есть соединение декораций и костюмов. Ну, а все прочее, как, например, музыка и танцы... это рутина» (32).

Критические замечания в адрес «Павильона Армиды» терялись, однако, среди множества статей восторженно-радостного и приветственного характера. В них отмечалась новизна замысла балета и его воплощения, удивительная гармония драмы и музыки, живописи и танца. В защиту балета выступили молодые балетоведы А. А. Ростиславов, Н. М. Безобразов, А. А. Плещеев, Л. Л. Козлянинов и др., группировавшиеся вокруг талантливого балетного критика и либреттиста В. Я. Светлова.

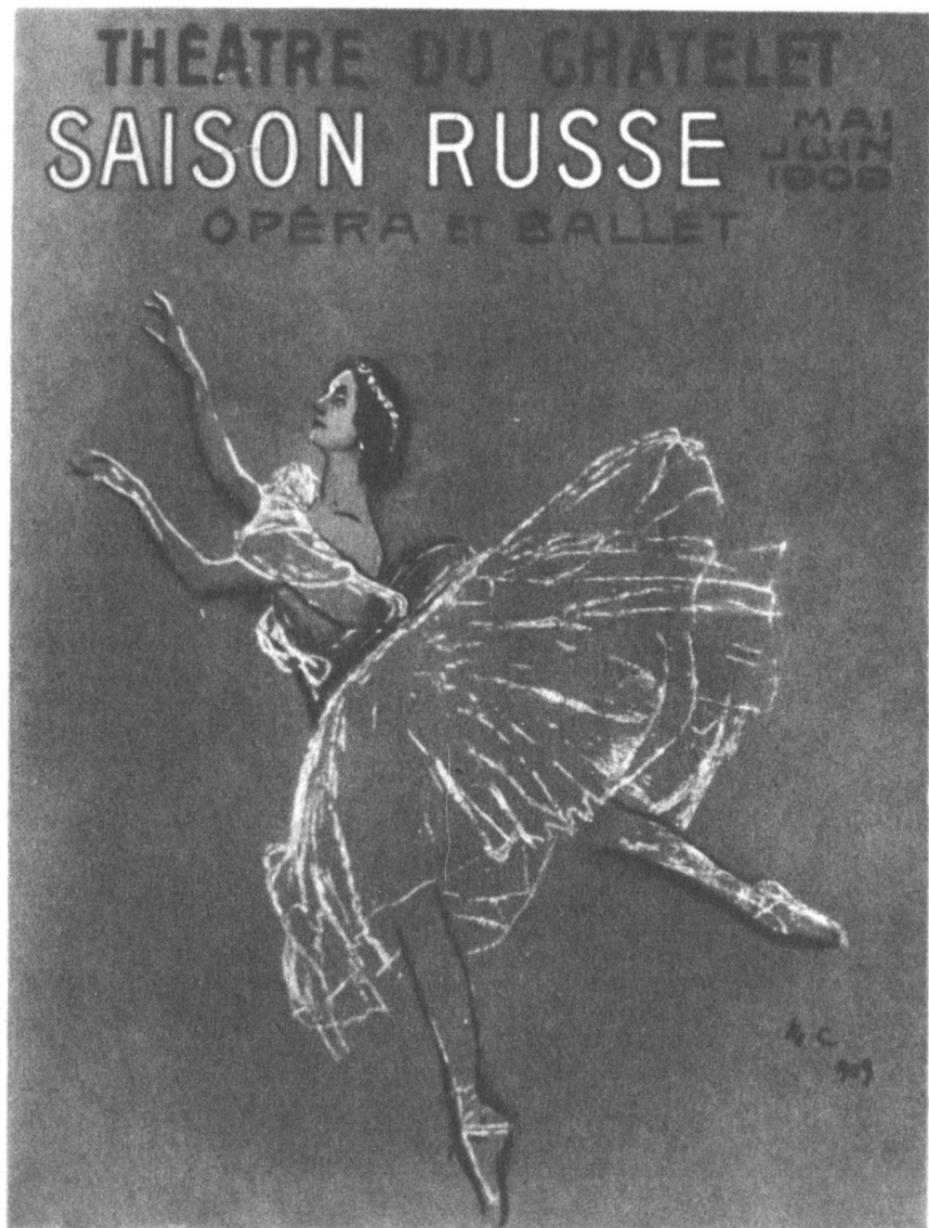
Критик Ростиславов назвал «Павильон Армиды» «наиболее утонченным» из всех современных балетов по слиянию в нем в единое целое различных искусств. «Главная же прелесть имеющего такой успех балета Александра Бенуа „Павильон Армиды“, — писал Ростиславов, — в удивительной художественности замысла, в гармонии его с балетными формами... Пусть педантам не нравится новизна форм балета... нарушение балетных „традиций“... нельзя не радоваться появлению несомненно художественного произведения, дышащего оригинальностью и свежей новизной» (55, 841).

С целой серией статей выступил Светлов, который прежде всего подчеркнул, что никогда еще не видел такого «грандиозного успеха», какой имел «Павильон Армиды». Он писал: «Этот новый балет давно уже ожидался истомившейся на затхлому репертуаре публикой. Автором либретто, декораций и костюмов оказался наш высокоталантливый художник Александр Бенуа; музыку написал молодой, известный композитор Н. Черепнин, а танцы поставил даровитый М. М. Фокин, уже заявивший себя в качестве балетмейстера постановкой „Эвника“»<sup>6</sup>. Разбирая различные компоненты «Павильона Армиды», Светлов замечал: «Трудно сказать, что лучше: самый ли павильон в стиле Людовика XIV с роскошно и широко трактованной орнаментикой аллегорического и мифологического характера, или сад Армиды с его причудливо подстриженными деревьями, беседками, боскетами, статуями и фонтаном. Все блещет эпохой Короля-Солнца» (57).

Отмечая высокие достоинства «Павильона Армиды» с точки зрения новизны хореографии Фокина и единства ее с живописью Бенуа, большинство критиков подчеркивало, что в это единство органично входит музыка Черепнина.

Историограф Римского-Корсакова В. В. Ястребцев отметил в своем дневнике, что «Римскому-Корсакову очень понравился „Павильон Армиды“» (51, 477). Близкий к кругам Римского-Корсакова и Стасова критик Г. Н. Тимофеев писал: «Музыка „Павильона Армиды“ не принадлежит к обычной легковесной балет-

<sup>6</sup> «Эвника» — балет А. В. Щербачева.



Афиша «Русских сезонов» в Париже

ной музыке, а относится к области симфонического балета... Она сплошь красива, и если не отличается оригинальностью, то всегда интересна по живому мелодическому рисунку, гармонии и богатству оркестровых красок» (25). Рецензент газеты «Речь» специально оговаривал, что «главной приманкой» балета является «ярко и красочно оркестрованная музыка Черепнина» (см.: 26).

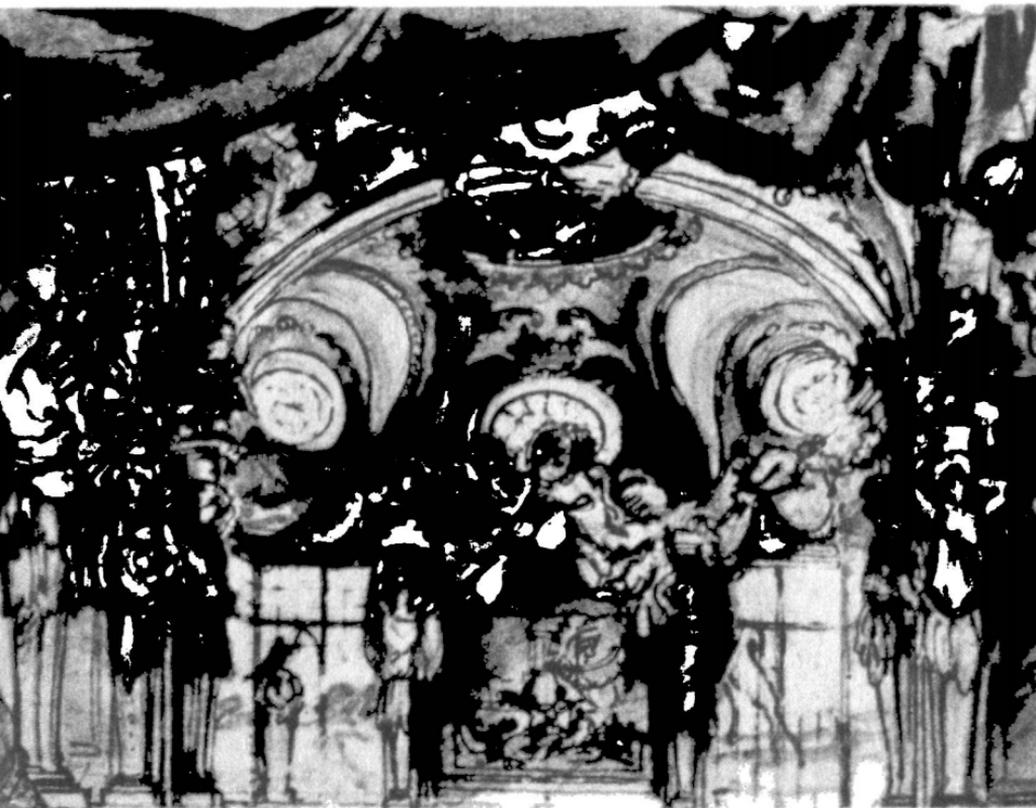
Что касается сугубо балетных критиков, то многие из них признавали тонкое понимание Черепниным стихии танцевальности и писали о том, что на балетной сцене «давно уже не слышали такой подходящей к действию оркестровой иллюстрации», хотя и побаивались того, что музыка Черепнина «слишком сдержанна и серьезна».

Общее мнение русских балетоведов выразил Светлов, который назвал музыку «Павильона Армиды» «чудесной, полной настроения и стиля симфонической пасторалью», восхищался «интересной мелодической фактурой, тонкой и деликатной инструментовкой, общим прозрачным звучанием партитуры» (см.: 58).

Спустя многие годы, когда «Павильон Армиды» уже прочно укрепился в балетном репертуаре, критики более серьезно оценили партитуру первого балета Черепнина. В 1925 году журнал «Жизнь искусства» так, например, отозвался на возобновление «Павильона Армиды»: «Композитору удалось создать очень разнообразную по содержанию, контрастную и красочную симфоническую ткань, красоты которой обеспечили во многом успех этого выдающегося в литературе музыкально-хореографического произведения... Главное, что привлекло слушателей... это богатство тематического и мелодического изобретения, яркость музыкального материала, мастерство его разработки, колоритность и находчивость инструментовки и то, что является результатом большого природного дарования,— необычайная компактность и естественность изложения, льющегося захватывающим, широким звуковым потоком» (30, 12).

Все возрастающая композиторская и дирижерская известность Черепнина, успех, выпавший на его долю в связи с постановкой «Павильона Армиды», привлекли к нему внимание Дягилева, который предложил Черепнину участвовать в «Русских сезонах» в качестве композитора и дирижера, а также ввел его в негласный комитет, руководивший всей деятельностью «сезонов» и включавший в себя помимо Дягилева, Фокина, Бенуа и балетоведа Светлова.

В нашу задачу не входит рассмотрение блестящей и многогранной деятельности «Русских сезонов», во время которых Европа имела возможность познакомиться с лучшими образцами русского оперного и балетного искусства в исполнении наиболее прославленных и талантливых русских певцов, танцоров, дирижеров, балетмейстеров, художников. Мы остановимся на тех страницах истории «Русских сезонов», которые связаны с именем Черепнина и охватывают 1909—1914 годы.



«Павильон Армиды» (1907). Эскиз декораций А. Бенуа

19 мая 1909 года на сцене театра Шатле в Париже открылся первый русский балетный «сезон» за границей. Первым спектаклем, который увидели парижане, был «Павильон Армиды» Черепнина. Дирижировал автор, а главные роли исполнили: В. А. Каралли — Армида, В. Ф. Нижинский — Раб, М. М. Мордкин — Рене, в *pas de trois* участвовала также Т. П. Карсавина.

К сожалению, Анна Павлова в спектакле не участвовала. Бенуа рассказывает: «Павлова, связавшая себя контрактом с какой-то другой антрепризой, не смогла поспеть к первым представлениям, а потому, к нашему бесконечному сожалению, ее пришлось заменить в „Павильоне Армиды“ московской примадонной Каралли, умелой технически и очень красивой женщиной, но артисткой слабой и бездушной. Первый танцовщик московского балета Мордкин заменил Гердта в роли Рене, однако и ему не хватало нежной „поэтичности“, кото<sup>р</sup>ая является основной чертой моего героя» (7, 508).

«Павильон Армиды» шел в декорациях и костюмах, заново созданных по эскизам Бенуа для Парижа. Особенную удачу принес спектаклю знаменитый русский декоратор и машинист сцены К. Ф. Вальц. «К концу второй картины вздымались две гигантские



Эскизы костюма Рене де Божанш



Эскиз костюма Мавра

водяные пирамиды... вид этих серебристых и пенных масс производил на фоне темной зелени чарующее и необычайно „освежающее“ впечатление... плеск воды как-то поэтично сочетался с музыкой», — вспоминал Бенуа (там же, 509).

Уже на генеральной репетиции стало ясно, что происходит одно из больших художественных событий века, а самый спектакль вылился в грандиозный триумф русского балетного искусства. В зале театра Шатле, до того невзрачного, а в вечер премьеры неузнаваемо изменившегося усилиями русских художников и мастеров сцены, украшенного живыми цветами, собралась вся элита французской художественной интеллигенции — тут были писатели и поэты О. Мирбо, А. Ренье, Р. Монтескье, скульптор О. Роден, прима-балерина парижской оперы К. Замбелли, А. Дункан, композиторы М. Равель, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, Г. Форе, музыкальный критик П. Лало и многие другие. Присутствовали на спектакле и представители дипломатического корпуса, среди которых был русский посол. Зрительный зал был переполнен до отказа, а успех русского балета (в тот вечер давались также «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь») превзошел самые смелые ожидания устроителей «сезонов».

Художник А. Я. Головин вспоминал, что «успех русского балета был огромен... все газеты и журналы были полны рецензиями, и портреты русских артистов печатались по многу раз» (24, 87). Обозреватель журнала «Рампа и жизнь» писал: «Театр Шатле на первом же спектакле представлял единственное в своем роде



Эскиз костюма Старого маркиза



Эскиз костюма Армиды

зрелище. Такого блеска, такой массы зрителей давно уже не видели парижские театры. Представление началось мимодрамой — фантазией А. Бенуа с музыкой Черепнина „Павильон Армиды“... Зал особенно оживился при исполнении очень красивого и увлекательного мужского танца. Правда, и солистки — Каралли, Карсавина... и кордебалет тоже имели шумный успех. Три с половиной часа исключительно танцев — этого Париж никогда не видел, и даже трудно было поверить заранее, что такой случай возможен в Париже. Публика разошлась очарованная. Особенно покорила сердца молодой Нижинский, имя которого было у всех на устах» (44, 344).

Русский балет поразил художественную Францию необычайно, французская критика помещала о нем статью за статьей; в целом они составили бы целый том. Парижские критики не знали, чему больше отдать предпочтение: новизне ли хореографии, художественному ли оформлению, исполнителям? Ведь во Франции того времени балетное искусство не считалось серьезным и было низведено до уровня мюзик-холла. Русский балет — блестящий, содержательный, новаторский — поразил французов, открыл для них новые горизонты и новые пути балетного театра. Особенно заинтересовало французскую критику единство художественного и хореографического замыслов в русском балете. Художник Жак Бланше считал, что русские открыли новую эру живописи в балетном театре. Писал об этом и Бенуа: «Роль художников была велика. Мало сказать, что эти художники создавали прекрасные рам-

ки... Но и общая идея спектакля принадлежала им. Это были те художники, которые помогли предписать новые линии танцам и всей постановке» (10).

Увлеченные и пораженные удивительной театральной живописью Бенуа, Коровина и Рериха (в «Половецких плясках») и новизной хореографии Фокина, парижские зрители и критики уделили мало внимания музыке. Об этом с обидой писали русские критики, делавшие обзоры «Русского сезона» 1909 года. Так, например, В. Г. Вальтер возмущался тем, что русская музыка подавалась как «экзотика», что имели место бесцеремонные купюры, что ими была изуродована и «прекрасная музыка» Черепнина в «Павильоне Армиды» (см.: 15, 60). О невнимании французской критики к музыке и о произвольном отношении к ней устроителей «сезонов» писал и Оссовский (см.: 3).

И все же главным были не отдельные недочеты и недостатки «сезонов». Современники единодушно считали, что «Русские сезоны» внесли новое и прогрессивное начало в дальнейшее развитие искусства. «Русский сезон 1909 года в Париже... оказался на самом деле настоящим триумфом,— писал Бенуа...— я лично уже тогда был убежден, что с Русского сезона 1909 года может начаться нечто вроде новой эры во французском и общеевропейском театральном искусстве... И такая эра стала действительно вырисовываться. Впечатление от русских спектаклей и больше всего от русского балета стало расти и сказываться во всевозможных явлениях — не только театральных» (7, 503).

«Павильон Армиды» и в дальнейшем имел большой успех в «Русских сезонах». Он шел в 1911 году в Монте-Карло, где ему, по словам критика, «много аплодировали»; был показан в том же году в Лондоне во время торжеств по случаю коронации короля Георга V; его ставили и в Риме. И наконец, благодарные французы увековечили память первого русского балетного «сезона» в Париже тем, что укрепили на стене театра Шатле мраморную доску, на которой было выгравировано золотыми буквами «Павильон Армиды» и дата премьеры. А Черепнин наряду с Фокиным был удостоен французским правительством специальным почетным дипломом.

«Павильон Армиды» Бенуа, Фокина и Черепнина явился важной вехой на пути исканий образа и символа нового синтетического театра, одним из решений проблемы, которая волновала крупнейших русских театральных деятелей начала XX века: К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, М. М. Фокина, И. М. Лапицкого и др. Важную роль здесь сыграли, с одной стороны, пластические элементы, балет, а с другой — новаторская театральная живопись А. Н. Бенуа, А. Я. Головина, Л. С. Бакста, Н. К. Рериха, А. М. и В. М. Васнецовых, Д. С. Стеллецкого и др. Для балета путь реформ начался с того, что неузнаваемой сделалась балетная музыка. Властителями дум балетного театра стали отныне классические и современные композиторы-симфонисты. Партитуры балетов Чайковского, Глазунова, Делиба перестали быть исключени-



Н. Н. Черепнин (1909, Париж)

ем на фоне царивших в императорских театрах ремесленно-иллюстративных балетных партитур. Балетная музыка, хореография и живопись становились отныне равноправными компонентами спектакля, а театр актера — каким был балет XIX века — сменился отныне театром музыкальной драмы.

Первым на этом пути реформы балета явился М. М. Фокин. Одновременно и параллельно с А. Дункан он понял, что новое в осуществлении идеи синтеза искусств должно исходить из усиления роли музыки. Он стал добиваться от композиторов глубоко содержательной и психологически образной музыки, на основе которой балетмейстер сможет создать сквозное музыкально-хореографическое повествование, хореографическую драму.

В контрапункте музыки и танца — на началах полного равноправия и взаимодействия — важное место принадлежало также живописи, что в итоге должно было привести к целостной концепции балетного спектакля. Живописный образ нового русского балета стал давать представление об эпохе, стиле, народности и национальности. Балетмейстер, художник и композитор стали отныне совместно искать выражение воспроизводимого на сцене действия, чтобы был единый «танец» пластики, музыкальных ритмов, живописных красок и линий; чтобы каждая перемена группировки в танцах означала бы и смену гаммы цветов и оттенков в костюмах, образуя свой «танец» красок и линий. Точно так же и композитор должен был отражать в своей партитуре цветовые спектры художественного оформления спектакля; и наоборот, художник должен был уметь выразить красками музыкальный образ.

«Павильон Армиды» — яркий образец такого движения от старого к новому балету, от чисто танцевальной балетной партитуры к партитуре балетно-симфонической, обогащенной элементами живописи и драмы.

«Павильон Армиды» был осуществлен его авторами в рамках эстетики «Мира искусства», а точнее, исходя из художественных идеалов Бенуа, для которого было характерно идеализированное воскрешение образов прошлого — пейзажей, интерьеров, костюмов, Версаля эпохи Людовика XIV. Тема же и сюжет балета принадлежат русской действительности, отраженной во многих произведениях искусства тех лет: в символических образах разлада мечты и действительности, в своеобразной теме «двуплановости мира», «двоемирия», «игры» на грани фантастических видений и яви, где грезы о прошлом, о «золотом старинном счастье» (Андрей Белый) помогают забыть, хотя бы на время, о страшной яви, о мире деспотизма и насилия. Поэт и философ В. С. Соловьев писал:

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все виденное нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?  
Милый друг, иль ты не слышишь,  
Что житейский шум трескучий —  
Только отклик искаженный  
Торжествующих созвучий?

По убеждению Соловьева, мир видимый — лишь маска, сквозь которую просвечивает мир истинный — «туманный ход иных миров». Подобной позиции придерживались многие представители русского символизма, охотно обращавшиеся к стилизации ушедших эпох, к условности, к обличению маскарада и маски, как бы надевавшихся на античный театр, средневековую мистерию, придворный французский театр XVII—XVIII веков и т. п. Здесь можно вспомнить спектакли петербургского Старинного театра; «версальскую» и «петербургскую» серии Бенуа; «Незнакомку» Блока; многие произведения Андрея Белого (роман «Петербург», стихотворения «Менуэт», «Старинный дом», «Маскарад»; Четвертую «симфонию» «Кубок метелей»).

Тема власти иррациональных сил, разгула зла рисуется на фоне картин пышного бала-маскарада, где веселятся люди-марионетки, встает воочию в драмах Л. Андреева («Жизнь человека», «Черные маски»), В. Брюсова («Земля»). Встречающийся в произведениях подобного рода мотив маски является символом смерти, рока, приговором несправедному миру. Образ идеализированного прошлого нередко связывался у поэтов, художников и музыкантов с искусством гобелена — вытканых цветными и золотыми нитями картин по рисункам Ш. Лебрена, Ф. Буше и др.

Мир гобелена, в котором замерло и ждет своего воскрешения пленительное прошлое, запечатлен в стихотворном цикле Эллиса «Гобелены»:

И для кого на гобелене  
Весь мир запечатлен,  
Кто перед ним, склонив колени,  
Сам только мертвый гобелен.

И в стихотворении Бальмонта «Гобелен»:

Полинялый, умягченный,  
Взятый мглою в светлый плен,  
Целый мир глядит замгленный,  
Как старинный гобелен.

И в «Курантах любви» М. А. Кузмина. И в стилизациях «Дон-Жуана» Мольера в постановке Мейерхольда, о которой сам Мейерхольд писал, что вся стилизация эпохи Короля-Солнца делалась в спектакле «во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства» (40, 196).

Романтической теме гобелена посвящены и некоторые произведения живописи — уже упоминавшиеся выше серии Бенуа, картины В. Д. Милноти (в частности, «Голубой фонтан»), изысканные живописные стилизации К. А. Сомова («Дама в голубом платье», «Прогулка после дождя», иллюстрации к «Книге маркизы») и особенно картины В. Э. Борисова-Мусатова, которые С. Н. Василенко назвал «красочными музыкальными поэмами».

Триада знаменитых живописных элегий Борисова-Мусатова («Гобелен», «Водоем», «Призраки»), так же как его «Осенний

мотив» и «Гармония», исполнена мечты о прекрасном мире давно прошедших времен. Тема гобелена, поэзия угасания и грусти о прошлом звучит у Борисова-Мусатова особенно — как ясные и прозрачные, пленяющие своей уравновешенностью старинные мелодии. И это не случайно: художник стремился к максимальной «музыкальности» своей живописи, к соответствию красок тонам музыки. Замечательное искусство Борисова-Мусатова, так тонко решавшего задачу синтеза живописи и музыки несомненно оказало влияние на создателей «Павильона Армиды».

Итак, «Павильон Армиды» явился первым опытом создания хореографического спектакля, в котором танец, музыка и живопись составляли бы единый, живой, действующий художественный организм. Однако решение этой задачи не во всем удалось авторам. Прежде всего, были расхождения между либреттистом и хореографом. Идеалы Бенуа в балете были определены и устойчивы: он являлся приверженцем многоактного романтического балета и классического танца, высшим образцом которого считал «Спящую красавицу» Чайковского в постановке М. Петипа. Вместе с тем Бенуа хотел, чтобы Фокин внес в «Павильон Армиды» стилизованные формы пышного французского придворного балета времен Людовика XIV, сохранив при этом и пантомимные сцены.

Фокин протестовал; он видел, что идея фатальности, заложенная Бенуа в либретто «Павильона Армиды», и драматизм ситуаций не располагают к использованию структурных форм многоактного романтического балета, в котором в противоборстве добра и зла всегда триумфально побеждало добро. В «Павильоне Армиды», напротив, торжествовало зло.

Остро откликаясь на диссонансы современной ему жизни, Фокин поднимал в «Павильоне Армиды» характерную для русского искусства начала века тему одиночества человека, призрачности его надежд на счастье. Балет должен был прозвучать как лирическая и скорбная песнь об одиночестве, о гибели романтического идеала. Тема «оживленного гобелена», которая только слегка была намечена Фокиным в его первом осуществлении балета, развернулась полностью в «Павильоне Армиды». Фокин хотел видеть отныне в балете не отвлеченные образы, которыми оперировала хореографическая классика, а живые, конкретные человеческие характеры, в которых отражались бы духовная жизнь и помыслы современного ему человека. Он выдвигал принцип балетной драмы, основанной на сквозном действии, и противопоставил многоактным балетным «романам» одноактные психологические «новеллы». Отсюда вытекали и требуемая Фокиным реформа хореографии, отказ от канонов ради новых, более гибких и выразительных форм сольного и группового балетного танца, создание для каждого спектакля своих, органически присущих только ему форм движения. Если перевести мысль Фокина на язык музыкальных форм, то он предлагал Бенуа не что иное, как форму программной романтической симфонической поэмы, отчасти в духе поэм Листа.

Хотя Фокин и Бенуа во многом стояли на единой эстетической платформе и несомненно уважали талант друг друга, каждый из них тянул в свою сторону. Эти разногласия привели к известной компромиссности «Павильона Армиды». В нем еще сохранены такие атрибуты классических балетов Петипа, как пантомима, большой дивертисмент, классический ансамбль с адажио, вариациями и кодой для балерины и ее кавалера. Но вместе с тем Фокин добился применения в «Павильоне Армиды» формы одночастного балета-«новеллы» (с внутренним разделением на три картины), в архитектонике танца отошел от обязательной симметрии, придав важную драматургическую функцию массовым сценам и, наконец, восстановил танцовщика в равных правах с балериной.

Расхождение между Бенуа и Фокиным осложнило задачу Черепнина, ведь он должен был объединить музыкой все компоненты спектакля, вдохнуть жизнь в намеченные в сценарии образы героев, пробудить тем самым фантазию балетмейстера и создать единство музыкально-хореографического и живописного начал в сквозном развитии сюжета.

Черепнину во многом удалось решить эту сложную задачу. Доказательство тому — замечательная хореография, которую Фокин не мог бы создать, если бы не имел достаточной опоры в партитуре Черепнина. Хотя Фокин и жаловался на то, что у Черепнина «по традиции вальсы, вариации», а не формы старинных танцев в стиле первой половины XVIII века, все же он не отрицал, что Черепнин был первым серьезным композитором современности, с которым ему довелось работать, и он многое почерпнул из опыта работы с этим талантливым симфонистом.

Содержание «Павильона Армиды», несложное внешне, имеет глубокий психологический подтекст. Виконт Рене де Божанси в пути застигнут грозой. Он торопится к своей невесте, но вынужден искать убежища в замке Маркиза. Маркиз провожает Рене в старинный павильон, стены которого украшены гобеленами. На одном из них изображена волшебница Армида среди своих прекрасных садов на веселом празднестве, окруженная пышной свитой гостей, прислужниц и рабов. Рядом с Армидой изображен маг Гидрао. Наступает ночь, буря стихает и луна своим призрачным светом заливает старинные покои павильона и красавицу Армиду на гобелене. Часы бьют полночь. С их последним ударом Амур открывает дверцу часов и выпускает оттуда двенадцать гениев времени. Они зажигают фонарики, в волшебном свете которых павильон превращается в праздничные сады Армиды, а сама она сходит к Рене с ожившего и превратившегося в явь гобелена. Армида дарит Рене свою любовь и, исчезая на рассвете, оставляет рыцарю свой шарф. Утром Рене навещает Маркиза. В его зловещих чертах Рене узнает мага Гидрао, находившегося рядом с Армидой на ее празднике. Рене хочет бежать прочь, но Маркиз окутывает его шарфом, оставленным Армидой, и Рене забывает о своей невесте, обо всем мире ради того, чтобы увидеть вновь лик исчезнувшей красоты. Его охватывает безумие.

Воплощая в музыкальных образах этот сюжет, Черепнин в итоге пришел к одночастной романтической симфонической поэме, форму которой можно условно назвать сонатным аллегро со вступлением и кодой. В этом случае роль вступления выполняет лейтмотив мира грез и видений, холодного и застывшего до того волшебного мига, когда он может ненадолго ожить и стать реальностью. На этой теме строится интродукция. Свообразной главной партией является светлая и восторженная тема любви Армиды к Рене, а побочной — элегический «Плач» (Adagio) Армиды. Вся вторая картина балета — яркий мир «оживленного гобелена» с целым рядом красочных эпизодов — служит как бы разработкой. Третья картина — пробуждение Рене и его безумие — является условной репризой формы. Темы любви и печали отступают в ней, растворяются в грозной и роковой теме мертвого мира из вступления. Кода контрастирует музыке последней картины — она строится на светлой и жизнеутверждающей теме, возникающей в момент восхода солнца.

Трактую таким образом форму «Павильона Армиды», Черепнин опирался во многом на классические формы большого балетного спектакля, на стиль балетов Чайковского, Глазунова, Делиба (что было подмечено критикой и раздражало Бенуа и Фокина). По традиции крайние части балета основаны на пантомиме, а центральная — «оживление гобелена» — включает в себя классическую танцевальную сюиту и серию характерных танцев.

И все-таки «Павильон Армиды» — балетная партитура нового времени, основанная на эстетике «Мира искусства» с ее культом красоты, изящества, «камерности» форм звучания, тенденцией к ретроспективности и стилизации, к слиянию звуков и красок.

Балету предшествует оркестровое вступление, которое рисует ненастную грозную ночь и вводит нас в атмосферу неясных и мрачных предчувствий. Сумрачны оркестровые тембры-унисоны кларнетов, скрипок и альтов на фоне тускло звучащих гармонических фигураций фаготов, контрафаготов и виолончелей. Постепенно колорит светлеет и возникает манящая, томительно прекрасная тема любви Армиды к Рене. Замечательно найденный композитором прием солирующей валторны в унисон с английским рожком и альтами и изысканный ритмический рисунок придают этой теме оттенок восточной сказочности.

Начало первой картины проникнуто духом «версальских» живописных фантазий Бенуа и нежностью пастушеских идиллий Ватто. В прозрачном звучании дерева и струнных слышатся отголоски старинных танцев и живет легкий и кокетливый дух французского придворного быта XVII — начала XVIII века. В ритмах и изгибах мелодий, в движении прихотливой фактуры — во всем чудятся картины века фижм и париков, придворных маскарадов, где так много значил «разговор» веера и блеск глаз в прорезях маски и скрытым шепотом делались любовные признания.

Рене остается в павильоне один, он смотрит на гобелен с изображением Армиды.

Был сумрачен покой,  
Но бледное сиянье в нем струилось,  
Хрустальный отблеск люстры голубой  
Мерцал в тени.  
Чудесного я понял приближенье.

Рене чудится, что Армида улыбнулась ему, что смутный трепет пробежал по вытканым на гобелене фигурам. Далекое еще видение мира Армиды предстает в музыке в виде изящной стилизации гавота. В оркестре использованы традиции прозрачно звучащих камерных инструментальных ансамблей XVII века с нежными соло кларнета и флейты.

Старинные куранты бьют полночь. Эффект боя передан колокольчиками, челестой и треугольником на фоне струнных. Фантастично, нежно и призрачно звучит Танец часов с изысканными сочетаниями различных тембров.

Сцена «оживления гобелена» начинается музыкой, рисующей «прорыв» холодного мертвого мира в мир живой и теплый. Постепенно звучность оркестра нарастает до fortissimo, грозен образ мертвого мира, рисуемый тяжелым раскачиванием меди, раскатами струнных, призывами трубы. Рене хочет бежать прочь, но останавливается, пораженный открывшимся ему прекрасным видением. Спадает густая пелена, скрывавшая царство грез и красоты.

Исчезли ночь и лунное сиянье,  
Зажглись люстры; блеском весь облит,  
Казалось, вновь для бала иль собранья  
Старинный зал сверкает и горит.

Окруженная пышной свитой, появляется красавица Армида. Она печальна, ее томит тоска по неведомой ей любви. Известное соло — Плач Армиды — выражает истинно человеческое страдание от невозможности вернуться в мир живых. Не чаровницей и роковой обольстительницей рисует музыка Армиду, а любящей девушкой. Эту сущность музыки Черепнина поняла Анна Павлова. «Армида сходит с гобелена, раскинув руки, с горящими, вонзившимися в пространство глазами, вся — ожидание и плач», — писал один из критиков о Павловой — Армиде (17, 4). Павлова ощутила в музыке Черепнина подлинное, а не маскарадное переживание, тоску по романтическому идеалу.

Плач Армиды с элегическим соло гобоя на фоне арф, стилизующих старинную лютневую музыку, проникнут удивительной сердечностью чувства. Он близок по характеру к лирическим напевам французских трубадуров и отчасти — к знаменитой Романеске из балета Глазунова «Раймонда».

Тоска Армиды по человеческому счастью ошутима и во втором ее Adagio.

И так глаза казались полны  
Любви и слез, и грусти и надежды.

Новые краски в образ Армиды вносят две ее вариации — одна в ритме меланхолично-задумчивого гавота; другая — веселая и лукавая, окутанная вязью изощренной орнаментики в духе кла-весинных пьес Рамо и Куперена.

Партия Рене не несет в себе особого психологического содер-жания — она лишь рыцарственно энергична, «галантна» и отчасти навеяна интонациями партии Дамиса в балете Глазунова «Испы-тание Дамиса», сюжет которого также восходит ко временам эпохи французского абсолютизма.

Дивертисмент Празднество в садах Армиды строится на со-поставлении трех различных по характеру вальсов и ряда харак-терных танцев-эпизодов.

Дивертисмент начинается блестящим и зажигательным, фее-ричным по оркестровым краскам вальсом. В нем и радость празд-ника, и радость Армиды и Рене. За вальсом следует церемонная павана, под звуки которой появляется Маркиз, превратившийся в мага Гидрао. Сцена заклинания теней интересна эффектами соло тарелок, играющих в сочетании с колокольчиками. А в Танце теней неожиданно смешно имитируются обороты русских плясо-вых.

Различные эпизоды сменяют друг друга — остро стаккатное Похищение из серала; диковатый Танец мальчиков-эфиопов, вол-шебно звонкий Марш, после которого томно-грациозный Вальс рабынь уступает место бурному Танцу вакханок.

К Танцу вакханок примыкает специально написанный для па-рижской постановки Танец Раба, исполнявшийся знаменитым В. Нижинским. Кульминацией второй картины является вихревой Танец шутов, изобилующий разнообразными ритмическими пово-ротами и прыжками. Общей кодой танцевального дивертисмента служит торжественный вальс, написанный в лучших традициях русских симфонических вальсов.

Tempo di Valse

139



Праздник затихает, наступает пора прощания Армиды и Ре-не. В последний раз звучит тема любви, становясь все тише и «бес-плотнее». Армида и ее мир оказываются вновь лишь мертвым gobеленом. «Занавес падает, и остается жуткое впечатление жизни,

навсегда отравленной тоской по исчезнувшей красоте, по фантастической действительности», — писал один из критиков (55, 942). Так должен был кончаться балет по замыслу Бенуа.

Черепнина подобный финал не удовлетворял, и он дописал к своей партитуре коду — Пастораль, музыка которой замечательно уравнивает темные и светлые страницы балета и несет с собой веру в человека, в осуществимость его мечты о счастье в мире не призрачном, а реальном.

Избрав «Павильон Армиды» для первого спектакля русского балета в Париже, устроители «сезонов» руководствовались идеей «показать русское понимание самой французской Франции XVIII века, и это — как в самой фабуле, так и в интерпретации, в декорациях, костюмах, манерах, группах и танцах», — рассказывал Бенуа (8). Следующим этапом должен был стать балет на русскую тему, по традиции — сказочную.

Идея создания балета на русскую тему принадлежала Дягилеву и была всемерно поддержана Бенуа и Фокиным, об этом они рассказывают в своих мемуарах. «После первого же нашего парижского сезона, — пишет Бенуа, — было принципиально решено, что настал подходящий момент создать русскую хореографическую сказку... Музыка должен был написать Черепнин, танцы — ставить Фокин... основные же элементы сюжета были подсказаны молодым поэтом Потемкиным. Разработкой этих элементов занялась своего рода „конференция“, в которой приняли участие Черепнин, Фокин, художники Стеллецкий, Головин и я... Однако по дороге, достаточно трудной, к осуществлению новой затеи большинство участников „конференции“ отпало, в том числе отстал и Черепнин... переживавший в те дни какое-то необъяснимое охлаждение к балету вообще. Впрочем, его мечты о „Жар-птице“ (вокруг этой сказки и вертелись наши „нащупывания“) нашли себе все же выражение в иной форме — в ряде музыкальных картин... Убедившись, что Черепнин больше не с нами, Дягилев и решил поручить создание музыки к нашему „русскому балету“ Стравинскому» (7, 514).

Несколько иначе рассказывает о замысле работы над балетом «Жар-птица» Фокин. Он указывает на то, что возникала мысль и о Лядове: «...общим желанием было, чтобы музыку написал А. К. Лядов, этот тончайший художник, создавший уже ряд замечательнейших музыкальных иллюстраций к русским сказкам» (64, 255). Но Лядов к назначенному сроку музыки не представил, и тогда Дягилев обратился к Стравинскому.

Первым русским по сюжету балетом «сезонов» явилась «Жар-птица» Стравинского — один из шедевров симфонизированного балета начала века. Отказавшись от мысли написать музыку балета «Жар-птица», Черепнин понимал, что уступает место достойнейшему композитору. Он восторженно приветствовал блестящую парижскую премьеру первого балета Стравинского весной 1910 года и писал тогда А. А. Спендиарову: «...мне пришлось очень насладиться милой партитурой «Жар-птицы» Стравинского... она

в настоящее время... представляет собой одно из последних слов инструментовки» (59, 254). Черепнин сравнивал партитуру Стравинского с партитурой оперы Р. Штрауса «Саломея»: «...насколько первая („Саломея“) кричит, стучит, гремит — настолько вторая („Жар-птица“) полна нежнейших милых творческих элементов и полутонов (какой-то Корреджо)» (там же).

В то же время Черепнин не отказался от мысли написать музыку на сюжет русской сказки о Жар-птице и выполнил свое намерение в виде программной симфонической поэмы «Зачарованное царство» (Эскиз для оркестра: К сказке о Жар-птице ор. 39). Она была исполнена с большим успехом 13 марта 1910 года под управлением автора в III Русском симфоническом концерте в Петербурге.

Литературной программой для «Зачарованного царства» послужило стихотворение композитора и знатока фольклора Н. А. Соколова, обладавшего к тому же незаурядным литературным дарованием. Соколов использовал отдельные сюжетные мотивы из народных сказок о Жар-птице, его «монтаж» включает образы зачарованного волшебным сном царства Кашея, Жар-птицы и Черного всадника — Ночи:

Кашеева царства покой зачарованный...  
Покой, охраняемый звонами тихими,  
Неслышно скользящими зоркими ветрами.  
Развеять дрему, разогнать чары сонные  
Не могут ни жалобы струн заколдованных,  
Ни чудные сказки-загадки волшебные,  
Налевы Жар-птицы томительно-сладкие,  
Спускается тьма. Черный всадник — ночь черная  
Въезжает в заснувшее царство Кашеево.  
В тиши зачарованной царства безмолвного  
Чуть слышно звенят колокольчики тихие,  
Скользят — стерегут ветры чуткие, зоркие.

Образ фантастической вешей птицы-девы, отразившийся в русских сказках, издавна был притягателен для русского искусства, особенно начала века. Он проходит в поэзии Блока, Бальмонта, Городецкого, Столицы, Ремизова; в живописи В. Васнецова, Головина, Врубеля; в операх Римского-Корсакова. Эти произведения объединяет установка на стилизацию русского фольклора в его импрессионистско-картинном преломлении.

Ближе всего по характеру замысла и образов «Зачарованное царство» стоит к «Волшебному озеру» Лядова. Показательны даже подзаголовки обоих симфонических произведений: «К сказке о Жар-птице» у Черепнина и «Сказочная картина» у Лядова. Эти определения подчеркивают как живописно-изобразительную сторону содержания произведений, так и «статичность» их музыкального развертывания, «действие» которого сведено до минимума.

Партитура «Зачарованного царства» поражает изысканностью красок, удивительным изображением цвето-световых эффектов виртуозным сближением музыкальной и живописной палитр

Существенным моментом, объединяющим целое, является прежде всего звучащий на протяжении всего произведения вибрирующий фон (колыхания, тремоло, трели струнных, тремоло литавр и большого барабана); акцент на «звенящие», «постукивающие», «повсвистывающие» и «шелестящие» тембры; употребление «звонких» тембров ксилофона и фортепиано — тогда еще редких в русской симфонической музыке и получивших широкое признание лишь после «Жар-птицы» и «Петрушки» Стравинского. Играя важную изобразительную роль, этот фон одновременно сообщает музыкальной ткани характерный оттенок воздушности, невесомости, призрачности.

Тембровое воплощение образов сказки о Жар-птице можно назвать одним из высших проявлений оркестрового мастерства Черепнина. Звучность струнных завуалирована сурдинами и разрежена многочисленными *divisi* и *solo*. Важную роль играют деревянные духовые, особенно флейты. Оригинально использованы краски кларнетов. Основной звуковой колорит «Зачарованного царства» выдержан в «холодных», «врубелевских» синевато-серых, голубовато-зеленых, фиолетовых и черных тонах и оттенках. Гармонические средства тесно связаны с тембровыми и также направлены на создание атмосферы фантастичности.

Вторым балетом Черепнина, написанным для «Русских сезонов», явился «Нарцисс и Эхо» ор. 40 на сценарий Л. С. Бакста (из «Метаморфоз» Овидия) и в его художественном оформлении. Ставил балет М. М. Фокин. В заглавных ролях выступили В. Ф. Нижинский и Т. П. Карсавина. Премьера состоялась 21 апреля 1911 года в Монте-Карло под управлением автора и прошла с большим успехом. В 1914 года Черепнин получил за этот балет Глинкинскую премию.

Так же как и «Павильон Армиды», второй балет Черепнина подчинен принципу стилизации, в данном случае — условного образа античности. Изучая литературу и сохранившиеся образцы древнегреческих фресок, скульптуры и росписей на вазах, авторы создали удивительный по синхронности музыки, пластики и живописи балетный спектакль. Черепнин сочинил стилизованную античную пастораль не без влияния опер Глюка и «античной» оперной трилогии Танеева «Орестея». Фокин исходил из комплекса «античных движений», входивших в репертуар А. Дункан и в его собственные постановки («Эвника» и отчасти «Дафнис и Хлоя» на музыку Равеля). Бакст же создал многообразную цветовую гамму спектакля, в которой переливались различные краски — от белой до зеленой, от терракотовой до черно-лаковой, уподобляя «Нарцисса и Эхо» ожившей античной фреске.

Партитура «Нарцисса и Эхо» относится к высшим достижениям Черепнина-симфониста и к новому типу балетной партитуры, музыкальный стиль которой определялся живописно-изобрази-

тельным началом. Здесь уже нет закругленных номеров классического балета; они заменены плавным скольжением, сменой картин и эпизодов из мифа о Нарциссе, которые подсказали особый тип танцевальности, близкий к пластично-скульптурным позам, жестам и движениям. На первый план выступили импрессионистская пластика, зрительное впечатление, картинность, своеобразная статика декоративного панно.

Критика высоко оценила второй балет Черепнина. Бенуа подчеркивал, что своим успехом «Нарцисс и Эхо» обязан музыке: «Если Фокину и удалась меланхолия сказки, то этим он обязан Черепнину, который влюбился в сюжет и нашел особый музыкальный колорит... В его музыке есть и сумрачная поэзия утреннего леса... и прелесть уединенной природы... Что-то чарующее и болезненное в музыке передает то непреодолимое, что владеет Нарциссом; а раздражающее, но покорное горе влюбленной нимфы полно погребальной торжественности» (9).

Новизну балетной партитуры «Нарцисса» отметил Н. Я. Мясковский, неоднократно проявлявший интерес к творчеству Черепнина: «Законченных номеров в этой поэме-балете нет; это непрерывный ряд то веселых, то задумчивых, то страстных, то устало-замедленных картин, сцен, скользящих мимолетных поз». Он находил в музыке балета «артистичность изложения... необычайно тонкий вкус и поэтическое чувство», которые могут «заставить сильно и длительно ею плениться. Во всяком случае, это один из прелестнейших современных балетов» (43, 68). «Нежно-благоуханной поэмой любви» назвал «Нарцисса и Эхо» Б. В. Асафьев (см.: 28, 89).

В положительной оценке оркестрового мастерства Черепнина критики были единодушны.

Так же как и «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо» представляет собой одноактную импрессионистскую хореографическую новеллу, но уже без разделения на картины.

Балету предшествует пасторального характера оркестровое вступление в миксолидийском ладу с элементами пентатоники, которое изображает томную негу таинственного лесного пейзажа. «Холодно-ватно-изысканный диатонизм» (Мясковский) сохраняется в балете и дальше, являясь одним из главных элементов воссоздания атмосферы Древней Эллады.

С поднятием занавеса раздается игриво-возбужденный свирельный наигрыш фавна, под который танцуют обитатели леса. Они разбегаются при появлении у священного дерева влюбленных юношей и девушек, исполняющих медленный ритуальный танец в честь богини лесов и полей Помоны. Эта нежная пастораль сменяется сухой, остро звучащей диатоникой «Танца вакханки» и общей бурной вакханалией. Резкие движения танцующих подчеркиваются целотонными гармониями.

Эффектно сделано приближение Нарцисса (тенор за сценой,

поющий без слов). Голос Нарцисса мягко сливается с тембром солирующей валторны, так же как голос вторящей ему нимфы Эхо (сопрано) с тембром флейты.

Томную остроту этому «дуэту» придает изысканный оркестровый фон арф и струнных.

Нарцисс — в неотступном сопровождении Эхо — танцует по просьбе нимф вначале чувственно-медленный, а затем жизнерадостно-звонкий, веселый танец. Эхо признается Нарциссу в своей любви, но Нарцисс не отвечает Эхо, он не ведает любви.

Меланхолическое *Adagio* Нарцисса и Эхо основано на теме страстной мольбы Эхо, остроумно изложенной параллельными созвучиями, ибо Эхо вторит в танце всем жестам, позам и движениям Нарцисса.

Музыка, выражающая любовное томление Эхо, особенно изысканна по тонкому сочетанию сладостно звучащих нонаккордов — с отзвуками Скрябина — и легких «облачков» пассажей с красками живописного оформления. Томление чувств усиливает доносящийся издали диалог хора и оркестра. С большим поэтическим чутьем сделаны дальнейшая сцена ревности Эхо, ее плач и мольба к богам о мести.

Дальнейшие сцены (любование Нарцисса своим отражением в ручье, вторичное появление Эхо, ее раскаяние и попытки вернуть Нарцисса к реальности, плач отчаявшейся Эхо и превращение Нарцисса в цветок) написаны сильно и правдиво. Холодна и бездушна красота Нарцисса, выраженная в музыке «стылыми» увеличенными гармониями, судорожными изломами ритмических фигураций и фантастическим плясом зыбкого отражения Нарцисса в воде; тоскливы мелодические фразы Эхо. Повторяющийся отрывок из вступления — печальный и просветленный — придает музыке поэмы-балета Черепнина стройную законченность.

В этот же период, когда творчество Черепнина переживало пору высокого творческого подъема, были созданы также оркестровые, хоровые, вокальные и камерно-инструментальные произведения. В их числе Гавот для камерного оркестра ор. 31; две литургии ор. 28 и ор. 32; «Торжественная кантата» для женского хора с фортепиано ор. 36; вокальные циклы «Из Гафиза» ор. 25 и «Фейные сказки» ор. 33 (1-я тетрадь); романсы ор. 26, 27; вокальная баллада «Трубный глас»; Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа для фортепиано ор. 38; Шесть квартетов для четырех валторн ор. 35 и др.

Из этих сочинений наибольший интерес представляют вокальные и инструментальные циклы. В цикле романсов «Из Гафиза» Черепнину удалось избежать внешнего ориентализма и уловить самую суть причудливой, чарующей и нежной поэзии классика средневековой персидской поэзии Хафиза. Таковы, например, его изящные и томные романсы «О, если б озером» и «Гиацинт своих кудрей».

Molto adagio

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано-сопровождение (нижние две линии). В начале первой системы вокальной партии стоит динамический знак *p*. В начале второй системы фортепиано-сопровождения — динамический знак *p*. В начале второй системы вокальной партии — динамический знак *v*. Под нотами вокальной партии вписаны русские слова: «Ги. а. цинт сво. их куд. - рей за ко. лоч. ком вил ко. лоч. ко.»

Интересны опыты Черепнина в области вокальной баллады — как романтической («Конь морской», «Мениск»), так и мистической, эсхатологической («Трубный глас»). «Конь морской» (на стихи Тютчева) и «Мениск» (на стихи Майкова) рисуют образ морской стихии. В балладе «Конь морской» игра и бег морских волн — коней «с бледно-зеленой гривой» переданы свободно струящейся фактурой, взлетами ярких мажорных гармоний. В балладе «Мениск» море предстает в грозных накатах увеличенных и альтерированных гармоний, на плотном фоне которых прочерчена графически скупая вокальная линия — рассказ о гибели рыбака.

Баллада «Трубный глас» на стихи Мережковского повествует о шествии на Страшный суд и состоит из ряда эпизодов, рефреном для которых служит клич трубы, призывающей живых и мертвых к Страшному суду. Общий драматизм музыки уравновешивается в момент кульминации появлением известной средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева»), который приобретает здесь неожиданно светлую, даже восторженную окраску.

Большой популярностью пользовался цикл «Фейные сказки» на стихи одноименного детского стихотворного цикла Бальмонта, написанного им для своей дочери. «„Фейные сказки“ — душистый букетик тончайших цветов... Это прозрачный мир, где все сказочно-радостно и мудро детской радостью и мудростью... В „Фейных сказках“ есть тот желанный и отдохновительный аромат

приближающейся весны, когда по нежно-голубому небу проходят легкие, почти кажущиеся облачка и привольно дышать» — так писал Блок о стихах Бальмонта.

Первая тетрадь «Фейных сказок» состоит из девяти сенок. Они различны по характеру: фантастические («У чудищ», «Фейная война»); сказочно-изобразительная («Кошкин дом»); жанрово-описательная («Утро») и фольклорные («Зайнышка», «Глупенькая сказка», «Анютини глазки», «Колыбельная» и «Испанская колыбельная»).

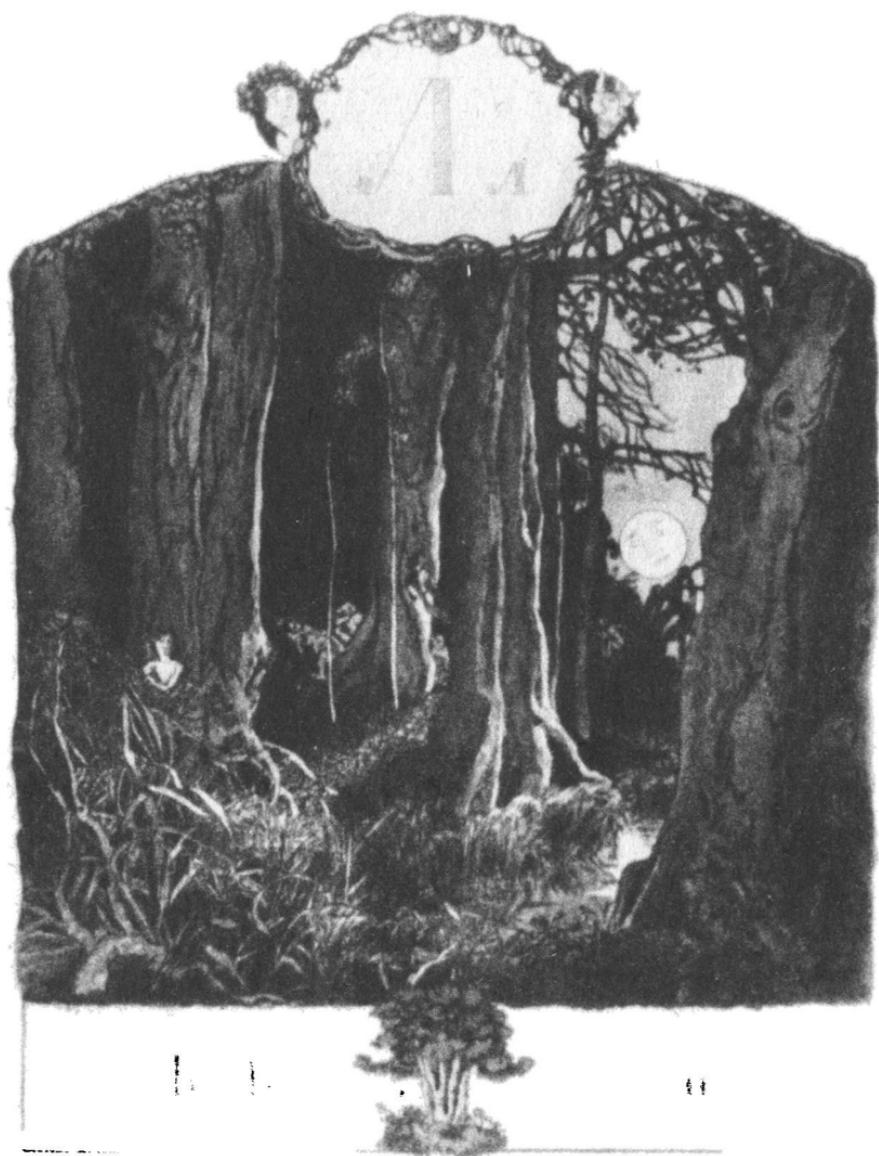
Продолжая традицию «Детских песен» Лядова, Черепнин вносит в нее и свое, новое, свободно сочетая элементы фольклора и современные ему музыкально-изобразительные приемы: прихотливую гармонию, капризные ритмы, эскизные мелодии и т. п. При этом остроумно и тонко используются ассоциации с сочинениями Скрябина и Дебюсси.

Такова, например, картинка «Утро», где легкая, «текучая» гармония с элементами увеличенного трезвучия, тонкая вязь «поющей» фактуры вносят в музыку аромат светлой изысканности. Асафьев считал, что «Фейные сказки» безусловно оставили «яркий след в музыке эпохи между двух революций...» (см.: 4, 91). За этот цикл Черепнин в 1907 году был удостоен Глинкинской премии.

Миру детства посвящен и фортепианный цикл из четырнадцати эскизов к «Русской азбуке в картинках» Бенуа. Художница А. П. Остроумова-Лебедева писала об этой книге: «Собрание очаровательных картинок — бодрых, веселых, полных юмора. В них играет неиссякаемый источник фантазии, выдумки и остроумия... В них много рассказа, содержания, и не только в главных рисунках на листах, но и в прелестных деталях, украшавших каждую страницу...» (47, 68).

В своих музыкальных иллюстрациях к «Азбуке» Черепнин создал галерею занимательных для детского воображения картин и образов, среди которых наиболее яркими получились образы природы («Лес»), дальних стран («Египет») и сказки («Арап», «Баба-Яга»). В пьесе «Арап» ярко воссоздан персонаж русских ярмарочных представлений — пляшущий под фальшивую шарманку Арап, в облике которого угадываются отдельные элементы стиля «Петрушки» Стравинского. Эффектна и пьеса «Баба-Яга». Фантастичность образов — полет Бабы-Яги на помеле и ее лихой посвист — подчеркнуты приемом трехстрочного, как бы «оркестрового» изложения.

«Азбуку в картинках» высоко оценил Асафьев, он находил, что это «ряд прелестных, остроумных звуковых иллюстраций, метко характеризующих с помощью гармонических и ритмических узорчатых комбинаций волшебный мир образов, живущих в детском воображении». Черепнин, по его мнению, обнаружил в этом сочинении «бездну вкуса, изобретательности, а главное, ухитрился создать свой особый фортепианный стиль, добившись эффектного звучания при сравнительно неброской манере фортепианного



А. Бенуа. «Русская азбука в картинках»



письма» (см.: 16). В 1911 году за «Азбуку» Черепнин получил Глинкинскую премию.

Завершая главу о периоде высоких творческих достижений Черепнина, следует сказать и об оперных замыслах композитора.

В эти годы Черепнин сближается с Вс. Э. Мейерхольдом и проявляет большой интерес к его постановкам «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка (1907), «Балаганчика» Блока (1908), «Жизни Человека» Андреева (1908) в Театре В. Ф. Комиссаржевской; опер «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1909) и «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1911) в Мариинском театре. Он мечтает о создании оперного театра нового типа, в котором не было бы рутины и штампов казенной сцены. В своих замыслах он ориентируется на опыт Московского Художественного театра. В интервью корреспонденту московской газеты «Театр» Черепнин подчеркивал, что в задуманном им музыкальном театре должны были бы ставиться в первую очередь оперы новейших композиторов. Для этого предполагаемого театра он обдумывал сюжеты по мотивам пьес А. Шницлера «Зеленый попугай» и П. Шелли «Беатриче Ченчи». Римский-Корсаков записал в дневнике: «После „Павильона Армиды“ Черепнин собирается писать оперу. Мейерхольд и Головин хотят составить с ним сочинительское трио» (52, 242).

Интересная запись содержится в письме Л. Д. Блок к матери поэта о желании Блока написать либретто для музыкальной драмы на сюжет трагедии Дж. Байрона «Марино Фальеро, дож Венеции»: «Мейерхольд... очень бодрый и много работающий, уговаривал Сашу не бросать мысль о музыкальной драме „Марино Фальеро“, которую они проектировали, — помните, с Черепниным и Головиным» (13, 79).

Оперные замыслы Черепнина в те годы не осуществились, но мечтавшийся ему театр возник в Петербурге в 1912 году под названием Театр музыкальной драмы. Одним из его руководителей стал ученик Черепнина дирижер М. А. Бихтер.

## Глава IV

### НА ПЕРЕЛОМЕ (1912—1920)

Последним балетом, который Черепнин написал по заказу Дягилева для «Русских сезонов» за границей, была хореографическая драма «Маска красной смерти» («Красная маска») ор. 42, по одноименной новелле Эдгара По. Балет в хореографии Фокина и художественном оформлении Бенуа предназначался для «сезона» 1913 года. Но возникли многие осложнения и разногласия, связанные с отказом Бенуа от дальнейшего участия в «Русских сезонах» и нежеланием Фокина ставить «Красную маску». Выдви-

гались кандидатуры балетмейстера А. А. Горского и художников Л. С. Бакста, Б. И. Анисфельда, С. Ю. Судейкина. Но это ни к чему не привело, и «Красная маска» в дягилевских «сезонах» поставлена не была. Этот факт оказался последним в цепи тех разногласий, что назревали между Черепниным и Дягилевым и привели композитора к разрыву с дягилевской антрепризой.

Ничем закончились и попытки Черепнина предложить свой балет Мариинскому театру в Петербурге и Свободному театру в Москве. В первом случае отказ последовал в силу того, что «сюжет этого балета,— как заявили Черепнину в дирекции,— совершенно отличен от общей темы сюжетов, одобренных к представлению на императорских сценах». А Свободный театр закончил свое существование весной 1914 года.

«Красная маска» была поставлена лишь в 1956 году в Брюсселе балетмейстером Ж. Эчевери под названием «Судьба». Под этим же названием, но в виде симфонических фрагментов, обозначенных ор. 59, «Красная маска» исполнялась в 1944 году в Концертах С. А. Кусевицкого под его управлением в Нью-Йорке, в Бостоне.

Потеряв надежду увидеть свой балет на русской сцене, Черепнин переработал партитуру в симфоническую сюиту, которой он дирижировал 29 января 1916 года в VII абонементном концерте Зилоти в Петербурге.

Оценка критиками нового произведения Черепнина была весьма разноречивой. Так, например, Асафьев считал, что Черепнин не более как «скромный лирик, созерцатель без элементов действительности... стилизатор сказочной фантастики...» (29), и потому он не сумел достаточно убедительно воплотить трагическое содержание новеллы Э. По. Резкий тон статьи Асафьева во многом был обусловлен тем, что в том же концерте Зилоти была впервые исполнена «Скифская сюита» Прокофьева, «дивное дарование» которого затмило для Асафьева не только Черепнина, но и Стравинского.

Не нравилась «Красная маска» и критику В. П. Коломийцеву, который видел в ней произведение композитора «не совсем еще ушедшего к „скифам“» (что одобрялось Коломийцевым), но высказывающего мысли «отнюдь не глубокие и даже частично довольно ординарные, хотя весьма тщательно затушеванные непомерным нагромождением всевозможных внешних эффектов» (33).

С большей симпатией отнеслись к третьему балетному опусу Черепнина критики Е. М. Браудо и М. Глинский. Оба они высказали интересную мысль о близости стиля «Красной маски» Черепнина к экспрессионистским драмам Л. Андреева, к художественному течению экспрессионизма вообще, к «духу искусства эпохи, отрицающей красоту, требующей резкого, угловатого, жаждущей впечатлений с острым вкусом новизны» (23).

Полемизируя с Асафьевым, Глинский писал, что эстетическая сущность стиля Черепнина «ярко проявляется в отвращении к до-

ступной „красивости“ и в поисках оригинального... Во всех своих исканиях, причудливых гармонических приемах, во всех крайностях оркестрового письма Черепнин есть наиболее ярко выраженный „герой нашего времени“ в музыке. Искатель странного и необычного» (там же). Мнение Глинского вполне разделяли Браудо, В. Е. Чешихин и Г. Н. Тимофеев. Они находили, что партитура «Красной маски» является новым вкладом композитора в современную гармонию и инструментовку. Вместе с тем Тимофеев соглашался с Асафьевым в том, что Черепнин «прежде всего музыкальный живописец и меньше музыкант-психолог» (см.: 14, 67, 63).

Мрачный и фантастический сюжет «Красной маски», идея рока, неотступно преследующего человека, предчувствие надвигающейся катастрофы первой мировой войны — все это нашло свое достаточно сильное выражение в музыке Черепнина. Однако композитор в новелле Э. По воспринял прежде всего изощренное искусство звукописи и ритмического богатства, а также образы музыки и танца, встречающиеся в новелле американского фантаста.

С точки зрения гармонии и инструментовки, которыми интересна партитура «Красной маски», Черепнин не ищет и не открывает новых горизонтов, но он проявляет высшее мастерство в использовании различных современных приемов, умеет сделать их органичными своей индивидуальности. Так, на протяжении партитуры можно услышать отголоски музыкального ориентализма композиторов «Могучей кучки», скрябинских гармоний, целотоновых последовательностей Дебюсси, насыщенных диссонансами звуковых наслоений Шёнберга, полифонии разнохарактерных ритмомелодических построений Р. Штрауса, экспрессивной трагической лирики позднего Малера. Но все это как бы переплавлено Черепниным в горниле собственного творческого «я» и служит осуществлению творческих задач, которые основаны на стремлении передать средствами музыки нарастающее чувство страха, предельное напряжение эмоций в момент осознания необратимости рокового конца.

Общий колорит оркестровой партитуры «Красной маски» зловещ своей однотонностью. Музыка как бы овеяна серым пеплом, под которым таится огонь. Предшествующее балету оркестровое вступление в целотонном ладу сразу вводит в мир необычного, в сгущенную атмосферу страха. Музыкальные фразы начинаются и обрываются, точно боязливый лепет. Вибрирует оркестровая фактура, словно пронизанная странными глухими постукиваниями, шорохом, скольжениями, внезапными возгласами в высоком регистре. Главная тема вступления звучит в низком регистре контрафаготов, контрабасов и виолончелей. Она вздымается и опадает волнами, заглушаемая тяжелыми аккордами.

Место действия балета — большой зал, задрапированный черными портьерами и освещенный красным светом окон-витражей. В центре эмблема неумоливо бегущего времени — гигантские часы

из черного дерева. «Их тяжелый маятник с монотонным приглушенным звоном качался из стороны в сторону, и когда... часам наступал срок бить, из их медных легких вырывался звук отчетливый и громкий, проникновенный и удивительно музыкальный...» (Э. По). Тяжелый стук маятника передают равномерные колебания то ниспадающих, то восходящих восьмых у виолончелей и фаготов, включающие звуки английского рожка, трубы и арфы.

Вспыхивает яркий свет, зал наполняется толпой гостей, и хозяин замка принц Просперо подает знак к началу праздника. Мелодия скрипок, окутанная поэтической пеленой красок арф и пульсацией шестнадцатых у валторн, передает чувственную вспышку веселья и трепет сердец. Шествие гостей красочно, все в причудливых масках: «По всем семи комнатам разгуливали видения наших снов... и чудилось, будто дикие звуки оркестра — всего лишь эхо их шагов» (Э. По).

Появляется маска «Гадалка», изображенная в оркестре альтовой флейтой и английским рожком, это вносит в музыку экзотически-пряный оттенок сказочного Востока. За ней чередой следуют другие маски, затевающие хоровод. Причудливы маски, причудливы и их танцы: величавая сарабанда с отчетливо выраженным настроением печали в напевах английского рожка, гобоя и челесты сменяется плавным менуэтом; грациозный и жеманный гавот — беснующейся, веселой жигой, как бы несущейся вприпрыжку благодаря быстрому движению фигураций дерева на фоне аккомпанирующих альтов и *glissando* арф.

Внезапно раздается бой часов, его имитируют гусли, мандолины, цитры, металлофон и колокольчики. К ним присоединяется расположенный небывалым образом по нонам квартет струнных, поддержанный контрабасами, органом и там-тамом, которые вызывают ассоциацию с медным гулом и звоном часов. Гостей охватывает внезапный страх, наступает пауза, после которой веселье возобновляется. На середину зала выходит скрипач-импровизатор, исполняющий трагического характера каденцию для скрипки соло, которая прерывается тихими «репликами» оркестра. Этот точно найденный композитором прием «остановки» действия вносит элемент динамизма.

Часы бьют второй раз. Еще больший страх охватывает гостей, а музыканты не в состоянии больше играть: слышатся сумбурные фразы английского рожка, кларнетов, фаготов; в лихорадочной поспешности духовые заглушают мелодию струнных, которая переходит в жалобные стоны. Тяжелый удар засурдиненных тромбонов, тубы и там-тама сопутствует появлению нового гостя — Красной маски, в которой все угадывают смерть. Принц вызывает Красную маску на бой и падает, сраженный ею. Из глубины оркестра вздымается и опадает печальная мелодия.

В третий раз бьют часы, но уже не звонко, а глухо и грозно. Гости пытаются бежать, но все гибнут под ударами Красной маски. Воцаряется тьма, маятник отсчитывает последние минуты жизни

на земле. Все тише тусклые звуки качающегося тритона *до-диез-соль*, наконец замирают и они: «...над всем безрадостно воцарились Мрак, Гибель и Красная смерть» (Э. По).

Дягилев не выполнил своего обещания поставить «Красную маску» в «Русских сезонах». Всегда искавший оригинальное и необычное, он устремился к новым именам композиторов, хореографов, художников, дирижеров. Взгляды Дягилева и его постоянных сотрудников — Фокина, Бенуа, Черепнина разошлись. Порвав с «Русскими сезонами» и с Дягилевым, Черепнин делает заметный поворот к национальной музыкальной традиции, к образам русского фольклора. В 1912 году он пишет Шесть музыкальных иллюстраций с «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина для фортепиано ор. 41, а в 1917 году оркеструет их для большого оркестра. В 1913—1915 годах были написаны два балета на темы русских сказок — «Марья Моревна» ор. 43 и «Сказка про царевну Улыбу и Соловья-разбойника» ор. 44. К «русским» сочинениям Черепнина относятся также Симфониетта памяти Н. А. Римского-Корсакова ор. 46 (1917) и вокальный цикл «Венок Городецкому» (1915) на стихи этого поэта.

Балеты «Марья Моревна» и «Сказка о царевне Улыбе» на сцене поставлены не были, не располагаем мы и их рукописями (они находятся за рубежом, в архиве семьи Черепниных). «Сказка о царевне Улыбе» предназначалась для постановки в Мариинском театре в Петрограде в сезоне 1916/17 года балетмейстером С. К. Андриановым и художником А. Е. Яковлевым. Клавир балета сделал Б. В. Асафьев.

Не располагаем мы и рукописью Симфониетты памяти Римского-Корсакова, к которой Черепнин в 1924 году дописал «Апофеоз» ор. 47. О Симфониетте можно судить лишь по письму Черепнина к Б. П. Юргенсону: «Вся пьеса написана в русском стиле с преобладанием в ней одной тональности и является, по существу, фантазией в русском стиле, все части которой объединены интродукцией... Думаю, что все это будет довольно ярко и выпукло» (70).

О характере «русских» сочинений Черепнина с достаточной определенностью можно судить по таким ярким образцам, как «Сказка о рыбаке и рыбке» (в 1913 году удостоена Глинкинской премии) и «Венок Городецкому». Не прибегая к фольклорным цитатам, Черепнин использует в этих произведениях метод стилизации русского музыкального фольклора, такие его наиболее характерные приметы, как диатоника, переменные лады, кварто-квинтовые обороты в мелодике, элементы подголосочной полифонии, не забывая подчас внести в них острые приемы новейшей музыки.

В «пушкинской» музыкальной сказке главенствует любимый Черепниным образ моря, водной стихии. Он создается на протяжении всей партитуры в основном красками низкого регистра флейты, «дуэтом»-переключкой кларнета-контральто и английского рожка, шорохом и рокотом литавр и большого барабана, засурдиненными

трубами, звонкими раскатами фортепиано и *glissando* арф. На этом фоне звучит простая, печальная мелодия с оттенком дорийского лада.

Фантастичен музыкальный образ Золотой рыбки, сотканный из ярких тембров-«брызг» деревянных и медных духовых, радужного звона фортепиано, трепещущих оркестровых фигураций, изысканной полиритмии. Возникающий после появления Золотой рыбки ее «дует» с Рыбаком основан на контрасте переливающихся красок темы Золотой рыбки и неуклюже-ворчливого тембра контрафагота, имитирующего голос Рыбака.

Юмористически очерчен образ Старухи, пожелавшей стать царицей: бранчливо трещат альты и труба, тупо повторяет одну и ту же оstinатную фигуру валторна. В сцене во дворце, где Старуха предстает в облике царицы, раздается музыка маршевого характера с колоритными *solo* валторны и трубы на фоне большого барабана и общего тяжеловесного *tutti* оркестра.

Колоритен по своей тонкой стилизации древнеславянской мифологии вокальный цикл «Венок Городецкому», включающий два романса — «Колдунок» и «Разлучница» («Коляда»). В первом композитор смело сочетает краски натуральной ладовости с эффектами политональности, создавая мир сказочный и древний, «где красные луковки солнце сажает, где желтая рожь спорыньей поросла», где «дымится избенка седая, зеленые бревна, а крыша рудая, в червонную землю давненько вросла». Фантастический образ колдуна — «темный комочек, в окошке убогом колдун, колдуночек», — напоминающий известную картину М. В. Нестерова «За приворотным зельем», рисуется в музыке дребезжащим «смехом» малых секунд; а вкрадчивые изгибы мелодии передают мольбы девушек, пришедших погадать к колдуну.

Из сложной игры звуковых бликов, угловатых колючих параллельных кварт и квинт и «выкриков» нон и ундецим вырастает образ разлучницы Коляды во втором романсе цикла.

В годы первой мировой войны Черепнин сочиняет мало, занимаясь главным образом отделкой и инструментовкой балетов «Марья Моревна» и «Сказка про царевну Улыбу», пишет духовную музыку, создает пьесы для духовых инструментов, вокальную «Океанийскую сюиту» на стихи Бальмонта и другие сочинения, известные нам только по названиям. Композитор чувствует себя на распутье, он понимает, что пришло время новой музыки, но для себя новой дороги пока не видит. Все свои силы Черепнин отдает педагогике и дирижерской деятельности.

Как и все прогрессивные русские художники и деятели культуры Черепнин приветствовал февральскую буржуазно-демократическую революцию 1917 года. Он назвал это время «удивительным, величайшим и счастливым, отодвигающим на второй план все личное, особенно материальные дела и заботы» и очень гордился тем, что его хор «Не плачьте над трупами павших бойцов» успешно исполнялся на революционных концертах-митингах.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции Черепнин в рядах тех музыкантов, которые отдают все свои силы и знания советской культуре. Во главе новой, демократической консерватории стал А. К. Глазунов. Вместе с И. В. Ершовым, М. О. Штейнбергом, Л. В. Николаевым, П. З. Андреевым, Э. А. Купером, Б. В. Асафьевым, С. И. Савшинским, В. Г. Каратыгиным и другими передовыми музыкантами Черепнин делал все для того, чтобы занятия в консерватории шли бесперебойно.

В трудные годы гражданской войны Черепнин оставался верен себе — подтянутый и аккуратный (что в консерватории вошло даже в поговорку), он появлялся всегда без опозданий и вел занятия со студентами, невзирая на холод и голод, на нетопленные классы. Таким запомнился Черепнин М. В. Юдиной, которая посещала дирижерский класс Черепнина и оставила восторженные воспоминания о его занятиях (см.: 68; 31, 206, 223).

Черепнин принимал участие в выработке новых учебных планов (по разделу оркестрового и дирижерского классов); систематически дирижировал концертами Петроградской консерватории для массовой аудитории, участвовал в различных музыкально-просветительных мероприятиях.

Весной 1918 года русская музыкальная общественность отметила 20-летие творческой деятельности Черепнина. Юбиляра чествовали Петроградская и Московская консерватории, ряд других организаций и отдельные лица. С большим успехом прошли авторские концерты композитора на летних эстрадах в Павловске и на вилле «Эрнест» под Петроградом. В Москве на сцене театра «Аквариум» 28 мая 1918 года был поставлен балет «Нарцисс и Эхо» (балетмейстер Л. Л. Новиков, художник И. С. Федотов; в партии Нарцисса — Л. Л. Новиков).

На юбилей Черепнина отозвались многие музыкальные критики, среди них были В. Г. Каратыгин, А. В. Оссовский, В. М. Беляев, В. В. Держановский, Г. Янов, Н. А. Колосов, Де Ней и др.

С большой статьей о Черепнине выступил Г. Н. Тимофеев. Он назвал Черепнина «чутким, первоклассным музыкантом-поэтом, владеющим в совершенстве техническими средствами, умеющим разбираться во всех направлениях и стилях», идущим за веком, «не опережая его, но чутко отзываясь на все современные течения в искусстве» (см.: 62).

Между тем в жизни Черепнина назрел крутой перелом; он решил откликнуться на приглашение грузинской музыкальной общественности и возглавить вновь открывшуюся в Тифлисе первую грузинскую консерваторию. Ее первым директором был избран Н. Д. Николаев, возглавлявший до того музыкальное училище и посвятивший шестнадцать лет своей жизни делу развития музыкального образования в Грузии.

Вскоре связь между Советской Россией и Грузией прервалась. Закавказское временное правительство ничего не сделало для поддержания Тифлисской консерватории, ничего не изменилось и с приходом к власти в мае 1918 года меньшевистского правитель-

ства. Тифлисская консерватория вынуждена была перейти на самокупаемость, однако, несмотря на тяжелое экономическое положение, художественный совет сумел направить занятия и ввести их в нормальное русло. Вместе с тем с самого начала возобновления работы консерватории возникли разногласия между художественным советом и директором. Отличный музыкант, Н. Д. Николаев не отличался прогрессивными устремлениями, избегая сближения с передовыми кругами грузинского общества, был равнодушен к музыкальному богатству народов Грузии и Кавказа и не терпел к тому же критических замечаний в свой адрес. В апреле 1918 года члены художественного совета потребовали переизбрания Николаева и забаллотировали его на состоявшемся тогда же заседании.

В Грузии хорошо знали и любили музыку Черепнина, ценили его как талантливого дирижера и пианиста. Когда встал вопрос о возможных кандидатах на пост директора Тифлисской консерватории, классик грузинской музыки З. П. Палиашвили внес предложение пригласить одного из наиболее ярких воспитанников Петербургской или Московской консерватории. На заседании художественного совета, состоявшегося 7 мая 1918 года под председательством Палиашвили, были названы кандидатуры Черепнина, Хессина, Гречанинова, Гнесина, Василенко, Спендиарова. Наибольшее количество голосов получили Черепнин и Гречанинов. Спендиаров горячо рекомендовал Черепнина.

18 июля 1918 года Черепнин с семьей выехал из Петрограда в Тифлис. Работая в Грузии, Черепнин сумел создать и сплотить в Тифлисской консерватории сильный преподавательский коллектив во главе с З. П. Палиашвили, показал себя достойным продолжателем традиций русско-грузинских музыкальных связей, он стал одним из ведущих деятелей грузинской музыкальной культуры начала 20-х годов.

В консерватории на заре ее существования работали многие выдающиеся деятели русской и грузинской музыкальной культуры: И. Ф. Сараджев (Сараджишвили), Д. И. Аракишвили, Х. И. Саванели, А. И. Мизандари, И. С. Айсберг, В. Р. Вильшау, К. К. Горский, Г. Г. Нейгауз, Ф. А. Гартман, А. Г. Тер-Гевондян, К. А. Миньяр-Белоручев, Б. Б. Корсов и др.

Структура и учебные планы Тифлисской консерватории были разработаны по схемам, предложенным Черепниным.

Черепнин много полезного сделал для Грузии не только как педагог, но и как дирижер, пропагандист лучших творений музыкальной культуры. Он часто выступал в концертах, особенно в трио с певицей Н. П. Кошиц и виолончелистом Е. Я. Белосовым.

Черепнин много выступал и как оперный дирижер. В 1920 году он осуществил постановку «Дон-Жуана» Моцарта. С именем Черепнина связана также история постановки двух первых классических грузинских опер — «Абессалом и Этери» З. П. Палиашвили и «Дареджан Коварной» М. А. Баланчивадзе.



Н. Н. Черпнин (1921, Тифлис)

Трехлетнее пребывание Черепнина в Тифлисе оставило по себе благодарную память у грузинских музыкантов. «На редкость воспитанный, мягкий в отношениях с сослуживцами и студентами, гуманный, благородный человек и руководитель, он вместе с тем был весьма требовательный и строгий педагог и наставник», — рассказывал автору этой книги известный грузинский певец, профессор В. Л. Хмаладзе. «Для него вообще были характерны политическое свободомыслие и определенный, хотя и далекий от революционности демократизм, чем он отличался от своего предшественника на директорском посту Н. Николаева и сближался с М. М. Ипполитовым-Ивановым и Н. Кленовским», — пишет музыковед А. С. Мшвелидзе (42, 165).

Летом 1921 года Черепнин получил приглашение от Анны Павловой приехать в Париж, чтобы написать музыку для балетного выступления ее труппы. Композитор принял это приглашение, рассчитывая пробыть за рубежом не более одного сезона. В июле 1921 года итальянский пароход «Монджибелло» отплыл из Батуми в Стамбул. На его борту находились Черепнин с женой и сыном, которые рассчитывали перебраться из Стамбула в Париж. Тогда Черепнин не мог даже предположить, что он больше не увидит своей родины.

## Глава V

### ВДАЛИ ОТ РОДИНЫ (1921—1945)

Поначалу жизнь в Париже складывалась для Черепнина благополучно — на его музыку оказался вдруг большой спрос. Впрочем, это было скорее творчество по заказу, нежели по вдохновению. Черепнин выполнял различные работы для небольших русских театров и трупп, а так как это требовало быстроты, то он часто прибегал просто к переделке прежних сочинений или к неиспользованным, лежавшим до времени «заготовкам».

Условия, в которых оказался Черепнин, были тесно связаны с художественной жизнью эмигрантского Парижа тех лет. Старшее поколение эмигрантов, так и не получившее французских паспортов, угрюмо отгородилось от мира, жило прошлым, многие демонстративно не хотели изучать французский язык, ни разу не посетили Лувр и Версаль, о которых мечтали, живя в России, и быстро скатывались в бездну социального падения и нищеты. Значительную группу эмигрантов составляла художественная интеллигенция — писатели, артисты, музыканты, художники.

Однако ни талант, ни громкое имя еще не служили залогом для получения работы. Для этого требовалось либо самому иметь деньги, либо заручиться поддержкой могущественного мецената. Трудно было обойти и профсоюзы, охранявшие интересы французских артистов, которых и так был переизбыток. Оставалась работа

в случайных оперных и балетных «сезонах», в возникавших и распадавшихся хоровых и балалаечных ансамблях в «русском» стиле, выступления в кабаре в качестве куплетистов, рассказчиков, аккомпаниаторов. Иногда, очень редко, удавалось устроиться во французский музыкальный театр или оркестр, выступить в концерте.

Труднее всего приходилось русским композиторам. Нет нужды подробно говорить здесь об этом. Достаточно напомнить, как угасали могучие дарования Рахманинова и Глазунова, в какой неизвестности проходили зарубежные годы Метнера, Ляпунова. В конце 20-х годов в русских газетах «Возрождение» и «Последние новости», издававшихся в Париже, можно было прочесть набранное мелким шрифтом и такое объявление: «Композитор А. Т. Гречанинов. Уроки фортепианной игры. Сольфеджио. Аккомпанемент. Прохождение оперных партий».

Многое рассказали о своей жизни за рубежом сами художники. В 30-х годах в Париже были опубликованы «Моя жизнь» Гречанинова (1934), «Муза и мода» Н. Метнера (1935). «Хроника моей жизни» И. Стравинского (1935). В Лондоне вышли «Воспоминания о русском балете» (1939) А. Бенуа — полные светлых и горестных воспоминаний об утраченной родине.

И все же русские музыканты упорно отстаивали русское искусство за рубежом. «Русский Париж» почти на четверть века стал центром пропаганды русской оперной классики в Европе. В начале 20-х годов в Париже организовалась «Русская опера» А. А. Церетели и «Парижская русская опера» К. Д. Агренева-Славянского. Работая в сложных условиях, не имея иногда возможности пригласить полный состав оркестра и хора, чудом создавая декорации и костюмы, эти коллективы устраивали короткие «сезоны» в Париже, Монте-Карло, Лондоне, Барселоне, в городах Италии, всюду успешно пропагандируя русскую классику.

В 1929 году открылась «Русская опера М. Н. Кузнецовой-Бенуа», которая также успешно гастролировала в Европе и даже побывала в странах Южной Америки. Этот театр располагал настоящим симфоническим оркестром, во главе которого стоял Э. А. Купер. Режиссером был А. А. Санин. Декорации создавались Билибиным, Коровиным, Добужинским. Обширный репертуар театра включал в себя все значительнее произведения русской классики. Будучи известным дирижером, Черепнин неоднократно участвовал в русских оперных «сезонах» и во многих зарубежных гастроях.

Летом 1922 года в Париже произошла новая встреча Черепнина с Анной Павловой, которая заказала ему балет «Дионис» и пригласила дирижировать им в Лондоне в театре Ковент-Гарден осенью 1922 года. «Павлова любила и ценила моего отца как дирижера и композитора, — вспоминает А. Н. Черепнин. — Тогда как Дягилев в постоянной погоне за новинками, за новым во что бы то ни стало отошел от моего отца, Павлова, наоборот, видела в нем композитора, с которым были связаны ее первые успехи, друга и

профессионала балета. Павлова искренне любила моего отца и неоднократно называла его своим любимым композитором. Балет „Дионис“ — по просьбе самой Павловой — включал многие любимые ею номера из „Павильона Армиды“ и других сочинений моего отца».

В декабре 1922 года Черепнин вместе с оперой Церетели выехал на гастроли в Испанию. В Мадриде он дирижировал «Князем Игорем» Бородина и «Борисом Годуновым» Мусоргского. Испания запомнилась Черепнину и тем, что в Мадриде он услышал свою юношескую «Принцессу Грезу» под управлением дирижера Э. Арбоса, который таким образом выразил свое уважение русскому коллеге.

В 1922 году Черепнин создал только два оригинальных сочинения — Шесть духовных хоров ор. 51 и «Семь японских поэм» (в переводе Бальмонта) для голоса и фортепиано ор. 52.

В 1923 году произошла памятная встреча Черепнина с музыкой Мусоргского. Ему довелось оркестровать оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Еще в 1915 году к Черепнину по рекомендации Кюи обратились из издательства В. В. Бесселя и предложили оркестровать «Сорочинскую ярмарку». Тогда Черепнин отказался от этой работы.

А сейчас, в Париже, он был счастлив, когда директор оперного театра в Монте-Карло Рауль Гинсбург сделал ему заказ на оркестровку последнего творения Мусоргского.

Гинсбург перевел либретто оперы на французский язык и дописал текст к отсутствующим у Мусоргского сценам. Таким образом, он предложил Черепнину не только оркестровать «Сорочинскую ярмарку», но и дописать музыку на сочиненный им новый текст. Увидев «французский» вариант русской оперы, Черепнин заколебался, его раздражал несуразный текст Гинсбурга, но в конце концов, гонимый нуждой, композитор согласился. Он докончил и оркестровал «Сорочинскую ярмарку», исправив по возможности текст Гинсбурга. В своей редакции Черепнин поступил тактично, использовав для недостающих сцен музыку из других сочинений Мусоргского и минимально «вторгаясь» в авторский текст.

Премьера «Сорочинской ярмарки» в оркестровке и под управлением Черепнина состоялась в Монте-Карло 27 марта 1923 года. В роли Грицко выступил знаменитый ирландский тенор Джон Мак-Кормак. По свидетельству сына композитора, «Сорочинская ярмарка» в редакции Черепнина имела очень большой успех и обошла в последующие годы многие сцены мира.

Наличие постоянных заказов в Париже дало Черепнину возможность переселиться с семьей из пригорода в город, на улицу Феру. Черепнин любил эту квартиру за то, что вблизи находился Люксембургский сад, куда он мог ходить, чтобы там в уединении обдумывать свои замыслы. Иногда это уединение нарушал Прокофьев, который также находил, что Люксембургский сад «грибное место» для музыкальных идей.

В 1923 году Павлова заказала Черепнину балет «Зачарованная птица» («Русские сказки» ор. 55). В него вошли фрагменты из оркестрового эскиза «Зачарованное царство». «Из балетов, написанных моим отцом для Павловой, самым успешным оказалась „Зачарованная птица“», — вспоминал сын композитора. Премьера «Зачарованной птицы» состоялась в 1923 году в лондонском Ковент-Гардене под управлением Черепнина. В последующие годы балет ставили в различных городах Европы.

В 1923 году в Париже была создана Русская консерватория. Главным инициатором этого общественно значительного начинания явился Черепнин. Это была уже третья консерватория в жизни Черепнина и, быть может, наиболее любимая им в силу горького сознания оторванности от родины. Он проработал в Русской консерватории почти до последних дней жизни, работал с увлечением и бескорыстно. Будучи единогласно избран директором с правом преподавать, Черепнин (чтобы не лишать заработка кого-либо из бедствовавших музыкантов) отказался не только от преподавания, но и от причитавшегося ему директорского жалованья и работал всегда бесплатно.

Преподавательский состав Русской консерватории состоял исключительно из русских музыкантов, среди которых было немало известных имен — Г. Э. Конюс, И. Галомян, Т. Ф. Лешетицкая, П. Л. Кон, М. Б. Черкасская, А. А. Бернарди и др. Преподавание велось на русском языке и по программам русских столичных консерваторий.

Формально Русская консерватория подчинялась зарубежному отделению РМО, во главе которого стояла жена известного русского хирурга Г. А. Алексинского Нина Алексинская. Но фактически существование консерватории зависело от того, насколько успешно удавалось предприимчивой Алексинской достать денежное обеспечение у богатых зарубежных меценатов.

Долгие годы Русской консерватории оказывали систематическую финансовую поддержку С. А. Кусевицкий и С. В. Рахманинов, а также известный пианист Н. А. Орлов и другие русские музыканты, получившие признание в зарубежном музыкальном мире.

Неуверенность в завтрашнем дне, типичная для русской эмиграции вообще, была характерна и для Русской консерватории. Вначале у нее не было даже своего помещения: занятия проводились в депо роялей фирмы Герц на улице Де Петит Эжюри. Затем удалось снять дом на набережной Токио, 26 (ныне Нью-Йоркская набережная), где Русская консерватория находится и по сей день.

Обстановка в консерватории была беспокойной. Из-за частого безденежья среди преподавателей возникали разногласия и распри, которые кончились тем, что возникло еще две консерватории — Национальная консерватория во главе с Ф. С. Акименко и Е. О. Гунстом и Народная консерватория под руководством певицы Л. И. Абрамовой, где при поступлении даже не требовалось документов о музыкальном образовании.

В 1924 году Черепнинным вновь пришлось перебраться за город и поселиться в деревушке Шовиле. Время Черепнина распределялось между работой в консерватории, делами издательства «М. П. Беляев в Лейпциге» (председатель Попечительного совета), выполнением все более редких творческих заказов и дирижированием. Сотрудничество с Павловой закончилось в 1924 году, хотя их общение и дружба продолжались вплоть до безвременной смерти знаменитой балерины<sup>7</sup>.

В 1924 году в Лондоне А. Коутс впервые исполнил черепнинскую Симфониетту памяти Римского-Корсакова. Критика высказалась по поводу этого сочинения негативно, и разочарованный Черепнин надолго отложил в сторону свое произведение.

В 1925 году Черепнины снова поселились в Париже, на приглянувшейся им улице Феру, и прожили там вплоть до 1931 года. Заказов становилось ощутимо меньше. По заказу меломана графа К. де Курвиля Черепнин оркестровал для «Театра старой голубятни» оперу М. М. Соколовского «Мельник-колдун, обманщик и сват». Затем последовал заказ композитора-любителя, некоего С. Боборыкина, оркестровать его оперу «Коррида», предназначенную для театра в Ницце. Постановки обеих опер состоялись лишь несколько лет спустя.

Иногда приходили вести из России. Осенью 1925 года известный советский балетмейстер Ф. В. Лопухов, бывший участник «Оживленного гобелена», восстановил на сцене Ленинградского ГАТОБа фокинскую постановку «Павильона Армиды». В роли Армиды выступила выдающаяся советская балерина Е. П. Гердт, бывшая первой исполнительницей этой партии в «Оживленном гобелене». Черепнин был счастлив узнать, что возобновление «Павильона Армиды» имело успех у зрителей и сопровождалось благожелательными откликами критики.

Крупнейший советский театровед А. А. Гвоздев писал: «Если уж превращать ак-театры в хранилище лучших образцов русской сцены, то этот балет надлежит охранять тщательнее других. Вместе с „Орфеем“ Головина-Мейерхольда он принадлежит к числу первоклассных достижений нашего музыкального искусства до-революционных лет... Эстетизм, романтическая мечтательность, любование красотой далекого прошлого, томная чувствительность и мимолетные вспышки сильных страстей — все эти черты отжившего свой век неоромантизма представлены здесь с незаурядным умением» (21).

Летом 1926 года Черепнин был приглашен по рекомендации своего старого друга Я. Витолса дирижировать летним концертным сезоном на одном из морских курортов Латвии. А осенью этого же

---

<sup>7</sup> А. Н. Черепнин вспоминал: «В знак своей дружбы и преданности моему отцу Павлова подарила ему серебряный портсигар, внутри которого было награвировано за ее подписью, ее почерком посвящение моему отцу. Этот портсигар отец продал балетмейстеру Борису Князеву в годы войны и оккупации, когда буквально нечего было есть».

года его ожидала нечаянная радость — успешная постановка в Брюсселе балета «Зачарованная птица» и положительный отклик на нее в советском журнале «Музыка и революция» (см.: 41).

Мимолетные вести из России были и радостны и мучительны для Черепнина — он не оставлял мысли о возможности вернуться и так и не захотел принять французское подданство до конца жизни. Время от времени он пытался напомнить о себе на родине. Так, например, осенью 1926 года композитор послал сердечное поздравление А. А. Спендиарову по случаю его 25-летней композиторской деятельности.

Последующие годы свидетельствуют о постепенном, но неуклонном угасании известности Черепнина. Его имя становится все более эпизодическим в потоке современного музыкального искусства: еще немного — и Черепнина забудут. Композитор понимал это, но ничего не предпринимал для упрочения своего положения, он не хотел быть эпигоном быстро меняющихся разнообразных и чуждых ему явлений зарубежного музыкального искусства и постепенно замыкался в себе. В этом смысле интересны воспоминания А. Н. Черепнина: «Когда мой отец приезжал в Париж до войны — как представитель великой страны, дирижер, оплачиваемый русской казной дягилевских „Сезонов“, — все зарубежные композиторы и артисты искали его знакомства как залога его покровительства им в его большой стране. В ту пору мой отец встречался и подружился с Равелем, Ансерме, Пьерне, Видалем, Монте (которого он устроил как дирижера к Дягилеву), Рене Батоном и т. д. Все было для него открыто. Все перед ним заискивали — равно как и всё теперь открыто перед большими советскими композиторами, дирижерами, исполнителями, за которыми стоит великая советская Родина.

Не так стало тогда, когда мой отец приехал в Париж в 1921 году не как представитель своей страны, а как эмигрант. Еще раньше — под влиянием Стравинского и под влиянием искания нового во что бы то ни стало — от него отвернулся Дягилев. Искавшие раньше встречи с ним его французские коллеги, за исключением разве только Габриеля Пьерне, не делали к нему первого шага, а отец не искал возобновления с ними знакомства.

Дебюсси ко времени приезда моего отца уже не было в живых, с Равелем он, кажется, встретился один раз и отношений не поддерживал, ни с Ансерме, ни с Монте не виделся.

Так случилось, что круг лиц, с которыми виделся мой отец, был исключительно кругом русских эмигрантских артистов и культурных деятелей. По вторникам собирались к ужину у А. И. Вышнеградского в его обширной квартире на авеню Вилье, 69, — иногда мужская компания друзей, иногда те же с семьями. Вышнеградский был хорошим музыкантом, профессионально образованным композитором... и добрым другом своих друзей, которым он, как и моему отцу, никогда не отказывал в материальной помощи.

За обеденным столом у Вышнеградского встречались композитор Николай Васильевич Арцыбушев, профессор Кульман, мой отец, друзья Вышнеградского, а также находившиеся в Париже проездом музыканты — Кароль Шимановский, Павел Коханьский и др.

По приезде в Париж в 1928 году Глазунова Попечительный совет беляевского издательства значительно активизировал свою деятельность. В него входили тогда Арцыбушев, Глазунов и заменивший Витола мой отец.

Хотя в Петербургской консерватории мой отец и Глазунов были различных эстетических убеждений и из-за этого часто не в ладах — за границей их дружба расцвела. Глазуновы посещали моих родителей, а они бывали у Глазуновых.

Встречался мой отец и с композитором Ф. А. Гартманом (зам. Глазунова в Попечительном совете).

Помню также неожиданный приезд в 1923 году в Париж Ляпунова, на концерте которого в зале Гаво с пианистом Рене Дюменилем мы присутствовали.

Приезд Ляпунова совпал с приездом в Париж старого друга моего отца, композитора Ф. С. Акименко, с которым вплоть до его смерти мой отец и я с матерью иногда виделись.

В 20-х годах моего отца иногда посещал Прокофьев — советовался с ним, играл ему свои сочинения (как делал это в Петербурге)... Особенно запомнилось мне, как Прокофьев играл моему отцу отрывки из „Огненного ангела“, сочинявшегося в 1927 году. Эти посещения делались все реже и к концу 20-х годов прекратились.

Со Стравинским, как и с Дягилевым, мой отец за рубежом не общался, считая себя Дягилевым обиженным, а Стравинским обойденным. Но он высоко ценил творчество Стравинского».

В 1927 году Черепнин написал всего одно музыкальное произведение — духовный вокализ для голоса и фортепиано «Воспеваемая икона».

В 1928 году Бенуа, уже два года живший в Париже и имевший в качестве театрального художника большие связи, рекомендовал Черепнина дирекции Большой оперы для дирижирования «Золотым петушком» Римского-Корсакова. (Опера исполнялась на французском языке в переводе М. Кальвокоресси.) Бенуа также рекомендовал Черепнина известной танцовщице Иде Рубинштейн. Черепнин создал для ее балетной труппы танцевальную сцену «НоктюРН», обработав и оркестровал для этого фрагменты из сочинений Бородина. Балет «НоктюРН» был поставлен в 1928 году в Париже с декорациями и костюмами по эскизам Бенуа.

В том же 1928 году сочувственно относившийся к Черепнину французский дирижер Габриель Пьерне организовал концерт из его сочинений. Там впервые прозвучал оркестровый вариант вокальной сцены «Жуазель в саду» ор. 54, сочиненной еще в 1917 году на текст из одноименной пьесы М. Метерлинка, который с разрешения наследницы Метерлинка Черепнин вновь перевел на

французский язык (первоначально музыка была написана на русский перевод текста пьесы).

В том же году Г. Пьерне — постоянный дирижер в концертах Эдуарда Колонна — включил в программу оркестровый вариант черепнинской «Сказки о рыбаке и рыбке». В июле 1929 года на сцене парижского «Театра старой голубятни» прозвучал наконец «Мельник-колдун, обманщик и сват» Соколовского в оркестровке Черепнина и под его управлением.

Новых заказов не было, и у Черепнина, время которого в России было всегда загружено, теперь его оказалось более чем достаточно. Ко всем материальным затруднениям и моральным унижениям прибавилась новая беда — Черепнин обнаружил, что начинает глухнуть. Большого несчастья для композитора и музыканта быть уже не могло.

В тяжелые годы глухоты и одиночества любовь композитора к родине возросла еще больше. Чуждый всем ухищрениям зарубежного музыкального изыска, Черепнин оставался предан взрастившей его русской классике. Очутившись на чужбине, он сделал последнюю попытку вернуться в Россию хотя бы символически, протянув к ней связующую нить своего творчества. Черепнин задумал написать оперу на русскую тему, обратиться к жанру, который не был еще представлен среди его сочинений.

В поисках подходящего сюжета для будущей оперы Черепнин обратился к русской литературе, большим знатоком которой он был. У композитора собралась в Париже довольно обширная библиотека русских писателей, в которой почетное место занимали сочинения излюбленных им авторов: Бальмонта, Городецкого, Пушкина, Лескова, Мельникова-Печерского, Чехова, Горького, Горбунова, Островского, исторические романы и хроники XVIII века.

Одно время Черепнина привлекал образ Флёнушки из романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», но в итоге он остановил свой выбор на комедии А. Н. Островского «Бедность не порок» которая привлекла Черепнина прежде всего своей музыкальностью. Ее действие буквально пронизано музыкой — романсами, песенными фольклором, прибаутками, плясками. Увлекала и задача воплотить в музыке интонационный строй звучной и сочной прозы Островского. «Со времени моей молодости в моих ушах звучит этот своеобразный, неповторимый и изумительный язык Островского — язык Замоскворечья старых времен... Никто еще не решался понастоящему положить на музыку эту особенную речь. А я вот решился... Долго колебался в выборе пьесы. Остановился на „Бедность не порок“. Какая красочность! Какие типы! Я иду в ней по стопам Мусоргского и задался целью передать в моей опере нормальные интонации человеческой речи. Кажется, получается неплохо...» (см.: 2, 292). Либретто оперы, названной композитором «Сват» (ор. 57), было сокомпоновано им самим. «Когда я жил и работал на берегах Невы,— говорил композитор,— источником моего творчества были и западноевропейский мир, и классика

древнего мира, и восточная экзотика... Меня тянуло и на Шекспира, и на Ростана, и на древнюю мифологию. Сейчас, когда я нахожусь на берегах Сены, меня тянет только в одном направлении — туда, где дуют родные ветры и где слышится родное слово» (см.: там же, 291).

Сочинение «Свата» было закончено в 1929 году, а первое и единственное исполнение оперы (под рояль) состоялось осенью 1930 года силами «Кружка любителей оперной и камерно-вокальной музыки». (На оперной сцене «Сват» никогда не ставился.) Еще до публичного исполнения музыка «Свата» стала известна многим русским музыкантам-эмигрантам, тосковавшим так же, как и Черепнин, по утраченной родине. Сын композитора рассказывает, что, когда Черепнин играл «Свата» Шаляпину, с которым был очень дружен, великий русский певец не мог удержаться от слез.

Глазунов, упрекавший порой Черепнина за «вычурность», многое одобрил теперь в «Свате». Он писал М. Штейнбергу: «Сейчас гравировается клави́р оперы Н. Черепнина на сюжет „Бедность не порок“ Островского. Есть хорошие места, много мне чуждого, но сочинение не без темперамента, и по сцене многое будет интересно» (22, 50).

Отсутствие у нас партитуры не дает, к сожалению, возможности ознакомиться со звучанием оперы в ее полном, оркестровом виде, поэтому наши заключения о музыке «Свата» не могут претендовать на полноту и являются относительными. Стилль этой оперы можно определить как декламационно-романсный с ярко выраженным русским колоритом. Композитор здесь проникается духом русской песенности, не прибегая при этом к песенным цитатам.

Вместе с тем «Сват» не может быть причислен к «песенной» опере, поскольку композитор не отказывается от использования свойственных ему приемов изысканной стилизации русского фольклора. Это отчетливо проявляется в тех сценах оперы, где возникает возможность создать красочное декоративное панно в русском стиле и применить для этого сложные ладогармонические средства современной музыки.

Опера «Сват» состоит из двух актов, подчиненных сквозному развитию без деления на картины. По своему характеру и жанру эти лирико-комедийное, жанрово-бытовое произведение.

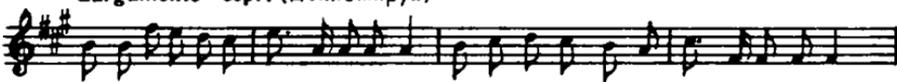
Оперу предваряет оркестровое вступление, в котором развиваются две темы, относящиеся к главным героям, юным влюбленным — приказчику Мите и дочери купца Торцова Любе. Действие происходит в доме богатого купца Торцова в дни веселого праздника святок.

Первый акт начинается сценой чтения мальчиком Егорушкой старинного сказания о прекрасной Милитрисе, любящей рыцаря Кирибита, но просватанной за немилого. История Милитрисы служит как бы лирической заставкой к реальной жизненной драме любви бедняка Мити к дочери Торцова.

Партия Егорушки (сопрано) — своеобразная находка композитора: неожиданные взлеты и «взвизги» в вокальной партии очень удачно передают звонкую детскую скороговорку и смех.

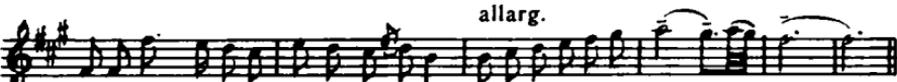
Образ Мити написан в мягких тонах, напоминающих отчасти о лирических героях стихотворных песен Кольцова. Ария-романс Мити «Красоты ее не можно описать» как бы вырастает из интонаций городского бытового романса XIX века, сохранившего еще элементы крестьянской песенности (ладовая переменность, прозрачные подголоски).

Largamento espr. (Декламируя)



Красоты е\_я не можно описать, черны брови, с по\_во\_ло\_кою гла\_за...

allarg.



А и где ж эта родилась красота, у какого отца, ма\_те\_ри...

По контрасту с этим лирическим образом возникает другой, тоже типично русский, но разудалый, ухарский. Появляется богатый молодой купчик Григорий Разлюляев. Подыгрывая себе на гармонии, Григорий пляшет и распевает во все горло разухабистую плясовую песню «Во зеленый сад пойду». Броские интервалы в вокальной партии и аккорды-кластеры в аккомпанементе, «комментирующие» образ Разлюляева, несут в себе оригинальный сплав интонаций буйного удалства, напоминающая об образах Еремки из «Вражьей силы» Серова и «князя-босняка» Галицкого из «Князя Игоря» Бородина.

Очень удался Черепнину типично русский девичий образ Любы Торцовой. В ее партии преобладает высокий, «воздушный» регистр, благодаря чему музыка приобретает характер светлой восторженности, интонационно напоминая лирику народных свадебных песен. В то же время изысканность тонального плана первого ариозо Любы не дает возникнуть ощущению архаичности.

Следующая сцена переключает действие из лирического в жанровый план: в горницу вбегают подружки Любы и племянник Торцова Яша Гуслин. Нежное и светлое по характеру женское трио «Уж как это видно, коли кто любит» как бы продолжает музыку любовных признаний Мити и Любы, оттеняя более яркие краски праздничных припевок и прибауток молодежи. Чтобы повеселить собравшихся, Разлюляев, продолжая играть на гармонии, выкрикивает шуточную песню «Летал медведь», а за ней звонкую плясовую — «Ах, бей в доску, поминай Москву».

С песнями и прибаутками молодежь уходит. Митя и Люба остаются одни. Митя слагает в честь Любы песню «Не цветочек в поле вянет». По своему характеру она очень близка светло-печальным протяжным русским песням, таким, как, например, «Не одна во поле дороженька». В песне Мити тонко использован чисто народ-

ный прием внезапного перехода из минора в мажор (на словах о восходе солнца).

Появляется брат хозяина Любим Торцов. Образ Любима весьма примечателен для русской оперной литературы своей социальной новизной. Нищий, бесприютный, презирающий богатство, Любим Торцов, без сомнения, ближе героям горьковского «дна», нежели своему отдаленному оперному прототипу — Гришке Кутерьме из «Китежа» Римского-Корсакова.

Интонационно образ Любима несколько схематичен, но многое намечено интересно. В рассказе этого бродяги о своей горькой судьбе живут реальные, как бы выхваченные прямо из быта интонации — то разудало-хмельные, то по-церковному ноющие, то скоромошья, то горестные и гневные. Так, например, когда Любим высмеивает своего брата, стыдящегося отца-мужика, в его вокальной партии проскальзывают нарочито ханжеские интонации, а в сцене разоблачения Любимом фабриканта Коршунова в музыке появляется удаль, возникают острые ладовые сдвиги.

Мастерски написано второе действие оперы — картина святочного гулянья, напоминающая своим красочным, жарко-цветастым колоритом полотна Билибина и Кустодиева, а в музыкальном отношении — сцену народного праздничного гулянья в «Петрушке» Стравинского. Пестрые хоровые эпизоды, свободно чередуясь с сольными, ведут и организуют действие. Очень колоритен, в частности, величальный хор — умело сотканное из подголосков, из сплетений трех мелодий декоративное «панно». Величальный хор сменяется песней Яши «За реченькой», близкой по своему характеру к народным песням-гаданьям.

Создавая сцену русского святочного гулянья, Черепнин придал ее музыке, песням и пляскам ряженных нарочито архаичный характер, вселил в нее хмельной дух древнего языческого празднества. Особенно впечатляет буйная пляска ряженных под пение хора, над которым то и дело взвывается детский голос Егорушки, повторяющего рефрен «Ах, патока, патока».

**Allegro marcato**

Как по-шел наш ко-зел, да во тём-ный лес, а навстре-чу е.

Му, да ров.но се ме ро вол ков.

*mf*

Как о. дин- то волк, он го. лод. ный

*sf*

*p*

77

был, он три го. да хо. дил, всё ко. зля. тин. ки про. сил, уж он

*marcato*

*f*

Уж он хватъ ко.зел.

хватъ ко.зел. ка, по.пе. рек жи. во. та.

*sf*

*sf* *piu f*

*f*

ка по пе рёк жи во та. Ку да рожки, ку да ножки, ку да...

Ку да рожки, ку да ножки, ку да...

*p staccato cresc. molto*

сам ко зе лок, куда рожки, куда ножки, куда сам ко зе лок.

сам ко зе лок, куда рожки, куда ножки, куда сам ко зе лок.

Драматический поворот действия внезапен: входит Коршунов, объявляющий о своем сватовстве к Любе. Причитает неожиданно ставшая невестой Люба, а ее подружки затягивают грустную песню «Поблекли все цветочки». Свободное использование элементов свадебного фольклора в какой-то мере сближает эту сцену со «Свадебкой» Стравинского. Однако Черепнин далек в своей трактовке свадебного обряда от стихийной славянской архаики, увлекавшей Стравинского. Воспроизводя элементы русской свадьбы, Черепнин подчеркивает иное — поэтичность свадебной лирики.

Следующий поворот действия не менее резок, но движение идет теперь в обратную сторону — от печали к радости. После разоблачения Коршунова Любимом оскорбленный в своем самодурстве Торцов внезапно объявляет новое решение: выдать Любу за безродного Митю. Наступает всеобщая радость и веселье.

Опера завершается большим хоровым финалом, включающим в себя торжественную величальную «А у нас-то дело сделано» и светлую свадебную «Высоко сокол летает».

Окончив «Свата», Черепнин в том же 1930 году начал работу над второй «русской» оперой — «Ванька-ключник» — по мотивам пьесы Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жан». Но работу пришлось прервать в связи с поездкой в 1931 году в Нью-Йорк на премьеру «Сорочинской ярмарки» в театре Метрополитен-опера. (Дирижировал оперой Т. Серафин.) Поездка оставила у композитора приятные воспоминания. Его редакция «Сорочинской ярмарки» имела успех у американских слушателей, а кроме того, в Нью-Йорке у Черепнина произошел ряд волнующих встреч со многими из его прежних друзей, коллег и бывших учеников оркестрового класса Петербургской консерватории, эмигрировавших в Америку.

После успешной нью-йоркской поездки Черепнин в 1932 году получил предложение от Кусевицкого выступить в Бостоне с программой из своих сочинений. Так состоялась вторая поездка композитора в Америку. Концерт прошел удачно и оказался для него хорошим моральным стимулом. Кусевицкий, до тех пор равнодушный к сочинениям Черепнина, изменил свое мнение и начал включать их в программы своих концертов. Им были сыграны Сюита миниатюр ор. 38 bis (оркестровый вариант «Азбуки в картинках»), Сюита из балета «Красная маска», парафраза «Тати-тати» в оркестровке Черепнина и ряд других сочинений.

После двух поездок в США Черепнин сосредоточил свое внимание на работе над оперой «Ванька-ключник». Композитор так старался еще и потому, что ему представилась возможность увидеть свое произведение в театре.

Белградская опера, на сцене которой в свое время успешно шел балет Черепнина «Роман мумии» («Тайна пирамиды»), проявила теперь интерес к «Ваньке-ключнику» и предложила Черепнину контракт на постановку. Помолодевший и оживленный, как в былые годы, Черепнин поехал в Югославию и провел несколько счастливых месяцев в Белграде, руководя подготовкой спектакля. Премьера состоялась летом 1933 года и была очень тепло встречена слушателями и критикой. Дирижировал сам Черепнин, выступивший затем еще и по Белградскому радио. Это были последние дирижерские выступления композитора, и лишь незадолго до смерти он дирижировал еще раз при обстоятельствах, когда нельзя было отказаться.

Опера «Ванька-ключник» (ор. 60) посвящена памяти Мусоргского. Либретто написано самим композитором. Опера состоит из девяти картин, идущих без перерыва. В этом сочинении представлен иной, нежели в «Свате», образчик русского оперного стиля Черепнина. Если «Свата» можно назвать оперой лирико-бытовой, оперой-песней, то «Ванька-ключник», говоря условно, опера-скоморошина, опера-лубок.



Н. Н. Черепнин (конец 30-х годов)

Действие пьесы Сологуба разворачивается как бы параллельно в двух планах. Это история весьма фривольных любовных похждений слуги и хозяйки во Франции (где паж Жеан и графиня предаются любовным забавам) и в России (где героями выступают ключник Ванька и княгиня).

В описании французской любовной истории Сологуб иронически придерживается утрированно «галантного» литературного языка. А в истории грехопадения Ваньки и княгини писатель использует простонародный язык, порой переходящий в жаргон. Это выглядит и смешно и непристойно, особенно в диалогах и в скабрзных, вполне натуралистических сценах, которыми изобилует пьеса.

Создавая либретто, Черепнин отбросил всю «западную» часть пьесы и оставил только русскую, исключив либо смягчив откровенно фривольные сцены и придав им характер лукавого и сочного народного юмора. Иным по сравнению со «Сватом» является и музыкальный стиль «Ваньки-ключника». Если в «Свате» Черепнин избегал песенных цитат, то в «Ваньке-ключнике» налицо широкое использование народно-песенных оборотов и мелодий. Приемы претворения народной песни очень своеобразны. Композитор относится к русской песне бережно, но видит в ней не музейный экспонат, а живой творческий организм. Он помещает песню в неожиданные для нее условия, сопоставляя элементы народной ладовости и ритма с элементами музыкального языка XX века. Это придает народным мелодиям особый и оригинальный колорит.

Своеобразен гармонический склад оперы с «гусельно-гармошечными» и «балалаечными» звучаниями с секундовой, кварто-квинтовой или октавной основой и унисонными ходами.

Первая картина открывается хором-маршем бояр «Будь здоров много лет», славящих своего князя, написанным в духе старинных русских «слав». Неожиданное внедрение в «истовую» архаичность звучания хора колючих ладово-тональных контрастов сообщает величавую оттенок иронии.

Появляется Ванька. Его приветствие Князю и Княгине и последующий рассказ о себе написаны в стиле напевного русского речитатива-сказа с частыми сменами сложных размеров. Но и здесь — словно одна театральная маска сменяется другой — «русская» мелодизированная гармония то и дело «замещается» политональными наложениями и тогда ощущается, что за внешне истовым «добрым молодцем» Ванькой оказывается совсем другой человек — лукавый, посмеивающийся над глуповатыми господами.

Большая роль в опере принадлежит хору, который (как и принято в старинных «действиях») в сцене найма Ваньки в ключники, в кабаке, сцене суда над Ванькой и т. д. активно комментирует происходящее.

Вторая картина начинается комедийным дуэтом Князя и Княгини: каждый напевает свое, не слыша другого и нещадно фальши-

вя. Затем Князь обращается к супруге и в тонах торжественно-величальных песен вопрошает — кто ей хорош, кто пригож? Княгиня отвечает в том же выпрепленном тоне: «Ванька хорош, Ванька пригож», — не замечая, что игривые «струйки» мелодических подголосков в аккомпанементе, трели и фиоритуры «выдают» ее любовные намерения насчет Ваньки и непристойно сбивают торжественное звучание мелодии на плясовой мотив.

Хор приветствует «мудрое» решение князя сделать Ваньку «клюшником». На фоне одобрительных реплик хора раздается унисонный дуэт Князя и Княгини, приказывающих Ваньке «не воровать».

К дуэту присоединяется голос Ваньки, уверяющего хозяев в своем усердии и возглашающего им «славу».

Третья картина происходит в саду. Княгиня гуляет по саду и, поглядывая на сопровождающего ее Ваньку, игриво напевает: «Я одна в саду гуляю». Когда княгиня жалуется на то, что «жарко нонче», Ванька отвечает: «Гыы...» — и хлопает княгиню пониже спины.

Следующая затем комическая сцена обольщения Ваньки Княгиней развивается преимущественно в оркестре, который трепещет, стонет, подвизгивает, вскрикивает, ухает и охает. Наконец княгиня и Ванька удаляются в горницу, в оркестре вдогонку им насмешливо звучит Ванькина «слава» Князю.

Четвертая картина происходит в комнате у Княгини. Истиво причитая, Княгиня корит себя за измену, но одновременно то и дело сбивается на простонародные ругательства в адрес Ваньки. Он же безучастно повторяет последние слова каждой фразы хозяйки, мечтая поскорее уйти. Ревнивая Княгиня умоляет Ваньку не ходить в кабак, где он может проговориться об ее измене Князю. Ванька упрямится: «Вона... в кабак не ходить». Интонации этой забавной сцены подмечены композитором весьма метко — вкрадчивые у княгини, упорно «долбящие» у Ваньки, «грозные» в оркестре для характеристики отсутствующего Князя, который, конечно, не простит измены.

В пятой картине подвыпивший Ванька жалостно рассказывает о том, как сбежал от отца и матушки да попал в «княжью неволю». Издали доносится хор «кабацких женок» — острый мотив на *staccato*, возникающий из двух-трех «вертящихся» нот. «Ан, и пойду в кабак», — решает Ванька и исчезает под звуки комического марша.

В шестой картине рисуется колоритная гульба Ваньки в кабаке. Это сложная и развитая, живая и многокрасочная хоровая сцена. Беспорядочные «удары» унисонных пяти- и шестизвучий рисуют кабацкий угарный гул и шум. Картина начинается визгливым, в быстром темпе, хором «кабацких женок», приветствующих Ваньку. Затем вступает хор пьяниц с густым «бурчаньем» и «уханьем» басов, «шатающимися» ходами и нелепыми «взлетами» и «падениями» в хоровых партиях, завершающимися каждый раз жалобно стонущими хроматизмами.



Напившись, Ванька нарушает клятву Княгине и хвастливо рассказывает о любовном расположении к нему хозяйки.

По знаку шпиона Ваньку схватывают и волокут на расправу к Князю. Хор жалеет Ваньку и предсказывает ему позорную страшную казнь.

В седьмой и восьмой картинах изображается гнев Князя. Он бушует и велит казнить Ваньку. Разжалованный из «кдюшников» в смертники, Ванька запекает свою последнюю песню «А и было, братцы, пожито» под сочувственные реплики хора.

Княгиня незаметно подменяет Ваньку татаринном, которого и казнят, не разбираясь, кого казнят и почему, а Ванька убеждает.

В финале Князь «учит» Княгиню плеткой и вопрошает: «А и кто тебе хорош, кто пригож?», на что Княгиня умильно отвечает: «Ты хорош, ты пригож». Хор вновь иронично-торжественно славит «мудрого» Князя.

Опера «Ванька-ключник» представляет собой любопытный и талантливо выполненный опыт воскрешения и претворения жанра русской бытовой оперы с ее преимущественно комедийно-обличительной основой.

К созданию оперы подобного плана Черепнина несомненно привела его редактора первой русской комической оперы «Мельник-колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского. Усилившийся за рубежом интерес композитора к русской культуре побудил его познакомиться и с другими оперными партитурами XVIII века — В. А. Пашкевича («Несчастье от кареты»), «Санкт-петербургский Гостиный двор» М. А. Матинского; «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина и др. От этих ранних образцов русской оперы Черепнин воспринял песенность как основу стиля и прием чередования речитативно-декламационных сцен с небольшими вокальными номерами песенного типа.

В этом ему весьма способствовала пьеса Сологуба, пародирующая «высокий штиль» в изображении дворянства, с острыми сатирическими выпадами в адрес «галантных» Князя и Княгини и полная живого сочувствия к бедняку Ваньке.

Комизм действия усиливается также пародийной трактовкой композитором бытующих жанров (например, пародия на элегические сентиментальные песни в партии Княгини), короткими, острыми репликами хора, близкими к бытовым речевым интонациям. Народен и образ самого продувного и жуликоватого Ваньки, партия которого проникнута духом широкого и бесшабашного разгула.

Последнее большое произведение Черепнина несет в себе много достоинств и даже элементов предвосхищения комедийных и сатирических оперных страниц в последующие десятилетия. Чрезвычайно интересно было бы в этом отношении провести параллели между драматургией «Ваньки-ключника» и «быто-описательными» страницами «Катерины Измайловой» Д. Д. Шостаковича.

Шло время. Оторванный от России, лишившийся слуха, материально необеспеченный композитор уже не жил, а прозябал. Один из его зарубежных современников врач Б. Н. Александровский вспоминает: «К середине и в конце 30-х годов мне пришлось неоднократно встречаться и беседовать с ним. Он уже далеко перешагнул 60-летний возраст, но полностью сохранил обаяние блестящего музыканта, композитора и дирижера, человека громадной общей культуры, интереснейшего собеседника, хранившего в памяти много воспоминаний о живой для него русской музыке конца прошлого и начала настоящего столетия... Однако творил он сравнительно мало. Сам он отлично сознавал, что для композиторской деятельности в зарубежье ему не хватало „чего-то“...» (2, 291). Душевное успокоение Черепнин находил в новых обращениях к русской теме. Это духовная оратория «Хождение Богородицы по мукам» на текст из «Духовных стихов» М. А. Кузмина; оркестровые Вариации на тему солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка»; Две песни матери для голоса и фортепиано на тексты из повести «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстого, а также мемуары «Под сенью моей жизни».

В 1937 году Черепнины сняли убогую квартиру на улице Мишеле, 10 — в рабочем предместье Парижа Исси ле Мулино. «Квартира одной стороной выходила на улицу, другой в садик и была в первом этаже, — рассказывает А. Н. Черепнин. — В садик владельцы дома входить жильцам не позволяли, но вид на садик из комнаты моего отца его радовал — давал ему уголок природы, которую он так любил. По деревьям (только несколькими) он мог видеть времена года.

День его проходил обычно так. Вставал он не слишком рано, но и не слишком поздно. Долго, тщательно мылся у раковины на кухне (квартира была примитивная, только на кухне был кран с водой, не было ванны).

Затем отец ходил за газетой и пил чай, читая газету. Затем он обычно играл на рояле (он нанимал пианино Эрара) — и это даже тогда, когда слух его стал сдавать. Начинал он обычно с этюдов Шопена, переходил к Баху, ораториям Генделя, а от этого — постепенно к импровизации, к развитию найденной музыкальной мысли или продолжал работу над каким-либо уже начатым произведением.

Перед завтраком отец часто выходил на рынок или в лавки квартала — делать закупки. Это он очень любил. У него были свои любимые продавцы, о которых он рассказывал. Такая экспедиция сопровождалась или, вернее, совмещалась с заходом в кафе или бистро, где отец „вкусал“ то, что он называл „посошок“; то есть рюмочку коньячку или ликера (водки он не любил). Завтрак он запивал дешевым красным вином, причем, любил немного оставить то, что он называл „опивочки“, которые при случае добавлялись к обеду или ужину.

После завтрака, если не нужно было идти в консерваторию или на беляевское заседание, отец дремал в своей комнате в кресле,

иногда засыпал, но не надолго. После этого он писал за своим столом сочиненное или продолжал запись сочинения.

Даже когда не было заседания, отец почти ежедневно ходил в находящееся неподалеку от его квартиры на сквере Денуэтт бюро Попечительного совета издательства Беляева к секретарше Ольге Яковлевне Нежинской, чтобы узнать, не было ли каких-либо писем, телефонных звонков, неотложных дел и т. д.

Оттуда он шел в русскую лавочку, где покупал соленые огурцы, черный хлеб, какую-нибудь колбасу.

Вернувшись домой, он читал вечернюю газету, продолжал записывать за своим столом сочиненное или обдуманную партитуру.

После ужина он предпочитал не работать, так как случалось, что — как он говорил — он „пожадничал“ и то, что вечером записал, приходилось на следующий день заново переделывать. Он садился в кресло около своей кровати и читал.

В комнате и на рабочем столе отца царил безупречный порядок, и писал он — даже карандашом — и ноты, и буквы исключительно ясно, каллиграфически... Он много курил, но всегда только русские папиросы, которые набивала ему моя мать».

В Исси ле Мулино в 1937 году состоялось последнее свидание Черепнина и Фокина. Задумав поставить балет на музыку оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», Фокин приехал посоветоваться и проконсультироваться со своим прежним соратником и соавтором: «По дороге в Швейцарию я заехал к Н. Н. Черепнину. Он, как один из крупнейших русских музыкальных деятелей, как ученик Римского-Корсакова, которому Николай Андреевич поручал следить, чтоб его произведение исполнялось „в согласии с авторскими намерениями и требованиями“ (Римский-Корсаков), естественно представлялся... мне самым подходящим лицом для разрешения всех спорных музыкальных вопросов.

Николай Николаевич просмотрел мой проект, одобрил большинство купюр, другие изменил и, между прочим, нашел купюру в 72 такта, указанную самим композитором. Он пометил, какими инструментами следует заменить голоса певцов и хора, и благословил меня на работу» (64, 324).

В конце 30-х годов Франция была оккупирована войсками фашистской Германии. Семья Черепниных, и так находившаяся уже на грани нищеты, оказалась теперь в катастрофическом положении. Постепенно распродали все, что было ценного, потом дело дошло до заклада книг и карманных часов. Зимой для растопки печки пришлось пожертвовать многими рукописями, в том числе партиями Симфонии в первоначальной редакции. Зарботки стали совсем редки и скудны. Иногда из беляевского издательства в Лейпциге поступали небольшие гонорары и то до тех пор, пока юрист издательства не был арестован немцами за поддержку русских и не выслан в Финляндию.

Кроме колонии грузин-эмигрантов, почитавших Черепнина за его заслуги перед грузинской музыкальной культурой и время от времени материально поддерживавших его, помощи ждать было

неоткуда. Весной 1944 года колония грузин организовала в Париже в зале Плейель концерт грузинской музыки и пригласила Черепнина дирижировать им. Черепнин на этом концерте исполнил свое новое произведение — «Грузинские погребальные песнопения» для оркестра, — посвященное памяти М. А. Баланчивадзе и З. П. Палиашвили.

Наступила весна 1945 года, из России пришла радостная весть о полном разгроме гитлеровских полчищ, о победе Советского Союза над фашистской Германией. Черепнин плакал от радости и мечтал о возвращении в Россию. Силы его были, однако, на исходе. Черепнин умер от внезапного сердечного приступа 26 июня 1945 года. Он похоронен на русской части кладбища Сент-Женевьев де Буа близ Парижа. Над могилой воздвигнут скромный памятник в стиле архитектуры старинных псковских соборов как напоминание о русской земле.

Так закончилась жизнь большого русского художника, одного из последних представителей блестящей плеяды музыкантов школы Римского-Корсакова.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Черепнин прошел сложный и неоднозначный творческий путь, охвативший почти половину века. Воспитанный в традициях русской классики, восприняв всю сумму идей и художественных достижений Новой русской музыкальной школы, он был, пожалуй, одним из самых передовых по своим устремлениям композиторов, пришедших в русскую музыку после Глазунова и Лядова, одновременно со Скрябиным и Рахманиновым, но до начала активной деятельности Стравинского и Прокофьева.

Многие сочинения Черепнина ориентированы на традиции Новой русской музыкальной школы, но еще большее число из созданных им произведений направлены в сторону новых художественных течений рубежа XIX и XX веков — к явлениям русского литературного символизма, французского поэтического и музыкального импрессионизма, к новым исканиям в области театра и живописи. Поэтому стиль Черепнина — очень яркий, самостоятельный, выпуклый — состоит как-бы из смешения воедино традиций и новаторства, где старое неизменно оказывается благодатной почвой для прорастания нового. Не случайны поэтому замечания Асафьева о Черепнине как о художнике «непроторенных путей и доброго почина» (см.: 5, 123).

Мы видим главные заслуги Черепнина в том, что он первым, еще до Стравинского, сблизил достижения русского литературного символизма, французского поэтического и живописного импрессионизма и театральной живописи своего времени с музыкой, открыв тем самым новые возможности для русского музыкального искусства, в первую очередь для программного симфонизма и для балетного театра.

Черепнин сумел перевести русский программный симфонизм в область импрессионистской пластики, текучести, декоративности, доведя до высших вершин выразительные возможности современного ему оркестра. Партитуры Черепнина и в настоящее время могут служить образцом неистощимой фантазии и виртуозного владения красочно-тембровыми возможностями оркестра. В оркестре Черепнина можно встретить много нового и непривычного для того времени: в звучании, в использовании оркестровых групп, в трактовке тембров инструментов и приемов игры, в использовании таких инструментов, как ксилофон, цитра, мандолина и т. п.

Интереснейшую область представляют собой различные элементы музыкального языка Черепнина, в частности гармония, ритм и фактура. Одним из первых в мировой практике он показал пути синтеза этих основ музыкальной выразительности со средствами живописи, с цветом и светом; пути к тонкому искусству перехода звука в цвет; добился многого в той же области, что и гениальный автор «Прометей» Скрябин, а из французских импрессионистов К. Дебюсси.

С именем Черепнина связано начало новой эры в балетном театре — возвышение жанра балета до симфонизированной хореографической драмы, до уровня освоения балетным театром различных и самых сложных тем, что так поражало современников Черепнина и что стало привычной реальностью для балета XX века. Работая с передовыми художниками своего времени, Черепнин увел балет от обязательной сказочности и условной символики в богатый и насыщенный мир душевных переживаний человека, показал путь от балета-сказки к балетам психологического содержания. Его три известных балета воплотили одну из самых волнующих тем искусства предреволюционной эпохи — тему разлада мечты и действительности в мире угнетения и насилия. Такими и вошли в золотой фонд балетной классики три «песни-судьбы» Черепнина — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо» и «Красная маска». Заключенные согласно эстетике «Мира искусства» в условные рамки стилизации, балеты Черепнина именно в силу правдивости и искренности своей музыки выходят за эти рамки и могут быть по справедливости отнесены к самым высоким достижениям русского музыкального искусства своего времени.

Большой интерес представляют собой новаторского характера страницы и в других произведениях Черепнина, в самых различных музыкальных жанрах — от его опытов дать новое толкование русской речитативно-декламационной оперы, пути которой прослеживаются от Даргомыжского и Мусоргского до Прокофьева и Шостаковича и кончая яркими страницами детской музыки.

Нельзя не отметить также новизну завоеваний Черепнина в области вокальных форм и жанров, его вклад в сокровищницу русского романса, который представлен в его творчестве в самом широком диапазоне — от жанра скромного бытового романса до развитых вокальных циклов и вокальных «серий», объединяющим началом для которых является стремление показать средствами музыки образный характер и стиль того или иного поэта. С именем Черепнина связано развитие такого характерного для искусства XX века явления, как жанр «стихотворения с музыкой».

Очень много задач ставит перед исследователем творчество Черепнина, велики его заслуги перед русским музыкальным искусством. Большой художник — композитор, дирижер, пианист, педагог, просветитель — Черепнин в лучших страницах своего творчества достоин занять почетное место среди тех музыкантов прошлого, которые и поныне несут людям радость.

**УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ Н. Н. ЧЕРЕПНИНА**

Год создания	Номерopus	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
<b>Оперы</b>					
1929—1930	57	«Сват». Опера в 2-х актах	Либр. Н. Черепнина по комедии А. Н. Островского «Бедность не порок»	Осень 1930, Париж, Кружок любителей оперной и камерно-вокальной музыки под управлением А. И. Бердникова (под рояль)	Лейпциг, Беляев, 1930 (клавир)
1929—1932	60	«Ванька-ключник». Русское оперное представление в 9-ти картинах	Либр. Н. Черепнина по драме Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан»	Лето 1933, Белград, дир. Н. Черепнин	Лейпциг, Беляев, 1932 (клавир)
<b>Балеты</b>					
1903	—	«Оживленный гобелен». 2-я картина «Павильона Армиды» (1-й вариант)	М. Фокин	15 апреля 1907, Петербург, Мариинский театр, выпускной спектакль театрального училища, дир. Р. Дриго	Спб., Беляев, 1906 (партитура, клавир)
1903—1907	29	«Павильон Армиды». Фантастический балет в 3-х картинах	Либр. А. Бенуа по новелле Т. Готье «Омфала»	25 ноября 1907, Петербург, Мариинский театр. Балетмейстер М. Фокин, дир. Р. Дриго	Спб., Беляев, 1909 (клавир)
1911	40	«Нарцисс и Эхо». Одноактный балет	Либр. Л. Бакста по «Метаморфозам» Овидия	26 апреля 1911, Монте-Карло, Казино, Русский балет Дягилева. Балетмейстер М. Фокин. Дир. Н. Черепнин	М., Юргенсон, 1911 (партитура, клавир)
1912—1915	42	«Маска Красной смерти». Одноактная хореодрама	Ж. Эчевери	1956, Брюссель. Театр де ла Монне	М., Юргенсон, 1915 (клавир)
1913—1915	43	«Марья Моревна». Балет на темы русских сказок			Рукопись

Год создания	Номер описи	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
1913—1915	44	«Сказка про царевну Улыбу и Соловья-разбойника». Балет на темы русских сказок	С. Андрианов		Рукопись
1922	—	«Дионис». Одноактный балет	И. Хлюстин	Осень 1922, Лондон, Ковент-Гарден. Дир. Н. Черепнин. Худ. С. Судейкин	Рукопись
1923	—	«Персидские ночи». Балетная сцена	И. Хлюстин	1923, Париж. Театр музыкальных миниатюр Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1923	—	«Ветерок». Балетная сцена	И. Хлюстин	1923, Париж. Театр музыкальных миниатюр. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1923	55	«Зачарованная птица» («Русские сказки»). Одноактный балет	И. Хлюстин	Осень 1923, Лондон, Ковент-Гарден. Балетмейстеры И. Хлюстин, А. Павлова. Дир. Н. Черепнин	Вена. Универсальное издательство, 1927
1924	—	«Роман мумии». Балет в 3-х картинах	Либр. А. Павловой по роману Т. Готье «Роман мумии»	Осень 1924, Лондон, Ковент-Гарден. Дир. Н. Черепнин	Лондон, Честер, 1924.
1924	—	«Праздничное утро». Балетная сцена	И. Хлюстин	1924, Париж, Театр музыкальных миниатюр. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1924	—	«Подлость» («На фабрике»). Балетная сцена	И. Хлюстин	1924. Париж, Театр музыкальных миниатюр. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1926	56	«Пять чувств». Балетные сцены	И. Хлюстин	1926, Париж. Театр музыкальных миниатюр. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1928	—	«Ноктюрн». Балетная сцена на музыку А. Бородина в оркестровой редакции Н. Черепнина	И. Рубинштейн	1928. Париж. И. Рубинштейн. Дир. Н. Черепнин	Вена, Универсальное издательство, 1928

1937	41 <sup>bis</sup>	«Золотая рыбка». Одноактный балет на музыку Шести музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина (оркестровый вариант)	М. Мордкин	1937, Нью-Йорк, театр «Мордкин балле». Худ. С. Судейкин	М., Госиздат, 1921; М., Музыка 1969
------	-------------------	--	------------	---	-------------------------------------

**Для солистов, хора и оркестра**

1898	—	«Сарданапал». Кантата	На сюжет одноим. трагедии Дж. Байрона, в переводе Е. Зарина	Май 1898, Петербург, Большой зал консерватории. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1899	5	«Песнь Сафо». Кантата для сопрано и женского хора с оркестром	Е. Зарин		Спб., Беляев, 1899
1899	6	Для смешанного хора с оркестром 1. «Ночь» 2. «Старая песня»	В. Юрьев-Дрентельн А. Кольцов	18 марта 1900, Петербург, IV РСК. Дир. Н. Римский-Корсаков	Спб., Беляев, 1899
1934	—	«Хождение Богородицы по мукам» (легенда о сошествии девы Марии в ад)	М. Кузмин	1937, Париж, Концерты Ж. Падлу. Дир. А. Вольф	Франкфурт, Беляев, 1945

**Для голоса и оркестра**

1899	—	Сцена Альманзора и Зюлейки для сопрано и баритона с оркестром	Из драмы Г. Гейне «Альманзор»		Рукопись
1904	19	«Песня Мери» для сопрано с оркестром	Из маленькой трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы»	16 октября 1904, Петербург, I концерт А. Зилоти. Дир. А. Зилоти	М., Юргенсон, 1904
1917	54	«Жуазель в саду» для сопрано с оркестром	Из драмы М. Метерлинка «Жуазель в саду»	1928, Париж. Концерты Э. Колонна. Дир. Г. Пьерне	Париж, Сенар, 1925 (клавир)

Год создания	Номерopus	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
<b>Для симфонического оркестра</b>					
1896	4	«Принцесса Греза». Прелюд для оркестра по мотивам драмы Э. Ростана «Принцесса Греза»		31 августа 1896, Ораниенбаум. Дир. М. Келлер	Спб., Беляев, 1899
1898	—	Симфония № 1 B-dur		13 февраля 1899, Петербург, III РСК. Дир. Н. Римский-Корсаков	Рукопись
1898	—	Симфония № 2 h-moll (не оконч.)			Рукопись
1899	—	Интермедия и антракты к драме Э. Ростана «Принцесса Греза»			Рукопись
96 1901—1902	12	«Макбет» (Сцена в пещере ведьм) на сюжет 1-й картины IV акта одноименной трагедии В. Шекспира		16 февраля 1902, Петербург, III РСК. Дир. А. Лядов	Спб., Беляев, 1902 (партитура, клавиr)
1903	17	«Драматическая фантазия» по мотивам стихотворения Ф. Тютчева «Из края в край»		3 марта 1903, Москва, VI симфоническое собрание Филармонического общества. Дир. Н. Черепнин	Спб., Беляев, 1904 (партитура, клавиr)
1903	29	Сюита из балета «Павильон Армиды»		13 декабря 1903, Петербург, Концерты А. Зилоти. Дир. Н. Черепнин	Спб., Беляев, 1906 (партитура, клавиr) М., Юргенсон, 1907 (партитура)
1907 1910	31 38 <sup>bis</sup>	Гавот для камерного оркестра «Сюита миниатюр». Оркестровый вариант Четырнадцати эскизов к «Русской Азбуке в картинках» А. Бенуа		После 1932, Бостон. Дир. С. Кусевичкий	Рукопись
1909—1910	39	«Зачарованное царство». Эскиз для оркестра к сказке о Жар-Птице		13 марта 1910, Петербург, III РСК. Дир. Н. Черепнин	М., Юргенсон, 1912; М., «Музыка», 1973

1912	42	Сюита из балета «Маска Красной смерти»	16 января 1916, Петербург, VII концерт А. Зилоти. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1912—1917	41	Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина	1928, Париж. Концерты Э. Колонна. Дир. Г. Пьерне	М., Госиздат, 1921; М., «Музыка», 1969
1915—1917	46	Симфонietta памяти Н. А. Римского-Корсакова	1924, Лондон. Дир. А. Коутс	Рукопись
1924	47	Апофеоз к Симфонiette памяти Н. А. Римского-Корсакова		Франкфурт, Беляев, 1945 (партитура)
1938	59	«Судьба». Три симфонических фрагмента по новелле Э. По «Маска Красной смерти»		Франкфурт, Беляев, 1945 (партитура)
1938	61	Сонатина для духовых инструментов, литавр и ксилофона	1938, Париж. Дир. Ф. Убрэдус	Франкфурт, Беляев, 1945 (партитура)
1944	—	Два грузинских песнопения памяти З. Палиашвили и М. Баланчивадзе 1. Погребальная песнь 2. Погребальное шествие	1944, Париж. Дир. Н. Черепнин	Франкфурт, Беляев, 1945 (партитура)
1944—1945	—	Сюита на русские литургические темы		Рукопись
1945	—	Вариации на тему песни «Соловей, соловей, пташечка»		Рукопись ГЦМ ЧК, ф. 232, № 6

#### Для одного инструмента с оркестром

1905	30	Концерт для фортепиано с оркестром	22 апреля 1908, Москва, X симф. собрание РМО. Дир. С. Василенко, солист М. Мейчик	М., Юргенсон, 1909 (партитура и клавир)
------	----	------------------------------------	---	---

Год создания	Номерopus	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
1915		Фантастическая каденция для скрипки с оркестром (с фортепиано)			М., Юргенсон, 1915
<b>Камерно-инструментальные ансамбли</b>					
1898	11	Струнный квартет а-moll		1898, Петербург	Спб., Бессель, 1901 (партитура)
1898	—	Струнный секстет			Рукопись
1910	35	Шесть квартетов для четырех валторн 1. Ноктюрн 2. Старинная немецкая песня 3. Охота 4. Хоровод 5. Народная песня 6. Хорал			М., Юргенсон, 1910 (партитура)
—	—	Дивертисмент для флейты, гобоя и фагота			Франкфурт, Беляев
<b>Ансамбли для двух инструментов</b>					
<i>Для скрипки и фортепиано</i>					
1900	9	Лирическая поэма			Спб., Беляев, 1900
1902	13	«Мелодия» («Грезы»)			Спб., Беляев, 1902
1915		Фантастическая каденция (то же для скрипки и оркестра)			М., Юргенсон, 1915
—	—	Анданте и финал			Лейпциг, Беляев, 1950

Для духовых инструментов и фортепиано

1913	45	Двенадцать эскизов для духовых инструментов и фортепиано	М., Юргенсон, 1913; М., Музсектор Госиздата, 1924
1930—1935	—	Ария в старинном стиле для флейты и фортепиано	Нью-Йорк, Ширмер
1930—1935	—	Простая пьеса для гобоя и фортепиано	Нью-Йорк, Ширмер
1930—1935	—	«Беззаботность» для кларнета и фортепиано	Нью-Йорк, Ширмер
1930—1935	—	Простые вариации для фагота и фортепиано	Нью-Йорк, Ширмер
1930—1935	—	«Фанфары» для трубы и фортепиано	Нью-Йорк, Ширмер
1930—1935	—	«Мелодия» для валторны и фортепиано (то же для валторны и виолончели)	Лондон, Бузи энд Хокс
<b>Для фортепиано</b>			
1900	17	Шесть прелюдий	Спб., Беляев, 1900
1904	18	Пять пьес 1. Мелодия 2. Импровизация 3. Этюд 4. В религиозном духе 5. Юмореска	М., Юргенсон, 1905
1904	24	Три пьесы 1. Грезы 2. Этюд 3. Идиллия	М., Юргенсон, 1905
1910	38	Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа (в 2-х тетр.)	М., Юргенсон 1911; 1912
1912	41	Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина	1912, Петербург. Солист Б. Захаров М., Юргенсон, 1914

Год создания	Номер опуса	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
1928—1935	58	Простые пьесы 1. Примитивы 2. Пьесы хорошего настроения 3. Сентиментальные пьесы 4. Веселые пьесы			Париж, Хежелъ Париж, Хежелъ Лондон, Бузи энд Хокс Лондон, Честер Лондон, Честер
1945	—	Четыре пьесы в до-мажоре 1. Китайская 2. Речитатив 3. Видение 4. Крепость			Бонн, Беляев, 1950
Для хора a cappella					
1897	2	Для смешанного хора 1. Клонит к лени 2. Тучки небесные	А. К. Толстой М. Лермонтов		Спб., Беляев, 1898
1899	10	Для смешанного хора 1. Листья шумели уныло 2. Олегов щит	А. Плещеев Ф. Тютчев		Спб., Беляев, 1901
1902	14	Для мужского хора 1. Черкесская песня 2. Коль любить, так без рассудка 3. Ой, и честь ли то молодцу 4. Не плачьте над трупами павших бойцов 5. Медленно движется время	М. Лермонтов А. К. Толстой А. К. Толстой И. Пальмин И. Никитин		М., Юргенсон, 1902
1902	15	Для мужского хора 1. Три ключа 2. Пуншевая песня 3. Не рассуждай, не хлопочи	А. Пушкин Ф. Шиллер — А. Пушкин Ф. Тютчев		М., Юргенсон, 1902

1904	23	Для смешанного хора		М., Юргенсон, 1905
		1. День и ночь	Ф. Тютчев	
		2. Зной и сушь	А. Голенищев-Кутузов	
1906	28	Литургия № 1		М., Юргенсон, 1906
1907	32	Литургия № 2		М., Юргенсон, 1907
1914	34	Литургия № 3		Рукопись
1918	—	Всеношная		Рукопись
1922	51	Шесть духовных хоров		Рукопись
1930—1935	—	Семь духовных хоров		Нью-Йорк, Ширмер

#### Для хора и фортепиано

1905	—	«Институтская прощальная» для женского хора с фортепиано		М., Юргенсон, 1905
1908	36	«Торжественная кантата» Е. Лерхе для женского хора с фортепиано	Вена 1908, Петербург, Елизаветинский институт. Дир. Н. Черепнин	М., Юргенсон, 1908

#### Для голоса и фортепиано

1897	1	Шесть романсов		Спб., Беляев, 1898
		1. Как неразгаданная тайна	Ф. Тютчев	
		2. Звезды ясные	К. Фофанов	
		3. На нивы желтые	А. К. Толстой	
		4. Для кого на горном склоне	В. Томич (пер. с сербского)	
		5. Не сердись на меня	В. Жуковский	
		6. Словно ангел	А. Майков	
1897	3	Два дуэта для женских голосов		Спб., Беляев, 1898
		1. Еще в полях белеет снег	Ф. Тютчев	
		2. Где сладкий шепот моих лесов	Е. Баратынский	
1899	7	Шесть романсов		Спб., Беляев, 1900
		1. Осеннее	И. Лялечкин	
		2. На водах покой	А. Голенищев-Кутузов	

Год создания 1929—1930	Номер опуса	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикация
1900	8	3. Колыбель моя качалась у Сиона	А. Майков		Спб., Беляев, 1900
		4. Слети к нам, тихий вечер	Л. Модзалевский		
		5. Розы	Т. Шепкина-Куперник		
		6. Колыбельная	М. Лермонтов		
		Четыре романса			
		1. Слезы	Ф. Тютчев		
		2. Тихой ночью	«—»		
1900	—	3. Весеннее успокоение	Ф. Тютчев		М., Юргенсон, 1909
		4. Облаком волнистым	А. Фет		
		Четыре романса			
		1. Скиталица небес	П. Шелли — К. Бальмонт		
1903	16	2. Затрепетала в небе тьма ночная	«—»		Спб., Беляев, 1903
		3. Успокоенные тени	Д. Мережковский		
		4. Уснуть бы мне навек	«—»		
		Четыре романса			
		1. Думы и волны	Ф. Тютчев		
		2. Последняя любовь			
1904	19	3. Царскоесельское озеро			М., Юргенсон, 1904
		4. Сумерки			
1904	19	Песня Мери	Из маленькой трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы»		М., Юргенсон, 1904
1904	20	Два романса			М., Юргенсон, 1904
		1. О чем в тиши ночей	А. Майков		
1904	21	2. День отошел	А. Голенищев-Кутузов		М. Юргенсон, 1904
		Четыре романса			
		1. К музыке	П. Шелли — К. Бальмонт		
		2. Голубенький чистый подснежник	А. Майков		
		3. Я б тебя поцеловала	А. Майков		

1904	22	4. Свечка догорела Пять романсов	К. Фофанов		М., Юргенсон, 1904
		1. Случалось ли тебе	С. Надсон		
		2. Они любили	М. Лермонтов		
		3. Бушует буря	А. Голенищев-Кутузов		
1906	25	4. Здесь, в долине скорби	А. Майков		
		5. Прости, не помни дней па- денья	Н. Некрасов		
		«Из Гафиза». Четыре романа	Гафиз — А. Фет		М., Юргенсон, 1906
		1. Звезды полуночи			
		2. О, как подобен я			
		3. Гиацинт твоих кудрей			
		4. О, если б озером			
1906	26	Два романа			М., Юргенсон, 1906
		1. Конь морской	Ф. Тютчев		
		2. Мениск	А. Майков		
1906	27	Два романа			М., Юргенсон, 1906
		1. Победитель	В. Жуковский (из Уланда)		
		2. Певице	А. Фет		
1907—1912	33	«Фейные сказки». Девять детских песен (1-я тетр.)	К. Бальмонт	28 октября 1907, Петербург. Вечер со- временной музыки	М., Юргенсон, 1907
		1. Утро			
		2. У чудищ			
		3. Зайнька			
		4. Глупенькая сказка			
		5. Испанская колыбельная			
		6. Кошкин дом			
		7. Фейная война			
		8. Аютины глазки			
		9. Колыбельная			
1907—1912	33	«Фейные сказки» Десять детских песен (2-я тетр.)	К. Бальмонт		М., Юргенсон, 1912
		1. Чары феи			
		2. Ветерок феи			
		3. Лесные кораллы			
		4. Фея и бронзовка			
		5. Береза			
		6. Бабочка			
		7. Снежинки			

Год создания	Номер опуса	Название сочинения	Автор текста или сценария	Первое исполнение	Публикации
		8. Трясогузка			
		9. Шелковинка			
		10. Царь муравейный			
1908		«К луне»	П. Шелли — К. Бальмонт		М., Юргенсон, 1908
1909	—	«Трубный глас»	Д. Мережковский		М., Юргенсон, 1910
1913	—	Два романа	С. Городецкий		М., Юргенсон, 1913
		1. Опять летят листья			
		2. Горят поля			
1915	—	«День и ночь»	Ф. Тютчев		М., Юргенсон, 1915
1915	—	«Венок Городецкому». Два романа	С. Городецкий		М. Юргенсон, 1915
		1. Колдунок			
		2. Разлучница (Коляда)			
1917	48	Два романа			Париж, Бессель, 1922
		1. Далекие миры	К. Фофанов		
		2. Я родился не здесь	Ж. Мореас		
1917	49	«Дурман»	К. Бальмонт		Париж, Бессель, 1922
1917	50	Две мистические поэмы	Вяч. Иванов		Париж, Бессель, 1922
		«Океанийская сюита».	К. Бальмонт		
1917	53	Девять песен	«Белый зодчий»		Париж, Бессель, 1923
1917	54	«Жуазель в саду»	М. Метерлинк		Париж, Сенар, 1925
1922	52	Семь японских поэм	К. Бальмонт		Париж, Бессель, 1922
1927	—	«Воспеваемая икона».			Рукопись
		Вокализ			
1945	—	Две песни матери	Из повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат»		Рукопись ГЦММК, ф. 232, № 5
<b>Оркестровки, аранжировки, редакции</b>					
1901		Балет «Ручей» Л. Делиба. Оркестровая редакция совм. с В. П. Калафати		1901, Петербург, Мариинский театр	Рукопись

1902	«Бабочки» из «Карнавала» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов (№ 9)		20 апреля 1902, Петербург, Большой зал консерватории. Дир. Н. Кленовский	М., Музгиз, 1956
1909	«Клеопатра». Балет на музыку из сочинений русских композиторов. Аранжировка, оригинальный номер «Плач Таор»	М. Фокин	2 июня 1909, Париж, Театр Шатле, Русский балет Дягилева. Дир. Н. Черепнин. Худ. Л. Бакст	Рукопись
	«Карнавал». Балет на музыку одноименного произведения Р. Шумана в оркестровке русских композиторов. «Бабочки» (№ 9)	М. Фокин	20 мая 1910, Берлин. Русский балет Дягилева. Дир. Н. Черепнин. Худ. Л. Бакст	М., Музгиз, 1956
1923	Опера «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского (на франц. языке). Оркестровая редакция и завершение		27 марта 1923, Монте-Карло, Казино. Дир. Н. Черепнин	Париж, Бессель, 1923
1924	Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса. Оркестровая редакция			Рукопись
1925	Опера «Мельник-колдун, обманщик и сват» М. Соколовского. Оркестровая редакция		Июль 1929, Париж, Театр Старой Голубятни. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1925	Опера «Коррида» С. Боборыкина. Оркестровка		После 1925, Ницца. Дир. Н. Черепнин	Рукопись
1937	«Золотой петушок». Балет на музыку оперы Н. Римского-Корсакова в 3-х картинах		1937, Лондон, Ковент-Гарден. Балетмейстер М. Фокин. Дир. П. Монте Худ. Н. Гончарова	Рукопись
1937	Оркестровый вариант «Татитати» (Парафразы на одну простую тему А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Ф. Листа)		1937, Бостон. Дир. С. Кусевицкий	Бонн, Беляев, 1937
1943	«Сорочинская ярмарка». Одно-актный балет на музыку оперы М. Мусоргского. Аранжировка	Д. Лишин	14 октября 1943, Нью-Йорк, Метрополитен-опера, худ. Н. Ремизов	Рукопись

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet.*— London, 1947.
- 2 *Александровский Б.* Из пережитого в чужих краях.— М., 1969.
3. *А. О.* [Оссовский А. В.] О русских спектаклях в Париже // Слово.— 1909.— № 788
4. *Асафьев Б.* Русская музыка.— Л., 1968
5. *Асафьев Б.* Симфонические этюды.— Л., 1970
6. *V'as* [Асафьев Б.] Нотография // Музыка.— 1915.— № 210
7. *Бенуа А.* Мои воспоминания.— Т. 2.— М., 1980
8. *Бенуа А.* Русские спектакли в Париже // Речь.— 1909.— № 117
9. *Бенуа А.* Художественные письма. Новые балеты. «Нарцисс» // Речь.— 1911.— № 198
10. *Бенуа А.* Художественные письма. «Павильон Армиды» // Речь.— 1909.— № 171
11. *Бихтер М.* Листки воспоминаний // Сов. музыка.— 1959.— № 9
12. *Блок А.* Собр. соч. в 8 тт.— Т. 5.— М., 1962
13. *Блок и музыка.*— Л., 1980
14. *Браудо Е.* Концерты в Петрограде // Аполлон.— 1916.— № 1
15. *Вальтер В.* Русская опера и балет в Париже // Современный мир.— 1909.— № 8
16. В гостях у Н. Н. Черепнина // Театр.— 1910.— № 778
17. *Волинский А.* Колокольчики // Жизнь искусства.— 1923.— № 19
18. *Волинский А.* Проблемы русского балета.— Пг., 1923
19. Воспоминания о Рахманинове.— Т. 1.— М., 1988
20. *Гаук А.* Путевка в жизнь // Сов. музыка.— 1962.— № 9
21. *Гвоздев А.* «Павильон Армиды». Балет Н. Н. Черепнина // Красная газета.— 1925.— № 289
22. *Глазунов А. К.* Исследования. Материалы. Публикации. Письма.— Т. 2.— Л., 1960
23. *Глинский М.* «Красная маска». Хореодрама Н. Н. Черепнина // РМГ.— 1916.— № 12.— Стб. 268—276
24. *Головин А.* Встречи и впечатления.— М., 1960
25. *Г. Т.* [Тимофеев Г.] «Павильон Армиды» // Речь.— 1907.— № 280
26. *Dito.* «Павильон Армиды» // Речь.— 1907.— № 268
27. *Игорь Глебов.* Из недавно пережитого // Музыка.— 1916.— № 249
28. *Игорь Глебов.* Про новизну // Музыка.— 1915.— № 209
29. *Игорь Глебов.* Этюд о Черепнине // Музыка.— 1916.— № 250
30. *Исламей* [Малков Н. П.] «Павильон Армиды» // Жизнь искусства.— 1925.— № 49
31. *Каратыгин В.* Молодые русские композиторы // Аполлон.— 1910.— № 12
32. *К-й О.* Первое представление «Павильона Армиды» // Обзорение театров.— 1907.— № 263
33. *Коломийцев В.* На концертах Зилоти // День.— 1916.— № 19
34. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века.— Кн. 1.— Л., 1971
35. *Кругликов С.* Музыкальная неделя // Новости дня.— 1903.— № 7090
36. *Левинсон А.* Старый и новый балет.— Пг., 1918
37. Ленинградская консерватория в воспоминаниях современников.— Л., 1962

38. *Липаев И.* Сочинения г. Черепнина // РМГ.— 1903.— № 10.— Стб. 291
39. *Л. К.* [Козлянинов Л. Л.] Театр и музыка // Новое время.— 1907.— № 11170
40. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Речи. Письма. Беседы.— Т. 1.— М., 1968
41. Музыка и революция.— 1926.— № 9. Хроника
42. *Мшвелидзе А.* Очерки по истории музыкального образования в Грузии.— М., 1971
43. *Мясковский Н. Я.* Статьи. Письма. Воспоминания.— Т. 2.— М., 1960
44. *Н. В.* Русские спектакли в Париже // Рампа и жизнь.— 1909.— № 8
45. *Не балетоман.* «Павильон Армиды» // Петербургская газета.— 1907.— № 325
46. *Оссовский А.* Музыкально-критические статьи.— Л., 1971
47. *Остроумова-Лебедьва А.* Автобиографические записки.— М., 1974
48. *Прокофьев С. С.* Автобиография.— М., 1982
49. *Прокофьев С. С.* Материалы. Документы. Воспоминания.— М., 1961
50. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка.— М., 1977
51. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева.— Т. 2.— Л., 1960
52. *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка.— Т. 1.— М., 1955
53. РМГ.— 1907.— № 51. Хроника.— Стб. 1195
54. *Р.* [Розенберг И. С.] «Павильон Армиды» (у Александра Бенуа) // Петербургская газета.— 1907.— № 317
55. *Ростиславов А.* «Павильон Армиды» // Театр и искусство.— 1907.— № 50
56. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века.— Кн. 3.— М., 1977
57. *Светлов В.* Новый балет «Павильон Армиды» // Биржевые ведомости.— 1907.— № 10221
58. *Светлов В.* «Павильон Армиды» // Слово.— 1907.— № 331.
59. *Спендиаров А.* Письма.— Ереван, 1962
60. *Стасов В.* Письма к родным.— Т. 3.— М., 1962
61. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества.— Вып. 3.— Л., 1972
62. *Тимофеев Г.* К юбилею Н. Н. Черепнина // Наш век.— 1918.— № 113
63. *Тимофеев Г.* О творчестве Н. Черепнина // Речь.— 1916.— № 170
64. *Фокин М. М.* Против течения.— Л., 1962
65. *Хессин А.* Из моих воспоминаний.— М., 1959
66. *Черепнин Н.* Воспоминания музыканта.— Л., 1976
67. *Чешихин В.* Шекспир и музыка // РМГ.— 1916.— № 36, стб. 379
67. *Юдина М. В.* Статьи. Воспоминания. Материалы.— М., 1978

#### Письма Н. Н. Черепнина:

69. А. Н. Бенуа.— 26 мая и 6 июня, 1903 // ГРМ ОР, ф. 137
70. Б. П. Юргенсону.— 25 августа, 1915 // ЦГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 119

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<i>Глава I. Юные годы. Начало пути (1873—1898)</i> .	6
<i>Глава II. В русле новых течений (1899—1904)</i> .	15
<i>Глава III. У вершины (1905—1911)</i> .	26
<i>Глава IV. На переломе (1912—1920)</i> . .	62
<i>Глава V. Вдали от родины (1921—1945)</i> .	71
<i>Заключение</i> . . . . .	93
<i>Указатель сочинений Н. Н. Черепнина</i> .	95
<i>Литература</i>	108

**Томпакова О. М.**

**Т 56** Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1991. — 111 с.,: ил.

ISBN 5—7140—0283—0

Это первая книга об одном из ярких русских композиторов первой половины XX века. Н. Н. Черепнин работал в различных жанрах: его балеты были украшением знаменитых "Русских сезонов" в Париже, известны также его программные симфонические полотна, оперы, большой популярностью пользуются романсы на стихи русских и зарубежных поэтов.

Издается впервые.

Для широкого круга любителей музыки.

ISBN 5—7140—0283—0

Т 4905000000 — 341 36 — 90  
026(01) — 91

ББК 85.31

Научно-популярное издание  
**ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА ТОМПАКОВА**

**Николай Николаевич  
ЧЕРЕПНИН**

Очерк жизни  
и творчества

Редактор *О. Гусева.*  
Художник *Б. Резников.*  
Худож. редактор *Ю. Зеленков.*  
Техн. редакторы *И. Левитас, Т. Сергеева.*  
Корректор *М. Багрянская.*

ИБ № 3909

Подписано в набор 18.09.89. Подписано в печать 21.03.91.  
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 2.  
Гарнитура литературная. Печать офсетная.  
Объем печ. л. 7,0. Усл. п. л. 7,0. Усл. кр.-отт. 7,25.  
Уч.-изд. л. 6,01. Тираж 5000 экз. Изд. № 14517. Зак. № 379.  
Цена 1 р. 50 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24