

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

*Москва
“Музыка”
1997*

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ 10 А

1890—1917-е годы

Москва
“Музыка”
1997

Авторы тома:

Ю. В. КЕЛДЫШ, Т. Н. ЛЕВАЯ, М. П. РАХМАНОВА,
С. Г. ЗВЕРЕВА, А. А. БАЕВА, А. М. СОКОЛОВА,
М. Е. ТАРАКАНОВ

Рецензенты:

Доктор искусствоведения
Ю. Н. ХОХЛОВ
Кандидат искусствоведения
Т. Ю. МАСЛОВСКАЯ

Редколлегия:

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

Томы 10А и 10Б в хронологическом отношении являются продолжением предыдущего тома 9 и охватывают период с 1890-х годов по 1917-й. В данный том входят монографические главы, посвященные А. Н. Скрябину, С. В. Рахманинову, Н. К. Метнеру, А. Т. Гречанинову, А. Д. Кастальскому, И. Ф. Стравинскому, Н. Я. Мясковскому, С. С. Прокофьеву. Глава "Между традицией и модерном" характеризует творчество ряда других композиторов, отразивших важные тенденции развития музыки.

В томе 10Б будут охарактеризованы музыкальная наука, музыкальная критика, музыкальный театр, концертная жизнь и музыкальное образование, а также, как и в предыдущих томах, помещены хронологические таблицы указанного периода. Кроме того, отдельная глава посвящается развитию хоровой культуры, главным образом Новому направлению в русской духовной музыке, связанному с Московским синодальным училищем церковного пения (композиторское творчество, исполнительство и педагогика).

Авторский коллектив предполагает подготовить дополнительный том 11, где, с одной стороны, будут подведены итоги многотомного исследования, а с другой, углублены некоторые аспекты рассмотрения музыкальной культуры России; речь пойдет также о судьбах русской музыки и русских композиторов в нашей стране и за рубежом после 1917 года.

Издание выпущено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 96-04-16211

И 4905000000 – 126 69 Подписное — 97
026(01) – 97

ISBN 5-7140-0646-1 (т. 10А)
ISBN 5-7140-0282-2

© Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997 г.

1

В русской музыке начала XX столетия Александр Николаевич Скрябин занимает особое место. Даже среди многих звезд «серебряного века» его фигура выделяется ореолом уникальности. Мало кто из художников оставил после себя столько неразрешенных загадок, мало кому удалось за сравнительно недолгую жизнь совершить такой прорыв к новым горизонтам музыки.

Неослабевающий интерес к Скрябину демонстрирует отечественная *научная мысль*. Первая волна внимания, возникшая еще при жизни композитора и достигшая кульминации в годы после его смерти, выразилась в большом количестве монографических трудов, создаваемых «по горячим следам»; их авторами зачастую были те, кто непосредственно знал Скрябина и испытал на себе гипноз его личности. С работами о Скрябине, порой близкими жанру некрологов и воспоминаний, выступили Е. О. Гунст (94), Б. Л. Яворский (347), Ю. Д. Энгель (334), Игорь Глебов (124), Л. Л. Сабанеев. Последний оставил наиболее богатый материал, сочетая собственно исследовательский подход к Скрябину (274) с живыми впечатлениями мемуарного характера: его «Воспоминания о Скрябине» (268) по сей день служат главным источником сведений о композиторе, относящихся к позднему периоду жизни.

В 1910—1920-е годы тяготение к Скрябину объяснялось не только фактом его внезапной и безвременной кончины. Настрою тех лет был созвучен сам дух его творческих дерзаний, приподнятых над прозой бытия и устремленных в будущее. Не случайно предметом пристального исследовательского внимания становятся звуковые открытия композитора — будь то область формы (В. Г. Каратыгин, «Элемент формы у Скрябина», см. 207) или гармония. Гармонический язык Скрябина вызвал к жизни не только разнообразные научные концепции (включая теорию «дваждыладов» Б. Л. Яворского), но и целую полемику, получившую название «ультрахроматической» (Л. Л. Сабанеев — А. М. Авраамов, см. 207). Вместе с тем было бы несправедливым сводить раннюю науку о Скрябине к сугубо технологическому аспекту. В 20-е же

годы вышла книга Б. Ф. Шлёцера (329), где Скрябин предстает в триединой ипостаси художника, мыслителя и мистика. Но книга эта не случайно появилась за рубежом: нормы советской идеологии уже не позволяли высказываться на столь «подозрительные» темы. Да и исследованиям языковых новаций композитора был положен предел — в рамках официальной догматической эстетики они были, по меньшей мере, неуместны.

Возрождение наступило в эпоху «оттепели». Инициатива принадлежала теоретическому музыкознанию: труды Ю. Н. Холопова, Л. А. Мазеля, В. П. Дерновой и других ученых тому пример. Сосредоточенность науки тех лет на имманентно-музыкальной стороне творчества Скрябина нетрудно объяснить, если опять-таки вспомнить о новаторских прозрениях композитора в сфере языка. Но этот закономерный этап нашей скрябинианы, принесший очевидные, весомые плоды, свидетельствовал одновременно о неготовности ее к более широким обобщениям. За пределами внимания продолжал оставаться сам духовный опыт русского музыканта, включая пресловутый груз его философских воззрений. Недоверие к последним сеялось, с одной стороны, правящей тоталитарной идеологией, а с другой — крайностями «позитивистского» подхода к творчеству. Этот подход, характерный для времен «второго авангарда» (то есть для периода 50—60-х годов), опирался, в свою очередь, на еще влиятельные антиромантические установки, требования «чистоты» и самодостаточности музыкального высказывания — требования, которым вряд ли мог удовлетворять такой художник, как Скрябин.

Положение изменилось в 70-е годы. На этом новом витке культурной спирали возвращение к Скрябину сопровождалось ощутимым расширением самой проблематики научных исследований. Новое время актуализировало *целостный взгляд* на феномен Скрябина. Таким целостным взглядом отмечен, в частности, монографический очерк Д. В. Житомирского (106), где с необходимой внятностью освещена сложная взаимосвязь философии и творчества композитора. Важнейшим звеном и условием такой взаимосвязи признан психический мир художника, наполняющий абстрактные схемы реальным эмоциональным содержанием. Особенно же симптоматично в данной работе включение скрябинского творчества в широкий контекст русской культуры начала века. Эта новая традиция утвердилась в последующие годы, став приметой времени¹. Параллельно мировому ренессансу Скрябина отечественная наука, наверстывая упу-

¹ Показателен, в частности, интерес к многосторонним связям Скрябина с культурой русского символизма. См. на эту тему: И. Мильникова — «О „Мистерии“ Скрябина» (210), Н. И. Поспелова — «Скрябин и русский символизм» (240), главы из книг В. В. Рубцовой («А. Н. Скрябин», 258), Т. Н. Левоу («Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи», 186), а также другие работы.

щенное, осваивала достижения «русского культурного ренессанса» (Н. А. Бердяев). В результате концепция «гения-одиночки» подверглась существенной корректировке, дело жизни Скрябина из разряда полубезумных субъективных фантазий переместилось в эпицентр духовных чаяний целой эпохи. Конечно, вопрос уникальной природы личности композитора продолжал и продолжает волновать умы. Но он, по-видимому, должен изучаться ныне в сочетании с контекстным подходом, далеко еще не исчерпавшим свои возможности.

В последнее время литература о Скрябине (а она отнюдь не ограничивается приведенными здесь названиями) обогащалась, по крайней мере, из двух источников. С одной стороны, в научный обиход все активнее включались достижения ранней скрябинианы (особенно труды Яворского и Сабанеева). С другой, к Скрябину приковано внимание многих зарубежных ученых, зачастую связывающих его имя с судьбами современного музыкального авангарда — как русского, так и западного (355, 356). Вкупе с отечественными исследованиями самого разного профиля, а также публикациями новых биографических и архивных материалов эти источники способны дать достаточно широкую базу для изучения творчества великого русского музыканта.

Отличительной чертой *творческой биографии* Скрябина была необычайная интенсивность духовного развития, повлекшая за собой глубокие преобразования в области музыкального языка. Его вечно ищущий, мятежный дух, не знавший покоя и уносящий ко все новым неизведанным мирам, имел результатом стремительные эволюционные изменения во всех сферах творчества. Поэтому о Скрябине трудно говорить в категориях устоявшихся, стабильных оценок; сама динамика его пути побуждает охватить взглядом этот путь и оценить как его конечные цели, так и важнейшие вехи.

В зависимости от угла зрения исследователей существует несколько подходов к *периодизации* композиторской биографии Скрябина. Так, Яворский, рассматривавший скрябинское творчество «под знаком юности», выделяет в нем два периода: «период юношеской жизни с ее радостями и горестями и период нервного беспокойства, искания, томления по невозвратно ушедшему» (348, 37). Второй период Яворский связывает с окончанием физической юности композитора и усматривает в нем как бы последовательное изживание врожденной эмоциональной импульсивности (от Четвертой сонаты через «Поэму экстаза» и «Прометея» к последним прелюдиям). К точке зрения Яворского, столь же интересной, сколь дискуссионной, мы еще вернемся. Сейчас же необходимо сказать о

другой традиции, которая в большей степени укоренилась в нашем музыкознании.

Согласно этой традиции, творчество композитора рассматривается в *трех* основных периодах, которые выделяются соответственно наиболее заметным вехам его стилистической эволюции. Первый период охватывает произведения 1880—1890-х годов. Второй совпадает с началом нового столетия и обозначен поворотом к масштабным художественно-философским концепциям (три симфонии, Четвертая и Пятая сонаты, «Поэма экстаза»). Третий, поздний, ознаменован замыслом «Прометея» (1910) и включает все последующее творчество композитора, развертывавшееся под знаком «Мистерии». Разумеется, любая классификация условна, и можно, например, понять точку зрения Житомирского, который выделяет в отдельный период произведения Скрябина, созданные после «Прометея» (106, 85—86). Однако нам представляется все же более целесообразным придерживаться вышеприведенной традиционной схемы, учитывая вместе с тем факт постоянной обновляемости скрябинского композиторского пути и отмечая по мере обзора «больших периодов» их внутренние качественно различные фазы.

Итак, первый, ранний период. С точки зрения конечных результатов стилистического развития он выглядит лишь преддверием, предысторией. Вместе с тем в произведениях молодого Скрябина уже вполне определился тип его творческой личности — экзальтированной, трепетно одухотворенной. Тонкая впечатлительность в сочетании с душевной подвижностью были, очевидно, врожденными качествами скрябинской натуры. Поощряемые всей атмосферой его раннего детства — трогательной заботой бабушек и тетки, Л. А. Скрябиной, заменившей мальчику рано умершую мать, — эти черты определили очень многое в дальнейшей жизни композитора.

Склонность к занятиям музыкой проявилась уже в самом раннем возрасте, а также в годы обучения в кадетском корпусе, куда юный Скрябин был отдан согласно семейной традиции. Первыми, доконсерваторскими учителями его были Г. Э. Конюс, Н. С. Зверев (фортепиано) и С. И. Танеев (музыкально-теоретические дисциплины). Тогда же Скрябин обнаруживает сочинительский дар, демонстрируя не только захватывающую увлеченность любимым делом, но также большую энергию и целеустремленность. Детские занятия были продолжены позже в Московской консерватории, которую Скрябин окончил с золотой медалью в 1892 году по классу фортепиано у В. И. Сафонова (в консерватории, кроме того, он

проходил класс строгого контрапункта у Танеева; с А. С. Аренским же, который вел класс фуги и свободного сочинения, отношения не сложились, в результате чего Скрябину пришлось отказаться от композиторского диплома).

О внутреннем мире молодого музыканта можно судить по его дневниковым заметкам и письмам. Особенно примечательны его письма к Н. В. Секериной. В них — и острота первого любовного переживания², и впечатления от природы, и размышления о жизни, культуре, бессмертии, вечности. Уже здесь композитор предстает перед нами не только как лирик и мечтатель, но и как философ, задумывающийся над глобальными вопросами бытия.

Сформированный с детства утонченный склад психики нашел отражение как в музыке Скрябина, так и в характере чувствования и поведения. Впрочем, все это имело под собой не только субъективно-личностные предпосылки. Повышенная, обостренная эмоциональность в сочетании с неприязнью к обыденщине, ко всему слишком грубому и прямолинейному вполне соответствовала душевной настроенности определенной части русской культурной элиты. В этом смысле романтизм Скрябина смыкался с романтическим духом времени. О последнем свидетельствовали в те годы и жажда «иных миров», и общее стремление жить «удесятеренной жизнью» (А. А. Блок), подхлестываемое чувством конца доживаемой эпохи. Можно сказать, что в России рубежа столетий романтизм переживал вторую молодость, по силе и остроте жизнеощущения в чем-то даже превосходившую первую (напомним, что у русских композиторов XIX века, принадлежавших к «новой русской школе», романтические черты заметно корректировались злобой дня и идеалами нового реализма).

В русской музыке тех лет культ интенсивного лирического переживания особенно характеризовал представителей московской композиторской школы. Скрябин наряду с Рахманиновым выступил здесь прямым последователем Чайковского. С Рахманиновым юного Скрябина судьба свела и в музыкальном пансионе Н. С. Зверева — выдающегося фортепианного педагога, воспитателя плеяды русских пианистов и композиторов. И у Рахманинова и у Скрябина творческий и исполнительский дар выступили в неразсторжимом единстве, и у того и у другого главным инструментом самовыражения стало фортепиано. В скрябинском фортепианном концерте (1897) воплотились характерные черты его юношеской лирики, причем патетическая приподнятость и высокий градус

² Браку с Н. В. Секериной не суждено было состояться. Первой женой композитора стала В. И. Исакович, уроженка Нижнего Новгорода, незаурядная пианистка и исполнительница многих фортепианных сочинений Скрябина.

артистического темперамента позволяют увидеть здесь прямую параллель фортепианным концертам Рахманинова.

Однако корни музыки Скрябина не сводились к традициям московской школы. С молодых лет он более чем какой-либо другой русский композитор тяготел к западным романтикам — вначале к Шопену, затем — к Листу и Вагнеру. Ориентация на европейскую музыкальную культуру, вместе с избеганием почвеннически-русского, фольклорного элемента, была настолько красноречивой, что породила в дальнейшем серьезные споры о национальной природе его искусства (наиболее убедительно и позитивно этот вопрос был освещен позже Вяч. Ивановым в статье «Скрябин как национальный композитор» — см. 117). Как бы то ни было, правы, по-видимому, те исследователи Скрябина, которые увидели в его «западничестве» проявление тяги к всеобщности, универсализму.

Впрочем, в связи с Шопеном можно говорить о прямом и непосредственном влиянии, равно и как о редко встречающемся «совпадении психического мира» (Л. Л. Сабанеев). К Шопену восходит пристрастие молодого Скрябина к жанру фортепианной миниатюры, где он проявляет себя как художник интимно-лирического плана (упомянутый Концерт и первые сонаты не слишком нарушают этот общий камерный тон его творчества). Скрябин воспринял почти все жанры фортепианной музыки, которые встречались у Шопена: прелюдии, этюды, ноктюрны, сонаты, экспромты, вальсы, мазурки. Но в трактовке их видны свои акценты и предпочтения.

Например, *танцевальные жанры* не имели у него самодовлеющего значения, хотя танцевальность как таковая, как некая образно-стилистическая константа, присутствовала в его произведениях более или менее постоянно. С ней зачастую связаны такие свойства скрябинской музыки, как полетность, воздушность, атмосфера игры, свободного парения в пространстве. Танцевальность предполагает обычно строгую ритмическую периодичность, между тем как Скрябин культивировал именно свободу музыкального жеста (отсюда его интерес к Э. Далькрозу и Айседоре Дункан, а также посещение «студии босоножек» Э. Рабенек, где композитора осаждали просьбами разрешить танцевать его прелюдии). Нельзя не отметить и эволюцию танцевальных жанров — от сравнительно элементарных форм к более сложным и изощренным, где жанровая основа предстает в завуалированном виде (эта разница видна уже при сравнении мазурок ор. 3 и ор. 25). Характерно, что с годами композитор избегал конкретных обозначений танца в своих миниатюрах, мазурки и вальсы уступали место обобщенному образу танца — «Танцу томления», «Танцу ласки»...

При всем многообразии унаследованных у Шопена музыкальных жанров Скрябин все же отдавал предпочтение прелюдии, этюду и сонате (позже — поэме). Очевидно, они привлекали композитора своей потенциальной емкостью и возможностью свободных, не скованных априорными установками толкований. Отсвет индивидуальности Скрябина действительно уже лежит на этих произведениях, при всей ориентации ранних опусов на западноевропейский романтический прототип.

Таковы, в частности, его *прелюдии* — жанр, который композитор особенно любил в молодые годы (и которому не изменял вплоть до последних лет жизни). Подобно Шопену, Скрябин толкует прелюдию как миниатюру, отмеченную единством запечатленного образа. Уже в первом крупном сборнике прелюдий — Двадцати четырех прелюдиях ор. 11 — обращает на себя внимание широта эмоционального диапазона: мечтательно-элегические страницы соседствуют с аппассионатными, пасторально-светлые — с горестными, затаенно-печальными. Все эти контрасты настроений тяготеют к противоположным полюсам, заставляя вспомнить о шумановских Флорестане и Эвсебии. Вместе с тем в обрисовке крайних душевных состояний композитор оказывается ближе современным экспрессионистам и импрессионистам, нежели к Шуману (интересно сопоставить в этом смысле ми-бемоль-минорную прелюдию с ее лихорадочным, «задыхающимся» ритмом и следующую далее прелюдию ре-бемоль мажор — безмятежно спокойную, переливающуюся мягкой игрой диатонических красок). Есть новое качество и в лаконизме высказывания, характерном для скрябинских прелюдий. Это качество неуловимости, мимолетности образа, в дальнейшем обнаруживающее связь с поэтикой символизма.

В своих *этюдах* Скрябин также отталкивался от шопеновского образца. Его этюды — это развернутые пьесы скорее концертного, нежели камерного плана, порой включающие в себя осязаемый образный контраст (хотя принцип фактурного единообразия, соответствующий природе этюда как пьесы технически-виртуозного характера, выдерживается почти везде). Двенадцать этюдов ор. 8 обнаруживают к тому же тенденцию к некоему единству в крупном плане. Например, четыре последние пьесы подобны частям сонатного цикла: девятый этюд соль-диез минор близок масштабным и действенным быстрым частям, десятый написан в духе романтического скерцо, одиннадцатый, *Andante cantabile*, выполняет функцию медленной части и, наконец, знаменитый патетико-драматический этюд ре-диез минор выступает в роли финала. Можно предположить, что в ранний период, когда Скрябин еще не писал поэм и только начинал опробовать сонату, этюд был для него чуть

ли не единственным устойчивым типом крупной формы (впрочем, подобной трактовки жанра он придерживался и в более позднее время, — например, в этюдах оп. 42).

Первую сонату Скрябин создал в 1893 году, положив тем самым начало важнейшей линии своего творчества. Десять скрябинских *сонат* — это своего рода ядро его композиторской деятельности, концентрирующее в себе и новые философские идеи, и стилистические открытия; при этом последовательность сонат дает достаточно полное представление о всех этапах творческой эволюции композитора.

В ранних сонатах индивидуально скрябинские черты еще сочетаются с очевидной опорой на традицию. Так, упомянутая Первая соната с ее образными контрастами и резкими сменами состояний решена в границах романтической эстетики XIX века; вихревое скерцо и траурный финал вызывают прямую аналогию с сонатой си-бемоль минор Шопена. Сочинение писалось молодым автором в период тяжелого душевного кризиса, связанного с болезнью руки; отсюда особая острота трагических коллизий, «ропот на судьбу и на Бога» (как сказано в черновых записях Скрябина). Несмотря на традиционный облик четырехчастного цикла, в сонате уже намечена тенденция к формированию сквозной темы-символа — тенденция, которая будет определять драматургический рельеф всех последующих сонат Скрябина (в данном случае это, правда, не столько тема, сколько лейтмелодия, обыгрываемая в объеме «мрачной» минорной терции).

Во Второй сонате (1897) две части цикла объединены лейтмотивом «морской стихии». В соответствии с программой произведения, они изображают «тихую лунную ночь на берегу моря» (Andante) и «широкий, бурно волнующийся морской простор» (Presto). Апелляция к картинам природы снова напоминает о романтической традиции, хотя характер этой музыки, скорее, говорит о «картинах настроений». Вполне по-скрябински воспринимается в этом сочинении импровизационная свобода высказывания (не случайно Вторая соната названа «сонатой-фантазией»), а также показ двух контрастных состояний по принципу «созерцание — действие».

Третья соната (1898) также имеет черты программности, но это уже программность нового, интроспективного типа, более отвечающая скрябинскому образу мыслей. В комментариях к сочинению говорится о «состояниях души», которая то бросается в «пучину скорби и борьбы», то находит мимолетный «обманчивый отдых», то, «отдаваясь течению, плывет в море чувств», — чтобы наконец упиться торжеством «в буре раскрепощенных стихий». Эти состояния соответственно воспроизводятся в четырех частях произ-

ведения, пронизанных общим духом патетики и волевой устремленности. Итогом развития выступает в сонате финальный эпизод *Maestoso*, где звучит гимнически преображенная тема третьей части, *Andante*. Этот прием финальной трансформации лирической темы, воспринятый от Листа, приобретет чрезвычайно важную роль в зрелых скрябинских композициях, и потому Третью сонату, где он впервые осуществлен так явственно, можно считать прямым преддверием к зрелости.

Вообще если говорить о *стиле* ранних опусов, то в них уже формируются многие характерно скрябинские черты. Так, упомянутая тема *Andante* из Третьей сонаты хотя и являет, выражаясь словами одного из критиков, последний акт духовного общения с Шопеном, но одновременно несет в себе аромат скрябинской лирики. В мелодике Скрябина подчас тонко преломлено элегически-романсовое начало, указывающее на его принадлежность к русской культурной традиции (см. пример 1). В целом же пристрастие к развернутой кантилене составляет отличительную особенность именно раннего Скрябина — в дальнейшем оно уступит место иным принципам мелодикообразования.

Уже на первом этапе творчества главенствующую роль среди других средств выразительности стремится выполнять гармония — область, в которой Скрябин совершил свои наиболее яркие открытия. Внимание композитора нередко приковано к специфическому колориту аккордовой вертикали. Таков, например, аккорд с большой септимой в прелюдии до-диез минор ор. 11, дающий ощущение хрупкости, болезненной надломленности. Склонность к выражению крайних эмоциональных состояний проявилась в известной поляризации гармонических средств: экспрессии альтерированных звучаний аккордов доминантовой группы противостоит статика побочных диатонических ступеней (как, например, в прелюдии ре-бемоль мажор ор. 11). Та же поляризация действует и в сфере ритма: с одной стороны, Скрябин прибегал к учащению и обострению ритмического пульса, с другой — к полному его снятию в эпизодах созерцательного характера. В общем же плане скрябинский ритм отличался большой свободой и активностью. Широкое использование полиритмии и различных форм взаимодополняющей ритмики в известном смысле восполняло у него отсутствие мощи и плотности звучания. Отсюда особое сочетание в скрябинской фактуре прозрачности и напряженности. Оно возникает также благодаря фигурационному типу изложения, например, в результате чрезвычайно подвижного нижнего голоса с его сильно раздвинутым диапазоном и быстрым затрагиванием глубоких регистров фортепиано.

Как уже отмечалось, стиль сочинений Скрябина — а в ранний период он выступил в основном как фортепианный композитор — был нераздельно связан с его *исполнительской манерой*. Пианистический дар композитора был по достоинству оценен его современниками. Впечатление производила беспримерная одухотворенность его игры — тончайшая нюансировка, особое искусство педализации, позволявшее достигать почти неуловимой смены звуковых красок. По словам В. И. Сафонова, «он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал» (цит. по 334). Вместе с тем от внимания слушателей не ускользало отсутствие в этой игре физической силы и виртуозного блеска, что в итоге помешало Скрябину сделаться артистом большого масштаба (напомним, что в юности композитор перенес к тому же серьезную болезнь правой руки, ставшую для него причиной глубоких душевных переживаний). Однако недостаточность в звуке чувственной полноты была в какой-то мере обусловлена и самой эстетикой Скрябина-пианиста, не приемлющего открыто-полногласного звучания инструмента. Не случайно его так влекли полутона, призрачные, бесплотные образы, «дематериализация» (если пользоваться его излюбленным словом).

С другой стороны, скрябинское исполнение недаром называли «техникой перлов». Имелась в виду прежде всего исключительная раскованность ритма. Скрябин играл рубато, с широкими отклонениями от темпа, что вполне отвечало духу и строю его собственной музыки. Можно даже сказать, что как исполнитель он достигал еще большей свободы, чем та, что могла быть доступна нотной записи. Интересны в этом смысле позднейшие попытки расшифровать на бумаге текст авторского исполнения Поэмы ор. 32 № 1, который заметно отличался от известного печатного текста. Многие архивные записи скрябинского исполнения (производимые на фоноле и валиках «Вельте-Миньон») позволяют отметить и другие особенности его игры: тонко прочувствованную ритмическую полифонию, стремительный, «шквальный» характер быстрых темпов (например, в прелюдии ми-бемоль минор ор. 11) и т. д.

Столь яркая пианистическая индивидуальность делала Скрябина идеальным исполнителем собственных сочинений. Если же говорить о других интерпретаторах его музыки, то среди них оказывались либо его прямые ученики и последователи, либо артисты особого, «скрябинского» амплуа, каким был, например, в более позднее время В. В. Софроницкий.

Здесь уже не раз отмечалась ориентация молодого Скрябина на стиль западноевропейской романтической музыки и прежде всего

на творчество Шопена³. Следует снова напомнить, однако, что романтизм как некая доминанта личности Скрябина не ограничивался чисто языковыми проявлениями, но дал направление всему развитию его творчества. Отсюда исходит пафос Скрябина-первооткрывателя, одержимого духом обновления, что в конечном счете приводило его к отказу от прежних стилевых ориентиров. Можно сказать, что романтизм был для Скрябина и традицией и одновременно импульсом к ее преодолению. В этом плане становятся понятными слова Б. Л. Пастернака: «По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов. Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом. Так Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща...» (235, 425).

При всей постепенности эволюционного развития наступление *нового периода* в творчестве Скрябина обозначено довольно резкой границей. Символически совпавший с началом нового столетия, этот период ознаменовался крупными симфоническими замыслами, неожиданными для прежнего лирика-миниатюриста. Причину такого поворота следует искать в формирующейся системе философских взглядов, которой композитор отныне стремится подчинить все свое творчество.

Эта система складывалась под воздействием самых разных источников: от Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра и Ницше до восточных религиозных учений и современной теософии в варианте «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской. Столь пестрый конгломерат выглядит случайной компиляцией, если не учитывать весьма важного обстоятельства — а именно отбора и интерпретации названных источников, характерных для *символистской культурной среды*. Примечательно, что философские воззрения композитора оформились к 1904 году — этапному в истории русского символизма и имели немало точек соприкосновения с последним. Так, тяготение Скрябина к образу мыслей ранних немецких романтиков, к идеям, высказанным Новалисом в его романе «Генрих фон Офтердинген», было созвучно вере в магическую силу искусства, которую испове-

³ Эта ориентация сыграла роль определенной исторической эстафеты: так, в фортепианной музыке К. Шимановского шопеновская традиция развивалась уже явно в скрябинском русле.

довали его современники младосимволисты. В духе времени воспринимался также ницшеанский индивидуализм и культ дионисийства; а шеллинговское учение о «мировой душе», сыгравшее немалую роль в формировании скрябинских идей, было обязано своим распространением Вл. С. Соловьеву. В круг чтения Скрябина входила, кроме того, «Жизнь Будды» Ашвагхоши в переводе К. Д. Бальмонта. Что же касается теософии, то интерес к ней был проявлением общей тяги к иррациональному, мистическому, подсознательному. Следует заметить, что с представителями русского символизма Скрябина связывали и личные контакты: долгие годы он дружил с поэтом Ю. Балтрушайтисом; том стихотворений Бальмонта служил ему настольной книгой при работе над собственными поэтическими текстами; а общение с Вяч. Ивановым в период работы над «Предварительным действием» оказало заметное воздействие на его мистериальные проекты.

Скрябин не имел специального философского образования, но уже с начала 1900-х годов серьезно занимался философией. Участие в кружке С. Н. Трубецкого, штудирование трудов Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, изучение материалов философского конгресса в Женеве — все это послужило почвой для его собственных мыслительных построений. С годами философские воззрения композитора расширялись и трансформировались, однако основа их оставалась неизменной. Эту основу составляла мысль о божественном смысле творчества и о теургической, преобразующей миссии художника-творца. Под ее воздействием формируется философский «сюжет» скрябинских произведений, изображающих процесс развития и становления Духа: от состояния скованности, поверженности в косную материю — к вершинам гармонизирующего самоутверждения. Взлеты и падения на этом пути подчиняются явственно выстраивающейся драматургической триаде: томление — полет — экстаз. Идея преображения, победы духовного начала над материальным становится, таким образом, не только целью, но и темой скрябинских композиций, формируя соответствующий комплекс музыкальных средств.)

Под влиянием новых идей ощутимо расширяется стилевой диапазон скрябинских произведений. Шопеновские влияния уступают место листовским и вагнеровским. О Листе кроме приема трансформации лирических тем напоминают дух бунтарства и сфера демонических образов, о Вагнере — героический склад музыки и универсальный, всеобъемлющий характер художественных задач.

Всеми этими качествами уже отмечены первые две симфонии Скрябина. В шестичастной Первой симфонии (1900), заканчивающейся хоровым эпилогом со словами «Придите, все народы мира, // Искусству славу воспоем», впервые воплотился скрябин-

ский орфизм, вера во всемогущие силы искусства. По сути дела, это была первая попытка осуществить замысел «Мистерии», в те годы еще смутно вырисовывающийся. Симфония знаменовала собой важный поворот в мироощущении композитора: от юношеского пессимизма к волевому осознанию своих сил и призванности к некой высокой цели. В дневниковых записях этого времени читаем примечательные слова: «Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей... Я иду возвестить им мою победу... Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его» (266, 121—122).

Во Второй симфонии (1901) нет такой внутренней программы, слово в ней не участвует, но общий строй произведения, венчаемого торжественными фанфарами финала, выдержан в подобных же тонах.

И в том и в другом сочинении при всей их новизне еще видно несоответствие языка и идеи. Незрелостью особенно отмечены финальные части симфоний — слишком декларативный финал Первой и слишком парадный, приземленный — Второй. О финале Второй симфонии сам композитор говорил, что здесь вышло «какое-то принуждение», между тем как ему нужно было дать свет, «свет и радость».

Эти «свет и радость» Скрябин нашел в следующих произведениях — Четвертой сонате (1903) и Третьей симфонии, «Божественной поэме» (1904). В авторском комментарии к Четвертой сонате говорится о некой звезде, то едва мерцающей, «затерянной вдаль», то разгорающейся в «сверкающий пожар». Отраженный в музыке, этот поэтический образ обернулся целой серией языковых находок. Такова цепь кристально-хрупких гармоний в начальной «теме звезды», обрывающаяся «аккордом истаивания» (пример 2), или «тема полета» второй части, *Prestissimo volando*, где борьба ритма и метра дает ощущение стремительного, рвущегося через все препятствия движения. В той же части перед репризным разделом очередное усилие изображается «задыхающимися» усеченными триолями (точнее, квартолями с паузами на последних долях — пример 3). А кода представляет собой уже типично скрябинский финальный апофеоз со всеми атрибутами экстатической образности: лучезарный мажор (постепенно вытесняющий в сочинениях Скрябина минорный лад), динамика *fff*, остигатный, «клокочущий» аккордовый фон, «трубные звуки» главной темы... В Четвертой сонате две части, но они слиты друг с другом как фазы развития одного и того же образа: соответственно трансформациям

«темы звезды», томительно-созерцательное настроение первой части переходит в действенный и ликующий пафос второй.

Та же тенденция к сжатию цикла наблюдается в Третьей симфонии. Три ее части — «Борьба», «Наслаждения», «Божественная игра» — соединены приемом аттасса. Как и в Четвертой сонате, в симфонии угадывается драматургическая триада «томление — полет — экстаз», но первые два звена в ней меняются местами: исходным моментом выступает действенный образ (первая часть), который сменяется затем чувственно-созерцательной сферой «Наслаждений» (вторая часть) и радостно-окрыленной «Божественной игрой» (финал).

Согласно авторской программе, «Божественная поэма» представляет собой «эволюцию человеческого сознания, оторвавшегося от прошлых верований и тайн... сознания, прошедшего через пантеизм к радостному и опьяняющему утверждению своей свободы и единства вселенной» (334, 58). В этой «эволюции», в этом растущем самосознании человека-бога определяющим моментом, своего рода точкой отсчета выступает героическое, волевое начало.

Оно представлено уже во вступительной теме симфонии, теме пролога, которая состоит из двух элементов: величественных басовых унисонов и фанфарного возгласа труб. Эта тема служит основой всего симфонического здания, выполняя в последующем развитии как чисто конструктивную, так и символическую функции. С одной стороны, из нее возникают новые темообразования, например главная партия первой части (ремарка — «таинственно, трагично»). С другой — ее элементы, особенно фанфарный (он обозначен, среди прочего, «лучезарной» гармонией увеличенного трезвучия), выступают неизменным символом самоутверждающейся воли, горделивого «Я есмь!» — именно в Третьей симфонии эта универсальная формула скрябинской «философии Духа» впервые обретает эквивалентное музыкальное воплощение. В данном качестве тема пролога пронизывает драматургию всех трех частей произведения.

Уже в первой части с ее огромным эмоциональным зарядом и резкими контрастами состояний угадывается характерно скрябинская антитеза «борьбы» — «мечты»: главную партию, эту квинтэссенцию драматических коллизий, сменяет «поющая», безмятежно-созерцательная побочная. Эта сфера чувственной лирики, божественной «нирваны» станет основной во второй части. Звучащая здесь тема «наслаждений», впитавшая в себя лирическую экспрессию вагнеровского «Тристана», превращается наряду с прологом в одну из ведущих лейттем симфонии. Зародившись в недрах разработки первой части, в скрытом родстве с побочной партией, она

всецело господствует во второй, а затем возрождается в коде финала, преобразуясь в победное звучание духовых и знаменуя последнюю, наивысшую кульминацию произведения.

В целом же финал «Божественной поэмы» созвучен *Prestissimo volando* Четвертой сонаты. И тут и там превалирует атмосфера полетности, неудержимого, увлекающего движения. И тут и там маршевая первооснова тем вуалируется сложным фактурно-ритмическим рисунком, отдаляя эту музыку от каких бы то ни было «земных» прообразов.

«Божественная поэма» была воспринята современниками как некое откровение. Новое чувствовалось и в самом складе образов, и в вольном, полном контрастов и неожиданностей характере общего звукового потока. «Боже, что это была за музыка! — вспоминал о ней Б. Л. Пастернак, описывая свои первые впечатления. — Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений... Трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел» (235, 422).

Четвертая соната и Третья симфония занимают в творчестве Скрябина сугубо центральное положение. Концентрированность высказывания сочетается в них, особенно в «Божественной поэме», с многообразием звуковой палитры и еще явственно ощущаемым опытом предшественников (параллели с Листом и Вагнером). Если же говорить о принципиально новом качестве этих сочинений, то оно связано прежде всего со сферой экстаза.

Природа экстатических состояний в музыке Скрябина достаточно сложна и не поддается однозначному определению. Секрет их скрыт в глубине личности композитора, хотя здесь сказались, очевидно, и «чисто русская тяга к чрезвычайности» (Б. Л. Пастернак), и общее для эпохи желание жить «удесятеренной жизнью». В непосредственной близости к Скрябину находится культ дионисийского, оргиастического экстаза, который был воспет Ницше, а затем развит его русскими последователями, прежде всего Вяч. Ивановым. Впрочем, скрябинские «исступления» и «опьянения» выказывают и его собственный, глубоко индивидуальный психологический опыт. Исходя из характера его музыки, а также из словесных пояснений в авторских ремарках, комментариях, философских заметках и собственных поэтических текстах, можно резюмировать, что скрябинский экстаз есть творческий акт, имеющий более или менее явственную эротическую окраску. По-

лярность «я» и «не-я», сопротивление «косной материи» и жажда ее преображения, радостное торжество достигнутой гармонии — все эти образы и понятия становятся для композитора доминирующими. Показательно и сочетание «высшей утонченности» с «высшей грандиозностью», отныне окрашивающее все его сочинения.

С наибольшей полнотой и последовательностью такая образная сфера получила воплощение в «Поэме экстаза» (1907) — сочинении для большого симфонического оркестра с участием пяти труб, органа и колоколов. В сравнении с Третьей симфонией здесь ощущается уже не «борьба», а парение в неких высотах, не завоевание мира, а блаженство обладания им. Приподнятость над землей и акцентирование подчеркнуто ярких эмоций тем более обращают на себя внимание, что в стихотворном тексте к Поэме все-таки упоминаются и «дикий ужас терзаний», и «червь пресыщения», и «разлагающий яд однообразия». В то же время этот поэтический вариант произведения (законченный и изданный Скрябиным в 1906 году⁴) имеет ощутимые параллели с главным, музыкальным вариантом. Стихотворный текст довольно развернут, структурно ритмизован (рефреном выступают строки: «Дух играющий, дух желающий, дух, мечтою все создающий...») и имеет направленную, «крещендирующую» драматургию (заключительные строки Поэмы: «И огласилась вселенная радостным криком „Я есмь!“»⁵).

Скрябин писал «Поэму экстаза», живя за границей, что не мешало ему заинтересованно следить за событиями первой русской революции. По свидетельству Плехановых, он даже намеревался снабдить свой симфонический опус эпиграфом «Вставай, поднимайся, рабочий народ!». Правда, это намерение он высказал с некоторым смущением⁶. Нельзя не отдать должное его смущению: ассоциировать подобным образом состояния «духа играющего, духа желающего, духа, отдающегося блаженству любви» можно лишь с очень большой натяжкой. Вместе с тем наэлектризованная атмосфера эпохи по-своему отразилась в этой партитуре, определив ее воодушевленный, даже взвинченный эмоциональный тон.

В «Поэме экстаза» Скрябин впервые приходит к типу одночастной композиции, которая основана на комплексе тем. Эти семь тем в контексте авторских комментариев и ремарок расшиф-

⁴ Опубликован наряду с другими литературными текстами Скрябина в альманахе «Русские пропилеи» (266).

⁵ При этом сам Скрябин не расценивал литературный текст «Поэмы» как комментарий к исполнению музыки. Скорее всего перед нами характерный пример синкретизма его мышления, когда волновавший композитора образ параллельно выражался и на языке музыки, и путем философско-поэтических метафор.

⁶ См. об этом: Плеханова Р. М. Воспоминания (237).

ровываются как темы «мечты», «полета», «возникших творений», «тревоги», «воли», «самоутверждения», «протеста». Их символическая трактовка подчеркивается структурной неизменностью: темы не столько подвергаются мотивной работе, сколько становятся предметом интенсивного колористического варьирования. Отсюда возросшая роль фона, антуража — темпа, динамики, богатой амплитуды оркестровых красок. Интересно структурное тождество тем-символов. Они представляют собой краткие построения, где исконно романтическая лексема порыва и томления — скачок с последующим хроматическим соскальзыванием — оформляется в симметричную «круговую» конструкцию (см. примеры 4, 5). Такой конструктивный принцип придает целому осязаемое внутреннее единство.

В то же время тематический материал произведения достаточно контрастен и выполняет функции различных партий и разделов сонатной формы (верность последней Скрябин сохранит и в дальнейшем). Так, в роли главной партии выступает тема «мечты», связующей — «полета», побочной — «возникших творений»; сфера заключительной партии включает в себя «ритмы тревожные», тему «воли» и тему «самоутверждения»; наконец, в разработке появляется тема «протеста». Однако сонатная форма нужна была композитору лишь как некая канва, на которой развивается его собственный музыкально-драматургический сюжет, и этот сюжет по многим параметрам не совпадает с канонами избранной формы. Так, в «Поэме» отсутствует традиционно сонатный тематический дуализм — контраст между главной и побочной партиями; контрастирующее начало вносится лишь заключительными темами — самыми активными и действенными. Это позволяет говорить о ямбической направленности экспозиционного раздела.

Но ямбичность характеризует и всю драматургию «Поэмы экстаза», поскольку логика экспозиции проецируется на другие участки формы. Собственно, она предваряется уже во вступлении, где тема «томления» (из которой вырастет затем побочная партия) сменяется в конце императивным звучанием темы «воли» (см. примеры 4, 5). Всего же в «Поэме» шесть разделов — учитывая наряду со вступлением, экспозицией, разработкой и репризой два раздела коды (первый — вторая разработка, второй — собственно кода). Их развитие волнообразно и венчается темой «самоутверждения», ослепительно яркой, исполненной героической патетики (эквивалент торжествующему возгласу «Я есмь!»). Наибольшего напряжения и масштаба этот образ достигает в конце «Поэмы», создавая картину вселенского ликования.

Таким образом, традиционная сонатная форма предстает в «Поэме экстаза» заметно модифицированной: перед нами много-

фазная спиралевидная композиция, сутью которой является не дуализм образных сфер, но динамика все возрастающего экстатического состояния.

Подобный же тип формы Скрябин использовал в Пятой сонате (1908) — спутнике «Поэмы экстаза». Идея становления духа приобретает здесь отчетливый оттенок творческого акта, о чем говорят уже заимствованные из текста «Поэмы экстаза» строки эпиграфа:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу!

В музыке сонаты соответственно угадываются и хаос «темных глубин» (вступительные пассажи), и образ «жизни зародышей» (вторая тема вступления, *Languido*), и «дерзновенье» активных, волевых звучаний. Как и в «Поэме экстаза», пестрый тематический калейдоскоп организован по законам сонатной формы: «полетную» главную и лирическую побочную партии разделяет императивная, с налетом сатанизма, связующая (ремарка *Misterioso*); отголоском той же сферы воспринимается *Allegro fantastico* заключительной партии. На новых этапах музыкального развития пребывание главного образа в скованно-созерцательном состоянии заметно сокращается, нарастающая интенсивность движения приводит в коде к преобразованному варианту второй вступительной темы (эпизод *estatico*). Все это весьма напоминает окончание предыдущей, Четвертой сонаты, если бы не один важный штрих: после кульминационных звучаний *estatico* музыка возвращается в русло полетного движения и обрывается вихревыми пассажами начальной темы. Вместо утверждения традиционной мажорной тоники совершается прорыв в сферу неустойчивых гармоний, а в рамках концепции сонаты происходит возврат к образу первоначального хаоса (не случайно С. И. Танеев саркастически заметил по поводу Пятой сонаты, что она «не оканчивается, а прекращается»).

К этому чрезвычайно характерному моменту произведения мы еще вернемся. Здесь же стоит отметить взаимодействие в сонате двух противоположных тенденций. Одна подчеркнуто «телеологична»: она исходит из романтической идеи конечного постижения-преображения и связана с неуклонным стремлением к финалу. Другая же имеет, скорее, символистскую природу и обуславливает фрагментарность, недосказанность, загадочную мимолетность образов (в этом смысле не только соната, но и ее отдельные темы «не оканчиваются, а прекращаются», обрываясь тактовыми паузами и словно исчезая в бездонном пространстве). Итогом взаимодействия

этих тенденций и является столь двусмысленное окончание произведения: оно символизирует одновременно и апофеоз творческого разума, и конечную непостижимость бытия.

Пятая соната и «Поэма экстаза» представляют собой новую ступень в идейно-стилистической эволюции Скрябина. Новое качество проявилось в приходе композитора к одночастной форме поэзного типа, которая отныне становится для него оптимальной. Поэдность можно понимать в данном случае и как специфическую свободу высказывания, и как присутствие в произведении философско-поэтической программы, внутреннего «сюжета». Сжатие цикла в одночастную структуру, с одной стороны, отражало имманентно-музыкальные процессы, а именно — стремление Скрябина к предельно концентрированному выражению мыслей. С другой же стороны, «формальный монизм» (В. Г. Каратыгин) означал для композитора попытку реализовать принцип высшего единства, воссоздать всеохватывающую формулу бытия: не случайно он интересуется в эти годы философскими понятиями «универсума», «абсолюта», которые находит в трудах Шеллинга и Фихте.

Так или иначе, Скрябин изобретает свой, оригинальный тип поэзной композиции. Во многом он ориентирован на Листа, однако отличается от последнего большей строгостью и постоянством. Тематическая множественность как результат уплотнения цикла до одночастной структуры не слишком колеблет у Скрябина пропорции сонатной схемы. Рационализм в области формы и далее будет составлять характерную особенность скрябинского стиля.

Возвращаясь же к Пятой сонате и «Поэме экстаза», следует подчеркнуть, что в рамках среднего периода творчества эти сочинения сыграли роль определенного итога. Если в первых двух симфониях концепция Духа утвердила себя на уровне *идеи*, а в Четвертой сонате и «Божественной поэме» нашла адекватное выражение в сфере *языка*, то в этой паре сочинений она достигла уровня *формы*, дав перспективу всем дальнейшим крупным созданиям композитора.

Поздний период творчества Скрябина не имеет такой четкой границы, какая разделяла ранний и средний периоды. Однако изменения, которым подверглись его стиль и его идеи в последние годы жизни, говорят о наступлении качественно нового этапа композиторской биографии.

На этом новом этапе предельной остроты достигают те тенденции, которые характеризовали сочинения Скрябина предыдущих лет. Так, всегдашняя двойственность скрябинского мира, тяготеющего к «высшей грандиозности» и «высшей утонченности»,

выражается, с одной стороны, в углублении в сферу чисто субъективных эмоций, крайне детализированных и изощренных, а с другой — в жажде великого, космического по размаху. С одной стороны, Скрябин задумывает крупные композиции сверхмузыкального и даже сверххудожественного масштаба, типа «Поэмы огня» и «Предварительного действия» — первого акта «Мистерии». С другой — вновь отдает внимание фортепианной миниатюре, сочиняя изысканные пьесы с интригующими заголовками: «Странность», «Маска», «Загадка»...

Поздний период не был единым и в отношении его временного развертывания. В самом общем плане здесь выделяются две фазы. Одна, охватывающая рубеж 1900 — 1910-х годов, связана с созданием «Прометея», другая, послепрометеевская, включает в себя последние сонаты, прелюдии и поэмы, которые отмечены дальнейшими поисками в области языка и непосредственной близостью замыслу «Мистерии».

«Прометей» («Поэма огня», 1910), сочинение для большого симфонического оркестра и фортепиано, с органом, хором и световой клавиатурой, явился, несомненно, самым значительным созданием Скрябина «в полюсе грандиозности». Возникнув в точке золотого сечения композиторского пути, он стал собирающим фокусом едва ли не всех скрябинских прозрений.

Примечательна уже программа «Поэмы», связанная с античным мифом о Прометее, похитившем небесный огонь и подарившем его людям. Образ Прометея, если судить по одноименным сочинениям Брюсова или Вяч. Иванова, весьма соответствовал мифотворческой настроенности символистов и тому значению, которое придавалось в их поэтике мифологеме огня. К огненной стихии постоянно тяготеет и Скрябин — упомянем его поэму «К пламени» и пьесу «Темные огни». В последней особенно заметно двойственное, амбивалентное изображение этой стихии, как бы включающей в себя элемент магического заклания. Демоническое, богоборческое начало присутствует и в скрябинском «Прометее», в котором угадываются черты Люцифера. В этой связи можно говорить о влиянии на замысел произведения теософских учений и прежде всего — «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской, которую композитор весьма заинтересованно изучал. Скрябина увлекала как демоническая ипостась своего героя (известно его высказывание: «Сатана — это дрожжи Вселенной»), так и его светоносная миссия. Блаватская толкует Люцифера прежде всего как «носителя света» (lux + fero); возможно, эта символика отчасти предопределила идею светового контрапункта в скрябинской «Поэме».

Интересно, что на обложке первого издания партитуры бельгийским художником Жаном Дельвилем по заказу Скрябина была изображена голова Андрогина, включенная в «мировую лиру» и обрамленная кометами и спиралевидными туманностями. В этом изображении мифологического существа, соединившего в себе мужское и женское начала, композитор усматривал древний люциферический символ.

Впрочем, если уж говорить о живописных аналогах, притом не на уровне знаков и эмблем, а по сути художественных образов, то скрябинский «Прометей» вызывает ассоциации с М. А. Врубелем. И у того и у другого художника демоническое начало выступает в двуединстве злого духа и духа творящего. И у того и у другого господствует сине-лиловая цветовая гамма: согласно светозвуковой системе Скрябина, зафиксированной в строке *Lucs* (подробнее об этом см. ниже), именно ей отвечает тональность фа-диез — главная тональность «Поэмы огня». Любопытно, что в той же гамме виделась Блоку его «Незнакомка» — этот, по словам поэта, «дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового»...

Как видим, при внешней связи с античным сюжетом Скрябин трактовал Прометея по-новому, в созвучии с художественно-философскими рефлексиями своего времени. Для него Прометей — прежде всего символ; согласно авторской программе, он олицетворяет собой «творческий принцип», «активную энергию вселенной»; это «огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». В такой максимально обобщенной трактовке образа нетрудно увидеть связь с уже знакомой нам идеей Духа, идеей становления из хаоса мировой гармонии. Преемственное родство с предыдущими сочинениями, особенно с «Поэмой экстаза», вообще характеризует эту композицию, при всей новизне и беспрецедентности ее замысла. Общей является опора на многотемную форму поэмого типа и драматургию непрерывного восхождения — типично скрябинскую логику волн без спадов. И тут и там фигурируют темы-символы, вступающие в сложные взаимоотношения с законами сонатной формы.

Так, основу медленного вступления образует величественная тема Прометея, возникшая на основе гармонии знаменитого «промеева шестизвучия». Она сменяется вскоре императивными фанфарами «темы воли». Возвращением в созерцательное состояние обозначено начало экспозиции: звучит широко интонируемая «тема разума». Ее довольно интенсивное развитие основано на контрасте экспрессивной мелодической кантилены и фигурационных «вспышек» у солирующего фортепиано. В функции связующей партии выступает «тема движения» (цифра 3) — легкая, прихотливо танцевальная, с чертами скрябинских игровых тем (ее характер

можно было бы проиллюстрировать строками из «Поэмы экстаза», описывающими состояния играющего Духа: «Он несется, он резвится, он танцует, он кружится...»).

Новое возвращение в лирико-созерцательную сферу сопровождается растущей экспрессией (цифра 7, авторская ремарка — «с волнением и восторгом»). В окружении непрерывных трелей звучат ниспадающие интонации «темы томления» — первого раздела побочной партии. Непосредственным продолжением этой темы воспринимается второй раздел — широко развитая тема Прометея, достигающая в совместном звучании оркестра и фортепиано экстатической кульминации. Наконец, в заключительном разделе экспозиции символическое толкование получает квартовый возглас у труб и валторн, который превратится в разработку в мотив «самоутверждения» из трех восходящих кварт (5 — 7 такты после цифры 22): в его фанатичной поступи угадывается итог всех последующих усилий.

Существуют и другие версии формы «Поэмы огня». Например, «тему движения» подчас относят к сфере побочной партии, «томления» — к заключительной, а возврат темы Прометея из пролога связывают с началом разработки. Учитывая известную условность для Скрябина сонатной схемы и вытекающую отсюда неоднозначность ее толкования, отметим все же большую мотивированность приведенной нами трактовки. В ее пользу говорят аналогии с другими произведениями Скрябина, в частности с «Поэмой экстаза», где полетному тематизму связующей партии отвечает лирический тон побочной. Что же касается возвращения к прологу, то оно слишком слито с предыдущим развитием, демонстрируя к тому же рудимент второй экспозиции: в условиях жанра фортепианного концерта, каким отчасти является «Прометей», такой прием выглядит вполне естественным.

Не вдаваясь в подробности дальнейшего музыкального процесса, отметим опять-таки его сходство с общим планом «Поэмы экстаза»: в обоих произведениях развитие носит импульсивный, волнообразный характер, отталкиваясь от антитезы томления — полета; и тут и там фрагментарный, калейдоскопически пестрый материал подчиняется неуклонному движению к финальному апофеозу (где к оркестровым краскам во втором случае добавляется звучание хора).

Однако на этом, пожалуй, и кончается сходство «Прометея» с предыдущими сочинениями Скрябина. Как нечто новое воспринимается уже общий колорит «Поэмы огня», обязанный, в первую очередь, гармоническим находкам автора. Звуковой базой сочинения выступает «прометеево шестизвучие», которое в сравнении с использовавшимися ранее целотоновыми комплексами несет в себе

более сложный спектр эмоциональных оттенков, включая выразительность полутоновых и малотерцовых интонаций. «Сине-лиловый сумрак» действительно вливается в мир скрябинской музыки, еще недавно пронизанной «золотым светом» (если воспользоваться известной метафорой Блока).

Но есть здесь и другое важное отличие от той же «Поэмы экстаза». Если последнюю отличал некий субъективный пафос, то мир «Прометея» более объективен и универсален. Отсутствует в нем и лидирующий образ, подобный «теме самоутверждения» в предыдущем симфоническом опусе. Солирующее фортепиано, поначалу как будто бы бросающее вызов оркестровой массе, затем тонет в общих звучаниях оркестра и хора. По наблюдению некоторых исследователей (А. А. Альшванг), это свойство «Поэмы огня» отразило существенный момент в мировоззрении позднего Скрябина — а именно его поворот от солипсизма к объективному идеализму.

Здесь, впрочем, требуются серьезные оговорки, касающиеся особенностей философско-религиозного опыта Скрябина. Парадокс заключался в том, что скрябинский объективный идеализм (одним из толчков к которому послужили идеи Шеллинга) явился крайней степенью солипсизма, поскольку признанием Бога как некой абсолютной силы стало для него признанием Бога в себе самом. Но в творческой практике композитора эта новая ступень самообожествления привела к заметному смещению психологических акцентов: личность автора словно отступает в тень — как рупор божественного гласа, как реализатор того, что предопределено свыше. «...Это чувство призванности, предначертанности к осуществлению некоего единственного дела, — резонно замечает Б. Ф. Шлёцер, — постепенно вытесняло в Скрябине сознание свободно поставленной цели, к которой он стремился, играя, и от которой он, точно так же играя, мог по капризу своему отказаться. В нем происходило таким образом поглощение сознания личности сознанием дела» (329, 142 — 143). И далее: «От богоборчества через самообожествление Скрябин пришел таким образом через свой внутренний опыт к постижению своей природы, человеческой природы, как самопожертвования Божества» (329, 145).

Не будем пока комментировать последние строки этой цитаты, характеризующие итог духовного развития Скрябина и имеющие отношение к его мистериальным планам. Важно лишь отметить, что уже в «Прометее» подобный образ мыслей обернулся возросшей объективностью музыкальных идей. Словно скрябинский «Дух», больше не испытывая потребности в самоутверждении, обращает взор на свое творение — мировой космос, любясь его красками, звуками и ароматами. Завораживающая красочность при

отсутствии прежней «тенденциозности» — характерная черта «Поэмы огня», дающая повод воспринимать это сочинение в ряду поздних замыслов композитора.

Однако эта красочность звуковой палитры отнюдь не самоценна. Выше уже упоминалась символическая трактовка музыкальных тем «Прометея», которые выступают носителями (звуковыми эквивалентами) универсальных космических смыслов. Метод «символописания» достигает в «Поэме» особой концентрации, если учесть, что сам «прометеев аккорд» — звуковая основа произведения — воспринимается как «аккорд Плеромы», символ полноты и загадочной силы сущего⁷. Здесь уместно сказать о том значении, которое имеет эзотерический план «Поэмы огня» в целом. §

Этот план прямо восходит к тайне «мирового порядка» и включает в себя наряду с упомянутыми символами некоторые другие скрытые элементы. Здесь уже говорилось о воздействии на замысел «Поэмы огня» теософских учений. С «Тайной доктриной» Блаватской скрябинское сочинение связывает и сам образ Прометея (см. у Блаватской главу «Прометей — Титан»), и теория светозвуковых соответствий. Неслучайной в этом ряду кажется также числовая символика: шестигранный «кристалл» прометеева аккорда подобен «соломоновой печати» (или тому шестиконечнику, который символически изображен в нижней части обложки партитуры); в Поэме 606 тактов — сакральное число, которое соответствует триадичной симметрии в средневековой церковной живописи, связанной с темой Евхаристии (шесть апостолов справа и слева от Христа)⁸.

Конечно, скрупулезный подсчет тактовых единиц и общая выстроенность формы, включая точно соблюденные пропорции «золотого сечения» (об этой работе говорят сохранившиеся рабочие эскизы композитора), могут быть расценены как свидетельство рационалистичности мышления, а также знакомства с метротектоническим методом Г. Э. Конюса (который был одним из учителей Скрябина). Но в контексте замысла «Прометея» эти черты приобретают дополнительную смысловую нагрузку.

Отметим в этой же связи и сугубую рационалистичность гармонической системы: «тотальная гармония» прометеева шестизвучия может быть воспринята как воплощение теософского принципа «Omnia ab et in uno omnia» — «всё во всём». Из других многозначительных моментов произведения стоит обратить внимание на финальную партию хора. Распеваемые здесь звуки *e — a — o — ho*,

⁷ В гностических учениях «Плерома» означает «Полноту». Об этом пишет И. Ф. Бэлза в статье «Философские истоки образного строя „Прометея“» (47).

⁸ Эти и другие элементы теософской программы произведения отмечены в статье К. Барас «Эзотерика Прометея» (27).

a — o — ho — это не просто вокализирование гласных, выполняющее чисто фоническую функцию, но вариант священного семи-гласного слова, олицетворяющего в эзотерических учениях движущие силы космоса.

Разумеется, все эти скрытые смыслы, которые адресованы «посвященным» и о которых подчас можно лишь догадываться, образуют весьма специфический слой содержания и ни в коем случае не отменяют непосредственной силы эмоционального воздействия «Поэмы огня». Но само присутствие их у позднего Скрябина служит важнейшим симптомом: его искусство всё меньше удовлетворяется чисто эстетическими задачами и всё больше стремится стать действием, магией, сигналом связи с мировым разумом. В конечном счете подобные посылки стали очень важными для Скрябина на его подходе к «Мистерии».

Однако и как чисто художественный феномен «Прометей» явился важнейшей вехой на композиторском пути Скрябина. Степень новаторского радикализма здесь такова, что сочинение стало своего рода эмблемой творческих исканий XX века. С художниками авангарда автора «Поэмы огня» сближает исследование художественного «предела», поиски цели на крае и за краем искусства. На микроуровне это проявилось в деталях гармонического мышления, на макро- — в выходе за пределы музыки в новые, неведомые ранее формы синтеза («световая симфония»). Остановимся подробнее на этих двух сторонах произведения.

В «Прометее» Скрябин впервые приходит к упомянутой технике звуковысотного детерминизма, когда вся музыкальная ткань подчинена избранному гармоническому комплексу. «Тут ни одной лишней ноты нет. Это — строгий стиль», — говорил о языке «Поэмы» сам композитор. Подобная техника исторически соотносима с приходом А. Шёнберга к додекафонии и стоит в ряду крупнейших музыкальных открытий XX века. Для самого же Скрябина она означала новую ступень воплощения в музыке принципа Абсолюта: за «формальным монизмом» «Поэмы экстаза» последовал «гармонический монизм» «Поэмы огня».

Но кроме звуковысотной комбинаторики примечателен и сам характер скрябинских гармонических комплексов, ориентированных, в отличие от шёнберговской додекафонии, на аккордовую вертикаль. Последняя связывалась Сабанеевым с понятием «гармонизм-иетембра» и содержала в себе зародыш новой сонорности. В этом плане обращает на себя внимание собственно фоническая сторона прометеева аккорда, которую демонстрируют первые такты «Поэмы огня» (пример 6). Известно, что Рахманинов, слушая произведение, был заинтригован необычным тембровым колоритом этого фрагмента. Секрет же заключался не в оркестровке, а в гармонии.

Вкупе с квартовым расположением и долго выдерживаемой педалью она создает завораживающе-красочный эффект и воспринимается как прообраз сонорного кластера — еще одно прозрение Скрябина в музыку будущего.

Наконец, показательна структурная природа «прометеева шестизвучия». Возникнув путем альтерации аккордов доминантовой группы (нонаккорд с секстой и пониженной квинтой — см. пример 7), оно в период создания «Поэмы огня» эмансипируется от традиционной тональности и рассматривается автором как самостоятельная структура обертонового происхождения. Как показано самим Скрябиным в упомянутых рабочих эскизах «Прометея», она образована верхними обертонами натурального звукоряда; здесь же приводится вариант ее квартового расположения. Позднейшие сочинения композитора, где эта структура дополняется новыми звуками, обнаруживают стремление к охвату всей двенадцатитоновой шкалы⁹ и потенциальную направленность в ультрахроматику. Правда, Скрябин, по выражению Сабанеева, лишь заглянул в «ультрахроматическую бездну», нигде не выйдя в своих произведениях за рамки традиционной темперации. Однако характерны его рассуждения о «промежуточных звуках» и даже о возможности создания специальных инструментов для извлечения четвертей тонов: они свидетельствуют в пользу существования некой микроинтервальной утопии. Гармонические новации «Прометея» и в данном отношении послужили отправной точкой.

Что же представляла собой световая часть «Поэмы огня»? В строке *Luce*, верхней строке партитуры, с помощью долго выдерживаемых нот Скрябин зафиксировал тонально-гармонический план произведения и одновременно его цветосветовую драматургию. По замыслу композитора, пространство концертного зала должно окрашиваться в разные тона, в соответствии с меняющимися тонально-гармоническими устоями. При этом партия *Luce*, предназначенная для специального светового клавира, основывалась на аналогии между цветами спектра и тональностями кварто-квинтового круга (согласно ей, красный цвет соответствует тону *до*, оранжевый — *оль*, желтый — *ре* и т. д.; хроматические тональные устои соответствуют переходным цветам, от фиолетового до розового).

Скрябин стремился придерживаться этой квазинаучной аналогии между спектральным и тональным рядами по той причине, что хотел видеть за предпринимаемым им экспериментом некие объек-

⁹ Ю. Н. Холопов в статье «Скрябин и гармония XX века» (320) обращает внимание на двенадцатизвучный аккорд в эскизах «Предварительного действия», построенный по додекафонному принципу.

тивные факторы, а именно проявление закона высшего единства, управляющего всем и вся. Вместе с тем в своем видении музыки он исходил из синопсии — врожденной психофизиологической способности цветового восприятия звуков, которая всегда индивидуальна и неповторима (Сабанеев фиксировал несходства в цветном слухе у Скрябина и Римского-Корсакова, приводя сравнительные таблицы). В этом — противоречие светомузыкального замысла Скрябина и трудности его воплощения. Они усугубляются также тем обстоятельством, что композитору представлялся более сложный, не сводимый к простому освещению пространства, изобразительный ряд. Он мечтал о движущихся линиях и формах, громадных «огненных столбах», «текучей архитектуре» и т. д.

При жизни Скрябина реализовать световой проект не удалось. И дело было не только в технической неподготовленности этого эксперимента: сам проект заключал в себе серьезные противоречия, если сравнивать изощренные визуальные фантазии композитора с тем крайне схематичным видом, к которому они свелись в партии Лусе. Что же касается инженерно-технической инициативы, то ей суждено было сыграть немаловажную роль в будущей судьбе «световой симфонии» и светомузыки в целом¹⁰ — вплоть до позднейших опытов с движущейся абстрактной живописью, которая способна дать эффект, близкий и «текучей архитектуре», и «огненным столбам»...

Интересно, что как эстетический феномен скрябинская идея видимой музыки оказалась чрезвычайно созвучной художникам русского авангарда. Так, параллельно «Прометею» В. В. Кандинский (совместно с композитором Ф. А. Гартманом и танцовщиком А. Сахаровым) работал над композицией «Желтый звук», где реализовал собственное музыкальное восприятие цвета. Связи между зрением и слухом искал М. В. Матюшин, автор музыки к футуристическому спектаклю «Победа над солнцем». А А. С. Лурье в фортепианном цикле «Формы в воздухе» создал некий род квазикубистической нотной графики.

Правда, все это еще не означало, что «Поэму огня» ожидал в XX столетии исключительно «зеленый свет». Отношение к синтетическому замыслу Скрябина, как и вообще к «совокупному произведению искусства» в вагнеровском или символистском варианте, с годами менялось — вплоть до скептического отрицания по-

¹⁰ Упомянем в этой связи такие изобретения, как оптофоническое фортепиано В. Д. Баранова-Россинэ (1922), цветосветовая установка М. А. Скрябиной и электронный оптический синтезатор звука АНС (Александр Николаевич Скрябин) Е. А. Мурзина (в Музее А. Н. Скрябина), инструмент «Прометей», сработанный конструкторским бюро при Казанском авиационном институте, и аппарат «Цветомузыка» К. Н. Леонтьева (1960—1970-е годы) и т. д.

добных опытов композиторами антиромантического направления. И. Ф. Стравинский в своей «Музыкальной поэтике» постулировал самодостаточность музыкального высказывания. Еще решительнее эту самодостаточность отстаивал П. Хиндемит, создавший в книге «Мир композитора» язвительную пародию на Gesamtkunstwerk. Ситуация несколько изменилась во второй половине века, когда вместе с «реабилитацией» романтического образа мыслей возобновился и интерес к проблемам синестезии, к художественным формам «комплексного чувствования». Здесь уже возрождению световой симфонии начали содействовать как технические, так и эстетические предпосылки — залог продолжающейся жизни «Поэмы огня».

Но вернемся к композиторскому пути Скрябина. Написанию «Прометея» предшествовал довольно длительный промежуток времени, с 1904 по 1909 год, когда Скрябин проживал в основном за границей¹¹. Судя по тому, что именно тогда создавались или задумывались наиболее капитальные сочинения, от «Божественной поэмы» до «Поэмы огня», это были годы возрастающей творческой интенсивности и духовного роста. Деятельность Скрябина не ограничивалась концертными гастролями. Обновлялись его композиторские идеи, расширялся круг философских чтений и контактов (включая общение с представителями европейских теософских обществ). Параллельно росла известность Скрябина в России и за рубежом.

Неудивительно, что по возвращении в Москву он был уже увенчанным славой мастером, окруженным средой преданных почитателей и энтузиастов. Его музыку исполняли виднейшие пианисты и дирижеры — И. Гофман, В. И. Буюкли, М. Н. Мейчик, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкий и др. Еще в 1909 году в Москве возник кружок скрябинистов, в который вошли К. С. Сараджев, В. В. Держановский, М. С. Неменова-Лунц, А. Я. Могилевский, А. Б. Гольденвейзер, Е. А. Бекман-Щербина (позже кружок преобразовался в Скрябинское общество).

В то же время в эти последние пять лет жизни композитора (1910—1915) круг его непосредственного человеческого общения заметно сужался. В квартире на Николо-Песковском¹², где звучала музыка Скрябина и велись разговоры о его «Мистерии», царила атмосфера некоего единомыслия (тщательно оберегаемая второй

¹¹ В Швейцарии, Италии, Франции, Бельгии; к 1906 — 1907 годам относятся также гастроли в США.

¹² Ныне — Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина.

женой композитора, Т. Ф. Шлёцер). Впрочем, среди посетителей скрябинского дома были не только восторженные слушатели, но и инициативные собеседники. Достаточно сказать, что сюда были вхожи наряду с Л. Л. Сабанеевым и Б. Ф. Шлёцером Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, М. О. Гершензон, Вяч. И. Иванов.

С последним композитора связывала особенно тесная дружба. Она запечатлелась в одном из стихотворений Вяч. Иванова, где имеются, например, такие строки:

Двухлетний срок нам был судьбою дан.
Я заходил к нему — «на огонек»;
Он посещал мой дом. Ждала поэта
За новый гимн высокая награда, —
И помнит мой семейственный клави́р
Его перстов волшебные касанья... (114, 185)

Поэт писал впоследствии: «...мистическая подоснова мирозерцания оказалась у нас общею, общими были и многие частности интуитивного постижения, общим, в особенности, взгляд на искусство... С благоговейной благодарностью вспоминаю я об этом сближении» (114, 184 — 185). К общему взгляду на искусство мы еще вернемся. Здесь же следует заметить, что подобный круг общения, с его известной герметичностью, весьма благоприятствовал тем планам и идеям, которые вынашивал в последние годы своей жизни Скрябин.

Собственно, все они сводились к одному — к замыслу и осуществлению «Мистерии». Скрябин задумывал «Мистерию» как грандиозное квазилитургическое действо, в котором соединились бы разные виды искусства и которое свершило бы наконец всеобщий духовно-преобразовательный акт. Эта идея, к которой композитор шел очень последовательно и целеустремленно, была результатом гипертрофированного ощущения собственного «я». Но Скрябин пришел к ней не только путем философа-солипсиста. Сознание собственной божественной миссии он черпал в гениальной музыкальной одаренности, позволявшей ему чувствовать себя властелином в царстве звуков, а стало быть, и исполнителем некой высшей воли. Ведь синтез всех видов художественной и вообще человеческой деятельности в грядущем «совокупном произведении искусства», о котором мечтали и Скрябин и его современники символисты, должен совершиться, согласно их представлениям, под знаком «духа музыки» и под эгидой музыки как высшего из искусств. С этой точки зрения вера Скрябина в собственную призванность и намерение безотлагательно осуществить свой проект на практике выглядят психологически мотивированными.

Последнее создание Скрябина должно было сконцентрировать в себе магическую силу искусства средствами художественного

синтеза и средствами обряда-ритуала, при котором отсутствовали бы актеры и зрители, а все были бы только участниками и посвященными. Следуя программе «Мистерии», «священнодействующие» как бы вовлекаются в некую космогоническую историю, наблюдая развитие и умирание человеческих рас: от зарождения материи к ее одухотворению и воссоединению с Богом-Творцом. Акт этого воссоединения и должен означать «пожар Вселенной», или всеобщий экстаз.

В описании самим Скрябиным обстановки исполнения «Мистерии» упоминаются легендарная Индия и храм на берегу озера; шествия, танцы, фимиамы; особые, торжественные одежды; симфонии красок, ароматов, прикосновений; шепоты, неведомые шумы, лучи заката и мерцание звезд; заклинательные речитативы, трубные гласы, медные роковые гармонии. Эти полуфантастические грезы сочетались с вполне земными делами: поисками средств для строительства специального помещения с амфитеатром, где должно было разыгрываться действие, заботой о музыкантах-исполнителях, обсуждением предстоящей поездки в Индию...

Скрябин не реализовал свой проект, его планы были нарушены внезапной кончиной¹³. Из задуманного он успел написать лишь поэтический текст и фрагментарные музыкальные наброски «Предварительного действия» — первого акта «Мистерии».

Идея «Предварительного действия», родившаяся не без влияния Вяч. Иванова, возникла, по-видимому, не случайно. Это сочинение мыслилось композитором как подступ к «Мистерии», но по сути дела оно должно было являть ее компромиссный, реализуемый вариант — слишком уж грандиозен был главный замысел, утопичность которого Скрябин, быть может, подсознательно ощущал. Сохранившиеся наброски¹⁴ позволяют догадываться о характере предполагаемой музыки — рафинированно сложной и многозначительной.

Но о музыке «Мистерии» можно судить и по написанным, законченным сочинениям Скрябина, которые он создавал в последние годы своей жизни. Появившиеся после «Прометея» сонаты и фортепианные миниатюры стали, по существу, кирпичиками будущего музыкального здания и одновременно — «посвятительной школой» для слушателей-участников «Мистерии».

¹³ Композитор умер 14 апреля 1915 года (по старому стилю), в возрасте 43 лет, от общего заражения крови, вызванного карбункулом на верхней губе.

¹⁴ В Музее Скрябина хранится 40 листов черновых эскизов «Предварительного действия». Впоследствии предпринимались попытки реконструировать его — либо в виде хоровой композиции с партией чтеца-декламатора, где использовался скрябинский стихотворный текст (С. В. Протопопов), либо — в симфонической, оркестровой версии (А. П. Немтин).

Из пяти поздних *сонат* почти текстуально перекликается с упоминаемыми эскизами «Предварительного действия» Восьмая (возможно, поэтому сам Скрябин не играл ее на эстраде, видя в ней сколок будущего более важного замысла). В целом сонаты близки друг другу изощренностью языка и опорой на одночастную поэмную композицию, уже опробованную до того Скрябиным. Вместе с тем мир позднего Скрябина предстает здесь в различных ипостасях.

Так, Седьмая соната, которую композитор называл «белой мессой», по строю музыки близка «Поэме огня». Сочинение пронизано магическими, заклинательными элементами: роковыми «ударами судьбы», стремительными «космическими» вихрями, непрерывным звучанием «колоколов» — то тихим и таинственно отрешенным, то гулким, подобным набату. Более камерна, сумрачно сосредоточенна музыка Шестой, где в гармонии «прометеева шестизвучия» доминируют минорные, малотерцовые краски.

Еще сильнее контраст между Девятой и Десятой сонатами. В Девятой сонате, «черной мессе», хрупкая, кристально чистая тема побочной партии превращается в репризе в инфернальный марш. В этом акте «осквернения святыни» и разгуле дьявольщины (на месте прежних апофеозов божественного света) достигает кульминации демоническая линия скрябинской музыки, затронутая ранее в «Ирониях», «Сатанической поэме» и некоторых других сочинениях¹⁵. Совсем иначе задумана Десятая соната. Эту волшебной красоты музыку, словно напоенную благоуханием и пением птиц, сам композитор ассоциировал с лесом, с земной природой; одновременно он говорил о ее мистическом, потустороннем содержании, видя в ней как бы последний акт развоплощения материи, «уничтожения физичности»¹⁶.

В области *фортепианной миниатюры* приметой позднего стиля выступает специфически истолкованная программность. Сам по себе программный принцип в фортепианной музыке рубежа веков не был в новинку — можно вспомнить хотя бы прелюдии К. Дебюсси. С Дебюсси Скрябина сближает и характер его трактовки: минимум внешней изобразительности и максимум психологизма. Но даже в этом сопоставлении скрябинская музыка выглядит более интроспективной: в плане наименований пьес это не «Облака» и

¹⁵ Сабанеев связывает замысел Девятой сонаты с картинами Н. Шперлинга, висевшими в скрябинском доме. «Больше всего, — пишет он, — А. Н. жаловал картинку, где рыцарь целует возникающую галлюцинацию средневековой Богоматери» (37, 144).

¹⁶ Подробный музыкальный анализ поздних сонат см. в книге Э. П. Месхишвили «Фортепианные сонаты Скрябина» (197).

не «Шаги на снегу», а «Маска», «Странность», «Желание», «Причудливая поэма»...

Обычно программность влечет за собой элемент образной конкретизации, и он в какой-то степени присутствует в скрябинских пьесах. Так, «Гирлянды» имеют в основе форму из цепи мелких разделов, а «Хрупкость» оформлена в функционально неустойчивую, «хрупкую» структуру, которая может быть истолкована и как сонатная форма без разработки, и как трехчастная форма с кодой (характерный для Скрябина синтетический тип формы). В то же время такая конкретизация очень условна. Апеллируя как будто бы к внемузыкальным реалиям, Скрябин нигде не выходит за рамки имманентно-музыкальной выразительности, лишь по-новому заостряя и концентрируя ее.

Как уже отмечалось, в поздний период творчество Скрябина продолжало активно эволюционировать. Это, собственно, и заставляет выделить в нем последний, слеппрометеевский этап, который свидетельствует о дальнейших изменениях в сфере *музыкального языка* и одновременно — об итогах всего композиторского пути.

Один из этих итогов — возросшая иерархичность языковой системы, где правом абсолютной монополии пользуется гармония. Она подчиняет себе все другие средства выразительности, в том числе мелодику. Такую зависимость горизонтали от вертикали, вернее, представление о мелодии как о разложенной во времени гармонии, сам Скрябин определял понятием «гармониемелодий». На «гармониемелодиях» основана уже вся «Поэма экстаза». Начиная же с «Прометея», где действует принцип полной звуковысотной детерминированности целого, это явление осознается как закономерность.

И все же было бы неверным говорить в данной связи о полном поглощении гармонией мелодического начала. Мелодика Скрябина имела и собственную логику эволюционного развития. От протяженной романтической кантилены ранних опусов композитор шел к афористическому типу высказывания, к мотивному дроблению линии и повышенной суггестивной выразительности отдельных интонаций. Эта выразительность усугублялась символической трактовкой тем в зрелый и поздний периоды (назовем хотя бы тему «воли» в «Поэме огня» или тему «дремлющей святыни» из Девятой сонаты). Поэтому можно согласиться с Сабанеевым, который заметил, что в поздние годы Скрябин хотя и перестает быть мелодистом, но становится «тематистом».

Если же говорить о собственно гармонической системе позднего Скрябина, то она развивалась по пути дальнейшего усложнения.

Логика ее развития состояла в двух противоположных тенденциях. С одной стороны, все сильнее сужался круг функционально сопоставляемых элементов, сведясь в итоге к одному типу автентических последований. С другой стороны, по мере этого сужения все сложнее и многосоставнее становилась сама единица скрябинской гармонии, а именно аккордовая вертикаль. В сочинениях позднейших опусов вслед за шестизвучием «прометеева аккорда» появляются восьми- и десятизвучные комплексы, в основе которых лежит звукоряд полутон-тон.

Однако было бы ошибочным определять эти комплексы в категориях искусственных ладов, какие имели место, скажем, у Римского-Корсакова. В гармонии позднего Скрябина подспудно угадываются те ладотональные связи, которые стояли у истоков его преобразований. Эта «подводная часть айсберга» наделяет скрябинскую музыку сложным спектром ассоциаций и дает почувствовать психологически-интроспективную природу его гармонических открытий.

Так, например, в «Маске» op. 63 сквозь базовый комплекс «прометеева шестизвучия» (пример 8) «просвечивают» предыдущие слои гармонической эволюции композитора: целотоновая гармония (в заключении построений — пример 9) и классический мажоро-минор (ход по звукам мажорного секстаккорда в конце срединного раздела — пример 10). Такая многосмысленность, с одной стороны, соответствует программе пьесы (упомянутый трезвучный «блик» подобен приоткрывшейся на миг маске), а с другой — всему строю поздних опусов, который не просто сложен, но «загадочен» и «странен» (если пользоваться словами из названий скрябинских миниатюр).

Напомним также о доминантовой природе функциональных связей в гармонии Скрябина. В зрелый и поздний периоды она преобразуется (по Б. Л. Яворскому) в систему «дважды-ладов», основанную на двояком разрешении тритона и соответственно на тритоновом энгармонизме двух доминант¹⁷ (пример 11). В этой «стадии неустойчивости, раздражения без исхода» (348, 35) композитор пребывает постоянно, и здесь коренится еще один секрет его зашифрованных и одновременно внутренне динамичных музыкальных образов.

Как бы то ни было, безотносительная новизна того же «прометеева аккорда», который и сам композитор стремился осознать как качественно новое образование, особенно в варианте нетерцовой структуры, не заслоняет полностью его богатой

¹⁷ Подробнее это комментирует В. П. Дернова в книге «Гармония Скрябина» (196).

предыстории. Потому и подход к гармонии позднего Скрябина, этому предмету несмолкаемых дискуссий, должен быть, по-видимому, двояким: и структурным, и функциональным одновременно. Иначе звуковой мир поздних сочинений окажется неизбежно обедненным: он сведется либо к «стерильной» стройности вновь открытой системы, либо к сугубо традиционному (хотя и усложненному) тонально-гармоническому типу.

Возвращаясь к последним произведениям Скрябина, следует отметить еще одну важную тенденцию. Многозвучные гармонические комплексы предстают здесь зачастую расщепленными, внутренне дифференцированными, на фоне тотальной хроматики появляются квазидиатонические фрагменты. Сам «прометеев аккорд» приобретает нередко вид двух трезвучий на расстоянии тритона. При этом открываются новые ресурсы выразительности. Например, в главной теме Девятой сонаты мрачный ми-бемоль минор на басу *ля* соответствует образу колдовских заклятий (пример 12), который вырастает в репризе в настоящий сатанинский экстаз — исступленно вдальблюдаемые аккорды полигармонического типа (пример 13).

Подобное расслоение, казалось бы, неделимых комплексов¹⁸ наблюдается также в прелюдиях ор. 74. Так, четвертая пьеса заканчивается трезвучием с раздвоенной мажоро-минорной терцией (пример 14). А вторая оказывается сплошь политональной: басовой квинте *фа-диез* — *до-диез* отвечает *ля* минор верхнего мелодического голоса (пример 15). Прелюдия воспринимается как зашифрованная загадка Вечности. Этому эффекту способствует мерное, бесстрастное фактурно-ритмическое оформление материала.

Ритм и фактура вообще выступают у позднего Скрябина в обновленной функции. Именно они стимулируют подчас линейное расслоение гармонии. Особая роль принадлежит в таких случаях остинатности (как в только что упомянутой прелюдии). Кроме воздействия на гармонию остинатный принцип несет в себе самостоятельный смысл. Вместе с ним в музыку Скрябина, по истокам своим «антропоцентристскую», культивирующую трепетно-изменяемый миг человеческого чувства, словно вторгается некая надличностная сила, не то «часы Вечности», не то inferнальный *danse macabre*, как в Девятой сонате или в «Темном пламени». Так или иначе, перед нами — еще одно новшество последних лет, еще одно свидетельство непрекращающегося композиторского поиска.

Поздний период творчества Скрябина выдвигает множество вопросов, и один из них связан с его качественной *оценкой*. Дело в

¹⁸ Об этом явлении у позднего Скрябина пишет Ю. Н. Холопов в статье «Классические структуры в современной гармонии» (319).

том, что официальное советское музыкознание расценивало его, скорее, в негативном плане. Исчезновение в поздних сочинениях контрастов — консонанса и диссонанса, устоя и неустоя, тоники и нетоники — рассматривалось как симптом кризиса, конечного тупика¹⁹. Действительно, образно-стилистический диапазон музыки Скрябина с годами сужался; ограничения накладывал сам принцип «тотальной» гармонии, опора на однотипную звуковую структуру. Вместе с тем языковая система композитора не была абсолютно герметичной, на месте старых закономерностей возникали новые. Сужение сопровождалось углублением и детализацией, проникновением в микрочастицы звуковой материи. Обновленная, специфически сгущенная выразительность, примеры которой мы наблюдали выше, и определяет безусловную ценность поздних опусов.

Однако вопрос оценки позднего периода имеет и другую сторону. Мы уже приводили позицию Яворского, который услышал в поздних произведениях Скрябина «лебединую песнь души», «последний вздох исчезающей волны». Творческий путь композитора он рассматривает как нечто законченное и себя исчерпавшее. При таком подходе само понятие «позднего периода» приобретает не хронологический, а некий сущностный смысл.

Иным представлялся этот путь Б. В. Асафьеву и В. Г. Каратыгину — не замкнутой дугой, а стремительно восходящей прямой. Внезапная смерть оборвала творчество Скрябина на пороге самых дерзновенных открытий — этого взгляда придерживались и многие другие исследователи-скрябинисты. Какая же позиция верна? На этот вопрос и сегодня трудно дать однозначный ответ. Во всяком случае, то, что, по Яворскому, было исчерпанием в эмоционально-психологическом плане, не было таковым в плане языка и эстетики. Новации позднего Скрябина устремлялись в будущее, они были продолжены и развиты в последующие времена. В этом смысле уже более справедлива концепция «восходящей прямой».

Да и с точки зрения самого пути Скрябина поздний период оказался неким кульминационным пунктом, средоточием тех целей и задач, к которым композитор шел всю свою жизнь. Б. Ф. Шлёцер, говоря о значении для Скрябина замысла «Мистерии», подчеркивал, что изучение его творчества следовало бы начинать с «Мистерии», а не заканчивать ею. Ибо все оно было «мистериальным», все отражало свет его проекта, подобно свету яркой, недостижимо далекой звезды. Нечто аналогичное можно сказать и

¹⁹ Такой позиции придерживается, в частности, В. О. Берков в статье «Некоторые вопросы гармонии Скрябина» (35).

обо всем позднем периоде, который сконцентрировал в себе философию музыки Скрябина, ее смысл и предназначение.

2

Рассмотрим подробнее *философско-эстетические принципы* скрябинского творчества, которые видны в «обратной перспективе» его эволюционного пути, с высоты последних замыслов. В дальнейшем изложении мы будем касаться всего наследия композитора — но уже не в поступательно-хронологическом аспекте, а имея в виду некий общий комплекс идей. Эти идеи, все больше проясняясь к концу жизни Скрябина, оказывали глубокое влияние на его музыкальное творчество.

Выше уже затрагивался вопрос взаимодействия у Скрябина философии и музыки. Примечательно, что, сделав свое искусство орудием философской системы, композитор не поступился его собственно музыкальными законами, сумев избежать возможной в таких случаях ригористичности и поверхностной литературности. Вероятно, это произошло по той причине, что сами философские теории, почерпнутые Скрябиным из духовного арсенала символистской культуры, располагали к музыкальному воплощению. Так, идея творческого дерзновения, становления из хаоса мировой гармонии, была осмыслена Скрябиным как внутренний закон музыки (вспомним Пятую сонату с ее движением от полупризрачного, скованного состояния к экстатическому торжеству). В музыкальном искусстве как нигде достигим эффект трансформации, преобразования, лежащий в основе символистского художественного метода; Скрябин воплотил его в специфической многофазности сонатной драматургии, многоступенчатом снятии с первообраза смысловых покровов. Да и сама многозначность музыки как искусства использовалась композитором в аспекте символизации, ибо как никто из музыкантов он владел даром «тайнописи» (вспомним темы-сфинксы его сочинений или интригующие заголовки поздних миниатюр).

Но причастность Скрябина к современной ему культуре проявилась и в более широких масштабах, начиная с коренных задач творчества и *взгляда на искусство*. Точкой отсчета для композитора послужила романтическая концепция художественного творчества, согласно которой последнее понимается как нечто имманентное жизни и способное на эту жизнь кардинальным образом влиять. Современники Скрябина, поэты и философы-младосимволисты (прежде всего, Белый и Вяч. Иванов) возвели эту действенную силу искусства в понятие *теургии*. Именно теургия (магия, преоб-

ражение) мыслилась ими как главная цель «театра мистерий», о котором они мечтали и которому посвятили немалое количество теоретических работ.

«Пожар вселенной», всеобщий духовный переворот — как бы ни определялась конечная задача подобных действий, сама мысль о них могла возникнуть лишь в России 1900-х годов, в атмосфере апокалиптических пророчеств и ожидания некоего исторического катарсиса. Приблизить «очистительную и возродительную катастрофу мира» (Вяч. Иванов) стремился и Скрябин. Более того, как никто другой он был озабочен практическим осуществлением этой задачи: «теоретические положения его о соборности и хоровом действе, — писал Вяч. Иванов, — отличались от моих чаяний по существу только тем, что они были для него еще и *непосредственно практическими заданиями*» (114, 184).

Характерно, что в своих социальных утопиях, преследующих цели, внеположные искусству, русские символисты тем не менее делали ставку именно на искусство. Теургические задачи причудливо переплетались у них с эстетическими. Существовало, по сути, два подхода к искусству — в зависимости от тех акцентов, которые ставили в своем творчестве те или иные художники. Они отразились в полемике на страницах журнала «Аполлон», когда в 1910 году в ответ на публикацию Блока «О современном состоянии русского символизма» появилась статья Брюсова «О речи рабской в защиту поэзии». Брюсов защищал в этом споре право поэтов быть только поэтами, а искусства — быть только искусством. Чтобы понять эту позицию, надо вспомнить, что борьба за чистоту поэзии, за ее художественное самоопределение изначально характеризовала символистское движение. Когда же лозунг чистой красоты сменился у младосимволистов лозунгом «красота спасет мир», при весьма серьезной ставке на спасительную миссию искусства, эстетические задачи грозили быть снова потесненными. Этот факт исторически очень характерен: на рубеже веков русское искусство раскрепостилось, сбросило с себя бремя вечных социальных забот — но для того лишь, чтобы вновь осознать свой национальный рок, вновь ринуться в жизнь и слиться с ней — теперь уже в некоем апокалиптически-преобразующем акте. Неудивительно появление в таком контексте брюсовской статьи, с ее своего рода охранительным пафосом.

В то же время вряд ли стоит преувеличивать эту конфронтацию между «младшими» и «старшими» символистами. Теургическое и эстетическое начала были слишком тесно слиты в их творчестве, чтобы стать знаменем принципиально враждующих лагерей.

Нераздельны они были и у Скрябина. Композитор не участвовал в литературных схватках своего времени, однако он был, не-

сомненно, стихийным приверженцем теургического направления, дав к тому же уникальный пример практической направленности своего «теургизма». Это не значит, что ему были чужды собственно эстетические проблемы. Скрябинский эстетизм проявлялся в завораживающе изысканных звучаниях; погружение в мир необычных гармоний и экстравагантных ритмов само по себе несло соблазн самоцельности. Но композитор мыслил свои изобретения не целью, а средством. С начала 1900-х годов все его сочинения выдают присутствие некой сверхзадачи. Их язык и сюжет вызывают не столько к эстетическому созерцанию, сколько к сопереживанию. Магический смысл приобретают остринатность, гармоническая и ритмическая «заклинательность», повышенно-напряженный эмоционализм, который «влечет вширь и ввысь, превращая страсть в экстаз и уже тем самым возвышая личное до всеобщего» (106, 75). Сюда же можно отнести и скрябинскую эзотерику, в частности теософские символы «Прометея»: они адресованы тем участникам и посвященным, о которых композитор говорил в связи со своими материальными планами.

Как уже указывалось, преобразовательный, теургический акт, сущность которого — в стремительно растущем творческом самосознании духа, был также и постоянной темой скрябинских произведений начиная с Третьей сонаты. В дальнейшем он приобретал все более глобальный масштаб. Это позволяет увидеть здесь аналогию с идеями русских философов-космистов, особенно с учением о ноосфере. По В. И. Вернадскому, ноосфера — это та специфическая оболочка Земли, которая является концентратом духовности и которая, не будучи слита с биосферой, способна оказывать на нее преобразующее воздействие. «Ноос» в переводе означает волю и разум — темы «воли» и «разума» зарождаются и в первых тактах «Поэмы огня», сопровождая тему Прометея-творца. Для Вернадского влияние ноосферы несет в себе огромный оптимистический заряд — ослепительным торжеством финалов завершаются и скрябинские сочинения.

Таким образом, теургическое начало вошло в музыку Скрябина, несмотря на то что в варианте «Мистерии», то есть как окончательный и всеохватывающий акт, теургия не была им осуществлена.

Нечто аналогичное можно сказать и о скрябинской идее *соборности*. Соборность как выражение объединяющей способности искусства, соучастия в нем множества людей была предметом пристального внимания символистской культурной элиты. Особенно тщательно эту идею разрабатывал Вяч. Иванов. В своих работах,

посвященных театру мистерии²⁰, он выдвигает такие принципы новой мистерии, как устранение рампы, слияние сцены с общиной, а также особая роль хора: малого, связанного с действием, как в трагедиях Эсхила, и большого, символизирующего общину, — поющую и движущуюся толпу. Для таких хоровых драм автор предназначал особую архитектурную обстановку и «перспективность совсем иных пространств», нежели обычные театральные концертные залы.

В этом же направлении размышлял и Скрябин, мечтавший о далекой Индии и о куполообразном храме, где должно происходить соборное действо. В его планы входило и преодоление рампы ради достижения единства переживаний: рампа есть олицетворение театральности, а театральность он считал несовместимой с мистерией и критиковал за ее издержки музыкальные драмы Вагнера. Отсюда и его нежелание видеть в соборном действе публику — только «участников и посвященных».

Скрябин желал участия в «Мистерии» всего человечества, не останавливаясь перед какими-либо пространственными и временными границами. Храм, в котором должно разворачиваться действо, мыслился им как гигантский алтарь по отношению к истинному храму — всей Земле. Сам же акт должен стать началом некоего всеобщего духовного обновления. «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством», — писал композитор (286, 422).

Столь глобально задуманное предприятие вместе с тем имело мало общего с буквально понимаемой всенародностью. Гипердемократический замысел находился в изначальном противоречии с крайне сложной формой его воплощения, о чем говорят эскизы «Предварительного действия», а также весь стилистический контекст позднего периода творчества. Впрочем, это противоречие было симптоматичным для скрябинской эпохи. Утопия соборности возникла тогда как результат осознания «болезней индивидуализма» и стремления во что бы то ни стало их преодолеть. В то же время это преодоление не могло быть полным и органичным, поскольку идеологи новой мистерии сами были плоть от плоти индивидуалистической культуры.

Однако соборное начало по-своему реализовалось в творчестве Скрябина, наделив его отблеском «грандиозности» (если выражаться словами самого композитора). Его печать лежит на симфонических партитурах, куда начиная с «Поэмы экстаза» вводятся добавочная медь, орган и колокола. Не только в «Предварительное дей-

²⁰ «Вагнер и дионисово действо», «Предчувствия и предвестия» (113, 116).

ствие», но уже в Первую симфонию и в «Поэму огня» введен хор; в «Прометее», по замыслу автора, он должен быть облачен в белые одежды — для усиления литургического эффекта. В соборной функции, функции объединения множества выступает и скрябинская колокольность. В данном случае имеется в виду не просто включение колоколов в оркестровые партитуры, но символика колокольных звонов, которая столь широко представлена, например, в Седьмой сонате.

Но обратимся к еще одной составляющей «Мистерии» и, соответственно, к еще одной грани скрябинской эстетики — речь пойдет об идее *синтеза искусств*. Эта идея также владела умами современников. Мысль о расширении границ искусств и растворении их в некоем единстве была унаследована русскими символистами от романтиков. Музыкальные драмы Вагнера были для них и ориентиром, и объектом позитивной критики. В новом «совокупном произведении искусства» они стремились достичь новой полноты и нового качества синтеза.

Скрябин планировал соединить в своей «Мистерии» не только звук, слово, движение, но и реалии природы. Кроме того, в ней должно было произойти, по словам Шлёцера, «расширение пределов искусства материалом низших чувств: во Всеискусстве должны быть оживлены все элементы, которые не могут жить самостоятельно» (329, 284). Действительно, Скрябин имел в виду скорее синтез *ощущений*, нежели самостоятельных художественных рядов. Его «Мистерия» больше тяготела к литургии, чем к театральному представлению. Именно в храмовом богослужении можно найти аналогии его фантазиям о «симфониях» ароматов, осязаний и вкусов — если вспомнить церковные фимиамы, обряды причастия и т. п. Да и цель такое «Всеискусство» преследовало не столько эстетическую, сколько теургическую, о чем уже говорилось выше.

Впрочем, идеи синтеза Скрябин вынашивал задолго до «Мистерии». Его замыслы встречали заинтересованный отклик у поэтов-символистов. Об этом свидетельствует статья К. Д. Бальмонта «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина», посвященная «Прометею». Еще активнее их поддерживал Вяч. Иванов. В своей статье «Чюрлёнис и проблема синтеза искусств» (118) он пишет об актуальности подобных идей и дает им свое объяснение. Внутренний опыт современного художника, полагает Иванов, шире ограниченных возможностей одного искусства. «Жизнь разрешает это противоречие путем сдвига данного искусства в сторону соседнего, откуда приходят в синкретическое создание новые способы изобразительности, пригодные для усиления выразимости внутреннего опыта» (118, 18). На примере Чюрлёниса, этого музыканта в живописи, Иванов говорит о художниках «со сдвинутой

осью», которые занимают как бы нейтральное положение между областями отдельных искусств. Они словно бы одиноки в современной культуре, хотя их тип очень симптоматичен для нее, и прообразом здесь выступает Ф. Ницше — «философ-не философ, поэт-не поэт, филолог-ренегат, музыкант без музыки и основатель религии без религии» (118, 15).

Возвращаясь к Скрябину, следует заметить, что от опасности «как бы нейтрального положения между областями отдельных искусств» его уберегала очевидная мощь музыкального гения. Она же интуитивно влекла его на путь «абсолютной», чистой музыки, сколь бы много он ни рассуждал о своих синтетических планах.

Так, по меньшей степени противоречиво положение в его творчестве литературного компонента. С одной стороны, композитор был одержим словом, о чем свидетельствуют заглавия его произведений, программные комментарии, прозаические и поэтические, подробные авторские ремарки, лексический строй которых, кажется, выходит за рамки прикладного назначения; наконец, самостоятельные поэтические опыты²¹. Добавим ко всему этому либретто проектируемой в начале 1900-х годов оперы, тексты «Поэмы экстаза» и «Предварительного действия». С другой стороны, характерен тот факт, что ни опера, ни «Предварительное действие» не были осуществлены (кроме отдельных эскизных фрагментов). Все созданное Скрябиным, за исключением двух романсов и юношески несовершенного финала Первой симфонии, лишь подразумевает слово, но не материализует его музыкально. Явно тяготея к слову, но одновременно боясь, по-видимому, его огрубляющей конкретности, композитор в итоге предпочитал неозвученный, программный вариант литературных текстов.

Несколько иначе обстояло дело с идеей световой симфонии, коль скоро в данном случае Скрябиным был привлечен невербальный язык цветосветовых эффектов. Эта идея стала подлинным открытием, по сей день являясь источником далеко идущих гипотез, научных догадок, художественных рефлексий и, конечно, попыток технической реализации, все более близких, кажется, авторскому замыслу.

²¹ Скрябина сближала с современными поэтами любовь к жанру сонета (интересно, что композитор уподоблял 14-строчной форме сонета некоторые свои прелюдии). В 1915 году в журнале «Музыка» был опубликован скрябинский сонет, которым он откликнулся на возвращение В. Я. Брюсова с фронта военных действий. Сонетами же отвечали ему поэты. В сонете Вяч. Иванова, посмертно посвященном композитору, есть, между прочим, следующие строки:

Осиротела музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.
Потух цветок волшебный у предела
Их смежных царств...

И все же, каким бы вдохновляющим ни был пример «Прометея», образцов собственно синтеза искусств Скрябин оставил очень немного. Смелый теоретик, он оказывался в этой области крайне осторожным практиком. В своем творчестве он ограничился сферой чисто инструментальных жанров, бессознательно отразив символистскую «боязнь изреченности» и воплотив представление о музыке как высшем из искусств, способном интуитивно, а потому адекватно постигать мир.

Это, правда, не снимает проблемы «комплексного чувствования» в его музыке. Дело в том, что соединение звука со словом, цветом или жестом происходит у него не столько в реальном, сколько в воображаемом пространстве, где формируется «астральный образ» сочинения (как любил выражаться сам композитор). По поводу своих словесных комментариев Скрябин говорил, что это «почти как синтетическое произведение... Эти идеи — мой замысел, и они входят в сочинение так же, как звуки. Я его сочиняю вместе с ними» (268, 134). Конечно, с позиций «самодостаточности» музыкального высказывания можно скептически отнестись к этим невидимым слоям творчества, к тому, что находится за гранью нотного листа и за силуэтами нотных знаков, и требовать от музыкантов-исполнителей полного тождества зафиксированному тексту (как это делал, например, Стравинский в отношении своих сочинений). Но вряд ли такой подход будет в духе Скрябина, чью музыку Б. Л. Пастернак не случайно называл «сверхмузыкой» — из-за ее стремления превзойти самоё себя.

Мы рассмотрели те черты творчества Скрябина, которые связаны с его взглядом на искусство и которые, вслед за Шлёцером, можно назвать «мистериальными». Обратимся теперь к некоторым важнейшим принципам его композиторского мышления. Внутреннее устройство скрябинской музыки, ее конструктивные законы, ее время и пространство, при всей значимости собственно музыкальных традиций, были также во многом обусловлены философскими идеями эпохи. Центральное значение для Скрябина имела идея *Бесконечного* в сочетании с утопией *всеединства*.

«Открылась бездна звезд полна, // Звездам числа нет, бездне дна» — эти строки М. В. Ломоносова, часто цитируемые символистами, весьма соответствовали модусу чувствования тех лет. Принцип актуальной, то есть непосредственно переживаемой бесконечности определял и тип мироощущения, и художественный метод символизма: сущность этого метода составляли бесконечное по-

гружение в глубины образа, бесконечная игра с его скрытыми смыслами (недаром Ф. К. Сологуб утверждал, что «для настоящего искусства образ предметного мира — лишь окно в бесконечность»).

Бесконечность мира могла бы посеять растерянность и страх, если бы не мысль о всеединстве сущего, имевшая для русских символистов «второй волны» глобальный, всепроникающий смысл. Она была для них не столько философской доктриной, сколько восторгом, наитием, романтической мечтой. Непосредственным предшественником младосимволистов был в этом отношении Вл. С. Соловьев. Приобщение к Абсолюту, возрождение в человеке идеального образа Божия тесно связаны у него с философией Любви. Любовь обнимает отношение человека к большему, чем есть он сам, она способна преодолеть хаос, распад, разрушительную работу времени. В поэтической лирике Соловьева и его последователей носителями такого объединяющего, гармонизиющего начала нередко выступают космические образы. Солнце, звезды, луна, небесная лазурь трактуются в духе платоновского мифа об эротическом восхождении (Эрос, по Платону, есть связующее звено между человеком и Богом, земным миром и миром небесным). Они уже не просто традиционные атрибуты романтической поэтики, но символы божественного света, озаряющего земную суету. Приведем отрывок из стихотворения Соловьева:

Смерть и время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Прямую аналогию соловьевскому «солнцу любви» мы находим в Четвертой сонате Скрябина. Томительный восторг перед «сияньем дивным», разгорающимся в финале в «сверкающий пожар», передан с помощью лейтмотивных трансформаций основной темы сонаты — «темы звезды». В более поздних сочинениях, например в «Поэме огня», возникает образ самого космоса; идея всеединства воплощается здесь не столько на уровне тематической драматургии, сколько на уровне гармонии; отсюда ощущение некоего сферического пространства, столь же бескрайнего, сколь пронизанного гигантским волевым напряжением.

В плане рассматриваемой параллели характерна и эротическая окрашенность музыкальных откровений Скрябина. Мотивы «томления» и «наслаждения», полярность «женского» и «мужского», бесконечные варианты «ласкательных» жестов, неудержимое движение к финальному экстазу — все эти моменты его сочинений отвечают соловьевской апологии половой любви (какими бы сом-

нительными они ни казались с позиций ортодоксальных христианских представлений²².

Здесь уже упоминалось о принципе «всё во всём». Скрябину периода «Поэмы огня» было близко его теософское толкование. Не случайно самое последовательное воплощение этого принципа — квазисерийная организация крупной формы через тотально действующий гармонический комплекс — было впервые предпринято именно в «Прометее», этом наиболее эзотеричном создании композитора. Но такой же системы Скрябин придерживался и в других сочинениях позднего периода, что говорит о ее более широких основаниях, несводимых к теософским доктринам. Во всяком случае, создав музыкальный эквивалент идеи Абсолюта и воплотив бальмонтковский девиз: «Все лики — ипостаси Единого, рассыпанная ртуть», композитор обобщил достаточно широкий и многообразный духовный опыт (включая современное богоискательство и новые интерпретации шеллинговского учения о «мировой душе»).

Принцип «всё во всём» имел у Скрябина как пространственные, так и временные параметры. Если первые можно наблюдать на примере гармонии «Прометей», то во втором случае большую роль играла идея неразрывной взаимосвязи между мгновенным и вечным, одномоментным и протяженным. Эта идея питала многие мотивы новой поэзии (характерный пример — стихотворение Вяч. Иванова «Вечность и миг»). Она же лежала в основе мистериальных утопий поэтов-символистов. Так, Андрей Белый, рассуждая в одной из своих ранних работ о преображении мира «сквозь музыку», мыслил этот процесс как одномоментный: «Вся жизнь мира мгновенно пронесется перед духовным оком», — писал он в одном из писем А. А. Блоку, развивая свои идеи (32, 11).

Мгновенное переживание всего исторического опыта человечества (через воссоздание истории рас) задумывал и Скрябин в своей «Мистерии». Отсюда идея «инволюции стилей» в ней. Не вполне ясно, что представляла бы собой эта «инволюция стилей»: воспроизведением исторического времени через оперирование различными стилевыми моделями занялись композиторы последующих поколений, в первую очередь Стравинский. Скорее всего, в условиях скрябинского стилевого монизма она вылилась бы в общенную «архаику» квазипрометеевских созвучий, которые олицетворяли для композитора «темные глубины прошлого».

Но так или иначе, возможность охвата музыкой неизмеримых временных глубин издавна волновала Скрябина. Свидетельство

²² Например, Д. Л. Андреев приписывает «мистическое сладострастие» Скрябина его дару темного вестника (13). Вряд ли все же такая характеристика справедлива — слишком уж ярко выражено в его музыке светоносное начало.

тому его философские записи 1900-х годов, где мысль об одномоментном переживании прошлого и будущего звучит неким лейтмотивом. «Формы времени таковы, — пишет композитор, — что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее» (111, 145 — 146). «Глубокая вечность и бесконечное пространство, — читаем в другом месте, — есть построения вокруг божественного экстаза, есть его излучение... момент, излучающий вечность» (111, 163). Мысли эти еще сильнее дают о себе знать к концу творческого пути, о чем говорят вступительные строки «Предварительного действия»: «Еще раз волит Бесконечный себя в конечном опознать».

Интересно, что в скрябинской философии времени практически отсутствует категория настоящего. В космосе Скрябина настоящему нет места, его прерогатива — Вечность, разлитая в миге. Здесь — еще одно отличие от Стравинского, для которого, напротив, была характерна апология настоящего, возводимая через параллель «онтологическому времени». Безусловно, такая разница установок сказывается в музыке обоих авторов и особенно в их понимании музыкальной формы как процесса. Несколько забегаю вперед, отметим, что специфика звукового мира Скрябина с его поляризацией вечности и мига сказалась в том предпочтении, которое композитор отдавал «предельной форме» перед «формой средней» (выражаясь терминами В. Г. Каратыгина).

Вообще философские дедукции композитора достаточно последовательно воплощались в его музыкальном творчестве. Это касается и рассматриваемой взаимосвязи вечного — мгновенного. С одной стороны, его зрелые и поздние сочинения воспринимаются как части некоего непрерывно длящегося процесса: тотальная неустойчивость гармонии делает весьма проблематичной их конструктивную замкнутость. С другой стороны, Скрябин последовательно шел к сжатию музыкальных событий во времени. Если путь от шестичастной Первой симфонии к одночастной «Поэме экстаза» еще можно расценить как восхождение к зрелости, освобождение от юношеской многословности, то музыкальный процесс в сочинениях среднего и позднего периодов выявляет временную концентрацию, значительно превышающую традиционные нормы.

Как своего рода эксперимент со временем воспринимаются некоторые фортепианные миниатюры. Например, в «Причудливой поэме» ор. 45 заявка на крупномасштабный тематизм в характере «полета» и «самоутверждения духа» сочетается с предельно малыми размерами и быстротой темпа. В результате время восприятия пьесы превышает время ее звучания. В подобных случаях в конце произведения или его разделов композитор любил выставлять так-

товые паузы. Они дают возможность домыслить образ, точнее, почувствовать его трансцендентную сущность, выход за границы реального физического времени²³. В упомянутой пьесе ор. 45 поэма соединена с миниатюрой; в этом, собственно, и состоит ее главная «причуда», зафиксированная в заглавии. Но свойства такой «причудливости» обнаруживаются и в других произведениях Скрябина, где поэмая событийность сжимается до мига, превращается в нарек.

О стремлении Скрябина отождествить протяженное и одноментное свидетельствуют его «гармониемелодии». Как уже упоминалось, композитор пользовался этим понятием, подразумевая структурное тождество горизонтали и вертикали. Горизонтально-вертикальная обратимость сама по себе естественна в условиях полной монополии избранного звукового комплекса; это явление характерно, в частности, для серийной техники композиторов-нововенцев. У Скрябина же такая взаимозависимость получает вид специфического перевода времени в пространство — прием, лежащий в основе как сравнительно мелких, так и крупных построений. Многие темы Скрябина организуются посредством свертывания мелодической горизонтали в сложную кристаллоподобную вертикаль — своего рода микрообраз достигнутого всеединства. Такова, например, фортепианная пьеса «Желание» ор. 57 — миниатюрный вариант экстатических состояний, достигаемых описанным способом «кристаллизации» (пример 16). Таковы и многозвучные арпеджированные тоники в конце «Гирлянд» ор. 73, Шестой сонаты и других скрябинских сочинений (пример 17). Они выглядели бы традиционными заключительными рамплиссажами, если бы не этот объединяющий эффект; не случайно в них собирается воедино, «кристаллизуется» весь звуковой комплекс произведения.

Здесь уже говорилось о символизации в музыке Скрябина бесконечно длящегося процесса. Большая роль в этом принадлежит напряженной статике гармонического языка. Однако существенную функцию выполняет и ритм — непосредственный проводник временных процессов в музыке. В связи с ритмом Скрябин рас-

²³ «Звучащая тишина» вообще играла немалую роль в психике композитора. Сабанев приводит характерное признание Скрябина: «Я хочу в „Мистерии“ внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить... Я хочу написать их особым шрифтом...». «И когда он играл, — пишет мемуарист, — чувствовалось, что, действительно, и молчание у него звучит, и во время пауз смутно реют какие-то воображаемые звуки, наполняя звуковую пустоту фантастическим узором... И эти паузы молчаний никто не прерывал аплодисментами, зная, что „они звучат также“». Далее Сабанев говорит о том, что Скрябин терпеть не мог пианистов, которые, сыграв вещь, уносятся с эстрады «при громе аплодисментов» (268, 188 — 189).

суждал о том, что музыка, по-видимому, способна «заколдовать» время и даже совершенно остановить его. В творчестве самого Скрябина примером такого остановленного, или исчезнувшего, времени может служить прелюдия ор. 74 № 2 с ее сплошь оstinatным движением. По свидетельству Сабанеева, композитор допускал возможность двоякого исполнения этой пьесы: традиционно выразительное, с детализацией и нюансировкой, и абсолютно размеренное, без каких-либо оттенков. Видимо, композитор имел в виду именно второй вариант исполнения, когда говорил, что прелюдия эта будто длится «целые века», что она звучит вечно, «миллионы лет». Как вспоминает тот же Сабанеев, Скрябин любил проигрывать эту прелюдию много раз подряд без перерыва, очевидно, желая глубже пережить подобную ассоциацию (см.: 268, 270).

Пример с прелюдией из ор. 74 тем более показателен, что оstinатный принцип не был свойствен ранее музыке Скрябина. Ритмику композитора изначально отличала романтическая свобода, широкое использование *tempo rubato*. Появление на этом фоне в поздний период размеренных ритмических формул несет с собой новое качество. В двуединстве человеческого — божественного Скрябина влечет второе, отсюда величественно-бесстрастный колорит отдельных страниц его творчества.

Впрочем, приемы ритмического оstinато демонстрируют у Скрябина довольно широкий спектр выразительных возможностей. Если прелюдия ор. 74 № 2 как бы уводит нас по ту сторону бытия, заставляя прислушаться к «часам вечности», то в некоторых других сочинениях внедрение этого приема носит резко конфликтный характер. В сочетании с импульсивной свободой фактуры и полигармонией «заколдовывающая» сила оstinатности приобретает демонический оттенок. Например, в кодах-кульминациях Девятой сонаты или «Темного пламени» попытки «остановить время» более чем драматичны, они чреваты срывом в хаос. Здесь уже перед нами — образ «бездны мрачной», соприкасающийся с экспрессионистскими тенденциями в искусстве XX века.

Но вернемся к прелюдии из ор. 74. Когда композитор проигрывал ее много раз подряд без перерыва, он руководствовался, вероятно, не только ее оstinатным ритмом. Пьеса заканчивается той же фразой, с которой начиналась, отсюда возможность ее многократного воспроизведения. Это дает повод говорить о чрезвычайно важной для музыки Скрябина *символике круга*.

Поскольку мирочувствие Скрябина и его современников определяла актуальная, то есть непосредственно переживаемая бесконечность (или вечность, прозреваемая в миге), неудивительно, что символом ее был круг, фигура *circulatio* (напомним, что в математике актуальная бесконечность выражается бесконечным коли-

чеством точек на окружности, тогда как потенциальная — точками на прямой).

Символика круга была достаточно распространена в новой поэзии. Приведем в пример «Круги на песке» З. Н. Гиппиус, ее же «Страны уныния» с заключительной фразой «но нет дерзновенья, кольцо замыкается»; можно вспомнить и блоковское стихотворение «Чертя за кругом плавный круг». Недаром Белый в статье «Линия, круг, спираль — символизма» (30) счел возможным теоретически обобщить такую символику. Названные стихотворения сближает чувство гнетущей предначертанности бытия. У Скрябина мы тоже наблюдаем подчас сосредоточенно-скованное состояние, изображающее рок и смерть. Однако формула круга имеет у композитора и более широкий выразительный смысл, концентрируя в себе столь свойственное его высказываниям магически-суггестивное начало. Такова, например, прелюдия ор. 67 № 1, снабженная многозначительной ремаркой *Misterioso*: непрерывное мелодическое кружение на остигатном гармоническом фоне означает таинство, ворожбу (пример 18).

Характерно, что Скрябин не раз прибегал к «круговым» метафорам при разговоре о формально-конструктивных законах музыки. Ему принадлежит известный тезис: «Форма должна быть в итоге как шар». А в философских записях композитор использует подобную метафорику при описании своей концепции Вселенной. «Она (история Вселенной. — Т. Л.) есть движение по направлению к фокусу освещающего ее всеобъемлющего сознания, есть прояснение» (111, 183). И в другом месте: «Действительность представляется мне множеством в бесконечности пространства и времени, причем мое переживание есть центр этого шара бесконечно большого радиуса» (111, 164).

Столь универсальное понимание фигуры круга выявляется в скрябинских произведениях уже на микроуровне интонационно-тематических образований. Зарождение иных тем подобно шарообразному уплотнению туманностей — началу мирового созидательного процесса. Например, вступительные темы «Поэмы экстаза» и «Поэмы огня» наделены очевидными признаками круговой симметрии, причем в теме Прометея-творца радиус круга на глазах увеличивается (пример 19).

Примечательна и структура скрябинской гармонии, имеющей дважды-ладовую основу. Л. А. Мазель называет скрябинские лады «круговыми» (194), имея в виду явление тритонового энгармонизма и возможность непрерывного перетекания одной доминанты в другую. Сам принцип перманентного оттягивания тоники ассоциируется с «бесконечной мелодией» Вагнера. Однако тотальное использование дважды-ладовых структур наделяет звуковой мир

Скрябина свойством круговой, сферической замкнутости. Если Вселенная представлялась композитору шаром «бесконечно большого радиуса», то гармония служила ему моделью Вселенной.

Но обратимся к *композиционно-драматургическим* особенностям сочинений Скрябина, в которых также угадывается идея круга. На этом уровне она приводит к возникновению разновидностей «формы — шара». Такую форму, где конец оказывается идентичным началу, мы уже наблюдали в прелюдии ор. 74 № 2. Более сложная картина возникает в крупных сонатных композициях: кругообразность становится здесь циклической, и круг превращается в круголинию, то есть в *спираль*²⁴. Уже Пятая соната и «Поэма экстаза» демонстрируют модификацию сонатной формы, а именно превращение ее в многофазную композицию, где вступление, экспозиция, разработка, реприза и кода уподобляются виткам «бегающей спирали». Вместо традиционного дуализма главной и побочной партий этой формой движет нарастающая динамика состояний и последовательное преобразование первообраза, угадываемого в каждой новой фазе. Напомним, что в «Поэме экстаза» разработка интенсивнее экспозиции, а кода интенсивнее не только репризы, но и всего того, что было раньше. Венец нарастания — экстаз — мыслился самим Скрябиным как уничтожение пространства и времени, слияние с бесконечностью. Такое ощущение действительно возникает в заключении «Поэмы», несмотря на то что она замкнута в тонально-гармоническом отношении (резвучной мажорной тоникой заканчивается и «Прометей» — дань крупной симфонической форме, требующей в конце эффекта завершения).

Интересно, однако, что в Пятой сонате, этой спутнице «Поэмы экстаза», исчезновение времени и пространства перестает быть только метафорой. Как мы уже отмечали ранее, круг гармонического развития здесь размыкается, после эпизода *estatico* все учащающееся движение приводит к вихревой начальной теме, ассоциирующейся с образом первичного хаоса. Это соответствует скрябинскому толкованию экстаза как «абсолютного бытия, граничащего с небытием и представляющего... потерю сознания, то есть возвращение к небытию» (111, 170). С. И. Танеев был по-своему прав, заметив, что соната «не оканчивается, а прекращается». Ибо возвращение к началу, носящее в данном случае особенно динамичный характер, позволяет предположить новое прохождение по виткам спирали, новый творческий акт и новое достижение экстаза

²⁴ Круг и линия (точнее, круг и цепь) рассматриваются некоторыми исследователями как основные фигуры скрябинской музыки. Так, Р. Бринкман связывает их с метафорическим изображением пространства и времени, приводя в пример двухэлементную структуру главной партии Девятой сонаты (см. 357).

как абсолютного бытия. Процесс этот в принципе бесконечен, и потому «прекращение» Пятой сонаты воспринимается как неизбежная условность. Можно сказать, что идея бесконечного впервые выносится здесь на уровень формы и даже на уровень самого бытия музыкального опуса.

Среди уже цитированных здесь записей Скрябина имеется сделанный его рукой рисунок: спираль, вписанная в круг (см. схему). Почти не комментируемый в основном тексте, этот рисунок тем не менее на удивление точно отражает композицию Пятой сонаты, как и вообще скрябинское представление о музыкальном процессе. Говоря же о Пятой сонате, следует подчеркнуть, что ее пример демонстрирует важное открытие композитора, связанное с тенденцией к открытой форме. Подобные явления в музыкальном творчестве, основанные на эффекте непрерывного динамического нарастания, наблюдались уже в 1910-е годы — это, в частности, финальные эпизоды «Весны священной» Стравинского или «Скифской сюиты» Прокофьева. Кстати, в скрябинских рассуждениях о мистериальном действе неоднократно всплывал образ «последней пляски перед самым актом» — «Великая священная пляска» Стравинского выступает в сходной роли. В то же время скрябинский экстаз отличен от экстаза Стравинского, и равным образом специфично его переживание бесконечного, запечатленное в зрелых и поздних композициях.

Как видим, в области крупной формы Скрябин мыслил весьма смело и ненормативно — при внешней приверженности классическим схемам. Мечта о «Мистерии» должна была уводить его еще дальше от этих схем, проектируемое грандиозное действо не вменялось ни в какие известные каноны. Но столь же изощренно композитор работал и с микроединицами музыкальной материи. Об этом говорят рафинированная техника деталей, непредсказуемое разнообразие временных делений и, конечно, архисложный гармонический язык, в котором все более возрастала самооценность каждого звучащего момента.

Эту сложность микро- и макроформ, эту «плюс-минус бесконечность» имел в виду Каратыгин, когда писал, что Скрябин «смотрел одним глазом в какой-то чудесный микроскоп, другим — в исполинский телескоп, не признавая зрения невооруженным глазом» (207, 197). В статье, откуда цитируются эти строки, автор связывает микро- и макроуровень скрябинской музыки с понятием «предельной формы», а под «средней формой» понимает уровень предложений и периодов, доступный «невооруженному глазу». Эта «средняя форма» отличалась у Скрябина консервативностью и академичностью. Сабанеев говорил о «бухгалтерской расчетливости» композитора, имевшего обыкновение потактно размечать на нот-

ной бумаге темы и разделы своих сочинений. Вероятно, «средняя форма» являлась для Скрябина не столько издержкой академизма, сколько «внутренним метрономом» (В. Г. Каратыгин), своего рода инстинктом самосохранения. Центристское, рациональное начало вообще парадоксально характеризовало художников-символистов, которые при всей тяге к интуитивному, мистическому являлись «побочными детьми века разума, порядка и системы» (28, 55). Как бы то ни было, безмерное и бесконечное стремится у Скрябина «себя в конечном опознать» (вспомним строки «Предварительного действия»), оно имеет определенную точку отсчета, находясь в скрытом конфликте с конечно-размерным.

Этот конфликт распространяется и на самое бытие скрябинских сочинений: соблюдая условие опуса, они имеют начало и конец, хотя, кажется, внутренне предназначены для постоянного дления. В известном смысле они моделируют всю творческую жизнь композитора, которая, подобно Пятой сонате, «не окончилась, а прекратилась». Издавна готовивший себя к «Мистерии», Скрябин не осуществил своего проекта. Надо заметить, что сложение отдельных произведений в некий сверхзамысел было типичным для художников символистской эпохи²⁵. Венцом мессианских задач виделся им театр мистерий, далеко идущие цели которого не получали в их сознании сколько-нибудь ясных очертаний. Уже на исходе 1900-х годов Белый писал по поводу своих теургических планов: «От осуществления — только к стремлению — вот поворот, мною мучительно пережитый». Скрябин не испытал подобного разочарования, до самых последних дней оставаясь рыцарем своей идеи. Поэтому умерший почти внезапно и много раньше своих «собратьев по ворожке» (В. Я. Брюсов), он, может быть, как никто другой воплотил драматизм конечности человеческого существования перед бесконечностью мечты.

Здесь уже не раз затрагивался *культурно-художественный контекст* скрябинского творчества, в частности его связи с символизмом. Соотнесение композитора с духовной атмосферой начала века помогает лучше понять природу многих его идей. С другой стороны, на таком широком фоне яснее вырисовываются *стилевая ориентация* Скрябина и характер его исторической миссии, коль скоро ему довелось жить и творить на перекрестке двух эпох.

²⁵ Л. Я. Гинзбург резонно отмечает в этой связи процесс циклизации в творчестве Блока, а также квазисюжетную линию в творчестве Белого: «Золото в лазури» — «Пепел» — «Урна» (62).

Любопытно, что свою причастность современной культуре Скрябин ощущал, главным образом, через внемузыкальные контакты. Согласно некоему психологическому настрою, он оставался достаточно равнодушен или критичен (по крайней мере, на словах) к музыке своих современников, предпочитая обществу музыкантов общество литераторов, художников и философов. Духовную ауру эпохи его творчество стремилось вобрать в себя как бы минувшую музыкально-посредствующие звенья, хотя оно и являло собой в итоге опыт абсолютной музыки.

Мы уже говорили о синтетичности художественного мирозерцания, отличавшей культуру рубежа столетий. Тенденция искусств к преодолению собственных границ и взаимопрониканию проявлялась повсеместно. Характерна в этом плане многогранная образованность служителей муз, которая сказывалась и в роде их музыкальных занятий. Так, В. И. Ребиков увлекался поэзией, А. В. Станчинский сочинял новеллы, серьезные музыкальные опыты производили живописец М. Чюрленис, поэты М. А. Кузмин и Б. Л. Пастернак. Неудивительно появление на этом фоне музыкальных «картин», поэтических «симфоний» (Андрей Белый), живописных «фуг» и «сонат» (М. Чюрленис). Сама творческая психология «серебряного века», стремление постичь мир в его максимальной полноте и гармонии стимулировали способность вдохновляться другими искусствами, по природе своей исконно романтическую.

В музыке эта тенденция проявлялась в новом программном движении, в склонности к заголовкам, пояснениям, словесным комментариям. Эта черта тем более примечательна, что представители следующей генерации, например Стравинский, таких словесных откровений не любили; они отстаивали право музыки на автономию, своего рода принцип «невмешательства». В связи с подобными явлениями Ю. Н. Тынянов (309) рассуждает о некоем ритме в развитии искусств, когда периоды их взаимопритяжения сменяются периодами отталкивания. Впрочем, такие перемены, наблюдаемые уже с конца 1910-х годов, вовсе не означали снятия с повестки дня самой идеи синтеза искусств, которая, продолжая владеть умами, лишь приобретала новые формы.

До конца сохранял верность этой идее и Скрябин. Увлекаемый полетом фантазии, видевший в «Мистерии» идеал Всеискусства, он мыслил себя его безраздельным создателем. Известно, например, что при сочинении поэтического текста «Предварительного действия» в итоге была исключена мысль о соавторстве. Композитор сам сочинил этот текст, рискуя оказаться в данной области не на должной высоте. Так, собственно говоря, и получилось, и лишь «мистическая» нереализованность скрябинского слова (которое

либо не успело воплотиться, либо, в большинстве случаев, осталось «беззвучным», программным, непроизносимым) отчасти снимает проблему неравноценности его синтетических проектов.

Иная судьба постигла световую симфонию, замысел которой по сей день волнует умы и служит импульсом для все новых технических экспериментов. Возвращаясь в эпоху Скрябина, напомним еще раз о параллелях с В. В. Кандинским. Его композиция «Желтый звук», хронологически синхронная «Поэме огня», возникла не на пустом месте; почвой для нее послужило глубоко развитое чувство синестезии. Кандинский «слышал» цвета, подобно тому как Скрябин «видел» звуки и тональности. Ставка на музыкальность живописного искусства вообще отличала этого художника, закономерно выводя его на эмоционально-символическое восприятие цвета. Наиболее полно такая эстетическая программа была сформулирована в трактате «О духовном в искусстве», который появился годом позже скрябинского «Прометея». Обращает на себя внимание характерная для Кандинского тембровая интерпретация цветов. Оранжевый цвет звучит для него «как средней величины церковный колокол, призывающий к молитве „Angelus“, или же как сильный голос альта», — тогда как звучание противоположного ему фиолетового цвета «сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине — низким тоном деревянных духовых инструментов» (137, 107—108).

Однако Скрябин соприкасался с современным ему искусством не только через идею синестезии. Здесь можно увидеть и более широкие параллели. Эпоха Скрябина была *эпохой модерна*, все более осознаваемого сегодня в категориях «большого стиля». Черты этого стиля обнаруживаются и у Скрябина. Это отнюдь не противоречит его внутренней причастности символистскому направлению. Ведь символизм и модерн были не только хронологически параллельными явлениями. Они сочетались друг с другом как метод и стиль, содержание и форма²⁶. Несколько упрощая картину, можно сказать, что символизм определял внутренний идейно-смысловой слой произведений, а модерн был способом их «материализации». Не случайно эти явления концентрировались вокруг разных видов искусства: модерн охватывал предметную среду пластически-изобразительного творчества, зодчества и дизайна, а символизм имел своей родиной сугубо «духовную» область поэзии и философии. В подобном же соотношении внешнего и внутреннего они питали и творчество Скрябина.

В предыдущем разделе речь шла преимущественно о временных параметрах скрябинской музыки. Здесь же уместно сказать о

²⁶ Об этом пишет, например, Д. А. Сарабьянов (278).

ее *пространственной* специфике, обусловленной некоторыми эстетическими установками.

Но прежде заметим, что именно модерн с его ориентацией на визуальное начало спровоцировал на рубеже веков сближение музыки с пространственными искусствами. Живописная концепция музыкальной формы была очень характерна для композиторского творчества того времени. Упомянем хотя бы дягилевский одноактный балет, в музыке которого процессуальное начало словно нейтрализовывалось в пользу яркости колорита. Определенная визуализация музыкального ряда проявлялась при этом в особенностях музыкальной архитектоники — в частности, в эффекте «оправы», который близок распространенному в модерне приему «двойной рамы». Таков, например, «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина, возникший из идеи «оживленного гобелена». Вслед за декорациями А. Н. Бенуа эта музыка предназначалась как бы столь же для глаза, сколь для слуха. Она призвана была остановить прекрасное мгновение.

Скрябин практически не писал для театра и вообще далек был от какой бы то ни было театрально-живописной зрелищности. Но в его творчестве проявилось характерное для эпохи культивирование пространственных ощущений. Оно сказывается уже в его философских рассуждениях о Космосе, о сферической бесконечности Вселенной. В известном смысле композитор подчинял временной фактор пространственному. Его музыкальный хронос словно замкнут в эту сферическую бесконечность, в нем утрачивается свойство векторной направленности. Отсюда и самоценность движения как такового, недаром его излюбленными формами выступают у Скрябина танец и игра. Добавим к этому упомянутую тягу к одномоментности высказывания, которая словно заставляет музыку забыть о своей временной природе; далее — культ звучащей ауры, создаваемой разнообразными приемами фортепианной и оркестровой фактуры; геометрико-пластические ассоциации в духе «формы — шара» и т. д.

Если же говорить собственно о стиле модерн с его изысканной пластикой и декоративностью, то к соприкосновению с ним располагали уже музыкальные «гены» композитора. Напомним, что его родословная связана с шопеновским культом аристократически рафинированной красоты и вообще с романтизмом, этой духовной почвой модерна. Если стиль Шопена в целом отличался богатой орнаментикой, то скрябинская мелодика подчас напоминает технику линейного орнамента с лежащим в его основе мотивом волны (мифологема волны — «визитная карточка» стиля модерн — актив-

но представлена также в тексте «Предварительного действия»)²⁷ — см. пример 18. Повышенная тематизация музыкальной ткани, сопутствовавшая «прометееву шестизвучию», имеет результатом взаимопроникновение фона и рельефа, что тоже характеризовало мастеров нового искусства. У Скрябина оно особенно наглядно выступает в случаях фактурно разложенной гармонии (пример 20). Сам «прометеев аккорд», демонстрируя благодаря квартовому расположению структуру некоего шестигранника, рождает ощущение «геометрии кристаллов». Здесь уже возможна аналогия с вполне конкретным представителем новой русской живописи, который «всегда и во всем видел кристаллическое строение вещества; его ткани, его деревья, его лица, его фигуры — все кристаллично, все подчинено каким-то скрытым геометрическим законам, образующим и строящим материал» (56, 274). Как можно догадаться, в приведенной цитате М. А. Волошина речь идет о М. А. Врубеле. Мы уже отмечали аналогии Скрябина с этим художником в аспекте демонических образов и сине-лиловой цветовой гаммы. «Кристалличность» художественной материи также сближает этих мастеров, давая увидеть их под сводами общего стиля.

Это тем более примечательно, что Скрябина не связывал с Врубелем непосредственный контакт — в отличие, например, от Римского-Корсакова, чьи оперы Врубель оформлял в театре Мамонтова (можно лишь говорить о несомненном интересе композитора к живописцу, а также напомнить о том, что врубелевскими картинами был увешан музыкальный кабинет в особняке Кусевицких, где Скрябин поселился в 1909 году по возвращении из-за границы и где он проводил многие часы за роялем). В биографических источниках чаще упоминаются имена других художников. Так, кроме бельгийского живописца Ж. Дельвиля, оформлявшего обложку «Прометея», в скрябинский круг входил московский художник Н. Шперлинг, который импонировал композитору мистической окрашенностью своих сюжетов и пристрастием к Востоку. Известен, кроме того, факт посещения Скрябиным московской выставки М. Чюрлениса; одобрительно оценивая этого мастера, он тем не менее находил, что Чюрленис «слишком призрачен», что «в нем нет настоящей силы, он не хочет, чтобы его сон стал реальностью» (268, 144).

Но не биографические факты служат в данном случае решающим аргументом, а степень взаимного эстетического ассимилирования художников. И здесь ближайшим аналогом Скрябину на-

²⁷ На это и на другие свойства скрябинского творчества в свете рассматриваемой проблемы обращает внимание Л. А. Дейкун в статье «Скрябин и стиль модерн» (95).

ряду с Врубелем был упомянутый В. В. Кандинский. Об их сходстве в плоскости синтеза искусств и цвето-музыкальных соответствий уже говорилось. Но в той же «Поэме огня» можно обнаружить и другие моменты, созвучные эстетической программе Кандинского. Если Кандинский шел в своих «Композициях» и «Импровизациях» к символическому восприятию цвета и к эмансипации его от изображаемого предмета, то нечто подобное происходило у позднего Скрябина. Его «Прометей» — это пример гармонической краски, эмансипированной от тональной связи. Уход от традиционного тонального мышления в мир новых звучаний означал отказ от каких бы то ни было, пусть опосредованных, жизненных реалий в пользу *игры*, загадочных звуковых арабесок. Если допустить аналогию между фигуративной живописью и тональной музыкой (а она, думается, исторически оправдана), то можно увидеть известный параллелизм в живописных и музыкальных новациях 1910-х годов, оставивших позади эти казавшиеся незыблемыми принципы²⁸. Применительно к нововенской школе феномен эмансипированной звуковой краски определяется шёнберговским понятием *Klangfarbenmelodie*. У Скрябина наблюдался во многом сходный процесс, причем с Кандинским его сближали и общность русских культурных истоков, и романтическая подоснова творчества, и своеобразная синтетичность методов: подобно тому как у Кандинского беспредметность сочеталась с фигуративностью, так и у Скрябина изощренная игра звуковых орнаментов соседствовала с квазитональными мелодическими лексемами.

Завершая параллели с новой русской живописью, отметим, что в поздний период его стиль развивался соответственно эволюции от модерна к абстракционизму. С одной стороны, в его музыке возрастала роль скрытых символических элементов. Как уже указывалось, сам «прометеев аккорд» был для Скрябина «аккордом Плеромы», а не просто удачно найденной звуковой краской. С другой — композитор порой сознательно отказывался от прежнего колоризма и чувственной наполненности звучаний. Стремление проникнуть за оболочку явлений, свойственное символистскому методу, привело на каком-то этапе к изменению баланса между внешним и внутренним, явным и скрытым. Скрябина теперь влекло уже не теургическое действо — преображение, а реальность иного мира. Путь от «Прометея» к позднейшим прелюдиям, от ор. 60 к ор. 74 — это путь от красочности к однотонности, к простоте и выпрямленности рисунка. Знаменательно в этом смысле

²⁸ Об этом параллелизме шла речь в докладе Лоуренса ван дер Хейдена «Атональность и абстракция. Сравнение эстетики живописи с эстетикой музыки»; доклад был прочитан в 1993 году в Гааге на симпозиуме «Шёнберг — Кандинский».

следующее высказывание композитора: «Когда в искусстве мучительное кипение страстей достигнет апогея, все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, и все станет просто, совсем просто» (181, 126).

Этот черно-белый тон господствует в последних скрябинских прелюдиях. Прелюдию ор. 74 № 2 композитор называл «астральной пустыней», используя, кроме того, такие выражения, как «высшая примиренность» и «белое звучание». Мы уже говорили об этой пьесе в связи с идеей бесконечного. Современные исследователи пишут также о проявившемся здесь новом качестве скрябинского пианизма, созвучном XX веку: «Скрябин будущего — это воля к интеллектуальному средоточению и способность к созерцанию абстрактной, артистически бескорыстной красоты идей и форм» (326, 193). Описывается и процесс возникновения этого качества: от темброво окрашенных ритмических орнаментов к музыкальным идеям безритмия и исчезновения времени. Такой стиль вызывает уже новые аналогии — не столько с «импровизациями» Кандинского, сколько с супрематическими композициями К. С. Малевича, которые сам художник мыслил как аллереорию чистой духовности (аналогия скрябинской «астральной пустыни»).

В названной пьесе все исполнено этой «высшей примиренности»: тотальное остинато нисходящих голосов с их изначально «темной» семантикой, каркас пустых квинт в басу, непрерывное пребывание в замкнутом пространстве. К подобной же бескрасочности, нематериальности тяготела, судя по всему, и музыка «Предварительного действия», фрагменты которой композитор наигрывал Сабанееву. «Он говорил мне, — вспоминает мемуарист, — о хорах, которые будут петь то тут, то там, о возгласах иерофантов, которые будут произносить священные слова его текста, о сольных как бы ариях — но я не чувствовал этих звучностей в музыке: эта изумительная ткань не пела человеческими голосами, не звучала оркестровыми красками... Это был фортепианный, призрачными звучностями полный, мир» (268, 283). Трудно сказать, насколько эти фрагменты действительно были «фортепианными» и как они могли бы быть оркестрованы автором. Ясно, что ему нужны были бесплотные звучания, дематериализация, священное «молчание мысли».

Когда-то, еще в юношеской Первой сонате, Скрябин снабдил хоральный эпизод траурного марша ремаркой «Quasi niente» — «как бы ничто». В рамках квазиромантической программы этот эпизод однозначно воспринимался метафорой смерти. В позднейшие же годы сходный образ звучит провидением инобытия, выходом в бесконечное пространство космоса. Quasi niente ор. 74 напоминает о «Черном квадрате» Малевича — этом пределе всех возможностей,

символе Ничего и Всего. Можно лишь заметить, что, в отличие от супрематических опытов в авангардной живописи, этот трансцендентный образ оказался для Скрябина последним, итоговым, символически совпавшим с концом его земного существования.

*

Как видим, генетические связи Скрябина с романтизмом не помешали проявиться тем сторонам его творчества, которые непосредственно соприкасались с искусством XX века и с произведениями художников-авангардистов. В этом, собственно, и проявился рубежный, связующий характер его исторической миссии. Скрябин принадлежал поколению, о котором Белый писал: «Мы — дети того и другого века, мы поколение рубежа». Действительно, творчеством Скрябина заканчивалась целая эпоха. Символичным был уже сам уход его из жизни — в 1915 году, в начале первой мировой войны — этих «официальных похорон» романтического XIX века. Но открытия композитора были направлены в будущее, определив многие характерные тенденции современного музыкального искусства. Посмотрим же, как соотносилась с его творчеством музыка XX столетия.

Выше уже говорилось о некоторых знаменательных параллелях. Идея светомузыкального синтеза сближала Скрябина не только с Кандинским, но и с Шёнбергом. В монодраме Шёнберга «Счастливая рука» тремя годами позже «Прометея» была использована система светотембров (в то время как у Скрябина скорее имели место «светогармонии»). Кстати, все три протагониста «видимой музыки» были представлены в 1912 году на страницах мюнхенского альманаха «Синий всадник»: Кандинский и Шёнберг — собственными теоретическими работами, а Скрябин — статьей о «Поэме огня» Сабанеева. Впрочем, с экспрессионизмом нововенской школы позднего Скрябина объединяли и другие моменты — от приемов в духе *Klangfarbenmelodie* до конкретных интонационно-гармонических формул, восходящих своими истоками к позднему романтизму²⁹. В европейском масштабе своеобразным резонансом Скрябину, уже в более поздние времена, явилось также творчество О. Мессиана. К Скрябину отсылают такие свойства музыки французского мастера, как экстатическая приподнятость эмоционального строя, тенденция к «сверхмажорности», отношение к творчеству как к литургическому акту³⁰. Однако наиболее

²⁹ Этому вопросу посвящена, в частности, статья Ю. Г. Кона «Скрябин и Берг: совпадение или влияние?» (179).

³⁰ См. на эту тему статью Х. Аустбе «Признания западного человека. А. Н. Скрябин и О. Мессиа» — 313.

наглядно скрябинский опыт преломился в музыке отечественных композиторов — притом уже не в плане параллелей, а в виде прямого и недвусмысленного воздействия.

Так, именно к Скрябину восходят поиски русского музыкального авангарда 1910 — 1920-х годов. Интересно, что завершитель романтической эпохи предвосхитил авангардную концепцию музыкального творчества даже в большей мере, чем его младшие современники — антиромантики Прокофьев и Стравинский. В связи с «Поэмой огня» уже говорилось об исследовании Скрябиным художественного «края», «предела» — будь то тенденция к ультрахроматике, с одной стороны, или сверххудожественный проект «Мистерии» — с другой. Подобный утопизм замыслов характеризовал и представителей символистской культуры, и пришедших им на смену художников авангардных направлений. В позднем творчестве Скрябина обращает также внимание сама экспансия новаторского поиска, которая сопровождалась особой «дистиллированностью» звуковой материи, ее очищенностью от каких-либо прямых влияний и традиций. Сходные задачи ставили перед собой композиторы авангарда, сконцентрировавшие свои интересы вокруг проблемы языка и стремившиеся создать некую модель музыки будущего.

Среди преемников Скрябина были те, кто после революции покинули Россию и развивали его опыт уже за ее пределами. Это, в частности, А. С. Лурье, Н. Б. Обухов, И. А. Вышнеградский. В их творчестве обнаруживается и чисто духовная связь с творцом «Мистерии». Например, Обухов на протяжении многих лет вынашивал замысел «Книги жизни» — произведения религиозно-мистического характера, во многом родственного скрябинскому проекту. Но доминирующее значение имела все-таки преемственность в области языковых новаций. Тот же Обухов был создателем «гармонии с 12 тонами без удвоения». Эта система, утверждавшая самоценность и равноправие всех звуков хроматической шкалы, перекликалась как с додекафонным методом Шёнберга, так и с гармонией позднего Скрябина.

Тенденцию к ультрахроматике развивали, в свою очередь, Лурье и Вышнеградский. Если первый ограничился манифестированием данного метода (еще в 1915 году им была опубликована в футуристическом журнале «Стрелец» прелюдия для четвертитонового фортепиано, предваряемая кратким теоретическим предисловием — см. 192), то для второго он имел принципиальный характер. Вышнеградский выступил одним из адептов микроинтервальной техники в музыке XX столетия. С помощью этой техники он стремился преодолеть прерывность равномерной темперации, создав на ее основе учение о «звуковом континууме». Примечательно,

что своим непосредственным предшественником на этом пути композитор считал Скрябина. По собственному признанию, он слышал поздние скрябинские сочинения в ультрахроматическом ключе и даже пытался адаптировать к четвертитоновой записи Девятую и Десятую сонаты, а также Поэму-ноктюрн ор. 61. Следует подчеркнуть, что пророчества Скрябина Вышнеградский воспринимал в целостном плане, стремясь реализовать их в разных сферах своего творчества. Так, он проецировал технику расщепления тона на область ритмики, задумывался над комбинациями света и звука, проектировал для выполнения своих замыслов специальное помещение куполообразной формы; наконец, создал композицию «День бытия», по-своему откликнувшись на идею «Мистерии».

Вышнеградский — одна из тех фигур, чьими усилиями совершался непосредственный выход скрябинского опыта в европейское пространство. Уехав из России в 1920 году, он контактировал в Берлине с В. Мёллендорфом и А. Хабой, участвовал в Съезде четвертитоновых композиторов. Большую часть жизни он связал с Францией, где в конце 30-х годов удостоился заинтересованного внимания Мессиана, а в послевоенные годы соприкоснулся с П. Булезом и его школой. Таким образом, благодаря скрябинистам-эмигрантам произошло не только усвоение скрябинских открытий европейским музыкальным авангардом, но и осуществилась связь двух его волн.

Какова же была судьба скрябинского наследия в России? Еще при жизни композитора силу его влияния испытали многие музыканты, особенно из ближайшей, московской среды. Одним из них был А. В. Станчинский, в творчестве которого танеевский «конструктивизм» — склонность к строгим полифоническим формам — соединился со скрябинской эмоциональной импульсивностью и экзальтированностью (в известном смысле этот «странный» симбиоз так и остался неразгаданным: жизненный путь Станчинского оборвался слишком рано). В последующие же годы, в том числе «революционные» 20-е, через увлечение Скрябиным прошла чуть ли не вся композиторская молодежь. Импульсом такого увлечения служил и безвременный уход мастера, и сам дух его новаторства, особенно близкий композиторам — членам Ассоциации современной музыки. Под знаком Скрябина разворачивалось творчество С. Е. Фейнберга, воздействие его стиля сказывалось в ряде сочинений Н. Я. Мясковского, Ан. Н. Александрова, А. А. Крейна, Д. М. Мелких, С. В. Протопопова (о попытке реконструкции Протопоповым «Предварительного действия» мы уже упоминали).

Музыканты были движимы стремлением осмыслить скрябинские прозрения, воплотить его недореализованные, в будущее устремленные идеи. При этом происходило и теоретическое осо-

знание скрябинского опыта (начавшееся еще в 1916 году полемикой об ультрахроматизме), и внедрение его в композиторскую практику. В этом смысле примечательна фигура Н. А. Рославца, который пользовался в своем творчестве собственной теорией «синтетаккорда», во многом сходной с техникой звукового центра у позднего Скрябина.

Характерно, что Рославец, по собственным словам, видел свое родство со Скрябиным исключительно «в музыкально-формальном, но ни в коем случае не в идеологическом отношении» (225, 135 — 136). Такой технологизм в отношении к скрябинской традиции был результатом своего рода «идеологобоязни», о причинах которой нетрудно догадаться. В 1920-е годы многие предъявляли серьезные претензии теософско-мистическим откровениям Скрябина, которые казались, по меньшей мере, вчерашним днем и данью обветшалому декадентству. С другой стороны, отталкивал безапелляционный нигилизм деятелей РАПМа, видевших в Скрябине лишь проповедника реакционной идеалистической философии. В любом случае музыка композитора грозила быть принесенной в жертву идеологическим догмам, какой бы характер последние ни носили.

Однако отечественная культура в конечном счете не ограничилась «музыкально-формальным» отношением к Скрябину. Общей атмосфере 1920-х годов были созвучны героический активизм и бунтарский пафос его сочинений. В картину мира тех лет вписывалась и преобразующая утопия композитора. Она неожиданно откликнулась новыми «пленэрными формами синтетического типа», как называл Асафьев площадные массовые действия того времени, вроде «Мистерии освобожденного труда» (разыгрывалась в Петрограде в мае 1920 года). Правда, эта новая мистерия была уже вполне советской: соборность была заменена в ней «массовостью», теургичность — агитационностью, а священные колокола — фабричными гудками, сиренами и канонадой. Недаром Белый писал Вяч. Иванову: «Твои оркестры — те же Советы», — иронически намекая на его мистериальные чаяния предыдущих лет.

Вообще в 1920-е годы нарождался советский миф о Скрябине, которому была суждена довольно долгая жизнь. Он появился на свет не без усилий А. В. Луначарского, называвшего Скрябина буревестником революции. Миф этот выражал себя в разных формах: «Поэма экстаза» как контрапункт к кинохронике октябрьских событий или финал «Божественной поэмы» в качестве апофеоза военного парада на Красной площади — лишь некоторые из них. Не говоря уже о столь односторонней интерпретации Скрябина, при таком подходе к нему за границами внимания оставалась значительная часть его наследия.

Это касается в первую очередь произведений позднего периода, которые не вязались ни с советской мифологией, ни с соответствующими оценочными установками в искусстве. Такова, в частности, Девятая соната, воплощающая образ мирового зла. В репризном проведении побочной партии улавливается родство с «маршами нашествия» в симфониях Д. Д. Шостаковича — композитора, имевшего свои счеты с казенным оптимизмом советских времен. Общность проявляется и в том, что у обоих композиторов гротескные маршевые эпизоды выступают актом «осквернения святыни», итогом глубокой трансформации изначально позитивных образов. Такое развитие листовской романтической традиции свидетельствует о силе прозрений Скрябина, соединившего XIX век с веком XX.

Влияние Скрябина на новую музыку по большому счету никогда не прерывалось. Вместе с тем отношение к нему было разным, приливы интереса чередовались с отливами. Если иметь в виду приливы, то наряду с 1920-ми годами следует сказать и о более поздних временах. Вторая волна скрябинизма имеет своим началом 1970-е годы. Согласно некоей смене культурных парадигм тогда формировался новый модус чувствования, в противовес долго господствовавшей эстетике *Neue Sächlichkeit* снова обретали силу романтические флюиды. И возвращение к Скрябину в таком контексте стало весьма симптоматичным.

Правда, в отличие от 1920-х годов это возвращение не носит характера откровенного паломничества. Опыт Скрябина воспринимается с новыми акцентами, соответствующими новому психологическому настрою. Не все в нем оказывается близко современным авторам. Они словно стараются застраховать себя от скрябинского эгоцентризма и от чрезмерного, на их взгляд, а потому искусственного, ощущения счастья. Об этом говорит, в частности, А. Г. Шнитке в одном из своих интервью (332). Действительно, в современном мире, прошедшем через все катаклизмы XX века, такая чрезмерность едва ли возможна. Новый рубеж столетий порождает новое апокалиптическое сознание, но уже не с оттенком героического мессианства, а скорее в форме покаянной исповеди. Соответственно этому духовная аскеза предпочитается «мистическому сладострастию» (как определял Д. Л. Андреев эмоциональный тон «Поэмы экстаза»).

Однако отталкивание от Скрябина является нередко обратной стороной притяжения к нему. Со Скрябиным и романтизмом начала века соотносятся новые представления о творчестве. Характерен в этом плане отказ от самооценности искусства — если не в духе миропреобразующих утопий, то в духе медитации. Фетишизация настоящего момента, столь показательная для культуры сере-

дины века, уступает место критериям Вечного. Векторное ощущение пространства снова замыкается в бесконечность сферы.

В этом смысле скрябинское понимание формы как шара близко, например, принципу иконной композиции в творчестве В. В. Сильвестрова, где все элементы тоже даны заранее. У Сильвестрова же возрождается забытый эффект звучащей ауры — колышущихся теней, вибраций, фактурно-тембровых отзвуков-«дуновений». Все это — приметы «космических пасторалей» (как называет свои сочинения сам автор), в которых слышны отголоски произведений Скрябина.

При этом скрябинская «высшая утонченность», похоже, больше говорит современным композиторам, нежели «высшая грандиозность». Им не близок также пафос героического самоутверждения и дух активизма, имевший в XX веке немало разрушительных последствий. Нетрудно заметить, что такое восприятие Скрябина в корне альтернативно советскому мифу о нем. Впрочем, здесь дает о себе знать и рефлексия поздней фазы культуры, окрасившая творчество последних лет. Она сказывается в произведениях того же Сильвестрова, созданных в жанре постлюдии.

Одним из импульсов обращения к Скрябину в последние десятилетия послужило освоение духовных богатств «серебряного века», включая наследие русских философов. Композиторы заново осознают и религиозные искания того времени, и те представления об искусстве, которые были, например, сформулированы Н. А. Бердяевым в его работе «Смысл творчества» — книге, появившейся год спустя после смерти Скрябина и обнаружившей немало точек соприкосновения с его строем мыслей. Еще в 1920-е годы Б. Ф. Шлёцер резонно констатировал, что «писатель и музыкант созвучны в одном пункте: а именно в способе „оправдания“ человека — через творчество, в исключительном утверждении его как творца, в утверждении его богосыновства не по благодати, а по существу» (329, 314).

Из музыкантов нынешнего поколения такой образ мыслей весьма близок В. П. Артёмову — композитору, который наиболее открыто постулирует свою преемственную связь со Скрябиным. Эта связь — и в стремлении слышать «музыку сфер», и в философско-религиозных программах крупных сочинений, складывающихся в некий сверхцикл (тетралогия «Симфония пути»).

Впрочем, как части бесконечно длящейся литургии воспринимаются и произведения С. А. Губайдулиной, по-своему воплощающей идею искусства-религии³¹. У Скрябина эта идея вырази-

³¹ Об этом пишет, например, В. Н. Холопова в статье «Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной» (322).

лась через «абсолютную музыку», которая одновременно проверяла свою универсальность в формах синестезии. У Губайдулиной, при гегемонии в ее творчестве инструментальных жанров, обращает на себя внимание трансмузыкальная выразительность пьес типа «Светлое и темное» (для органа), а кроме того, идея цветовой символики, зародившаяся еще в ее мосфильмовских киномузыкальных экспериментах. Общее видится также в эзотерическом складе творчества, в апелляции к скрытым знакам и смыслам. Отголоском сложных гармонических и метротектонических комбинаций «Поэмы огня» воспринимается числовая символика Губайдулиной, в частности использование в ее сочинениях ряда Фибоначчи³² — этого универсального структурирующего принципа, который мыслится автором как «иероглиф нашей связи с космическим ритмом».

Конечно, эти и другие свойства музыки современных авторов нельзя свести к скрябинским истокам. За ними стоит длительный опыт мировой культуры, а также эксперименты позднейшего авангарда, который уже сублимировал в себе открытия русского музыканта. Мастера нынешнего поколения охотнее адресуются в своих интервью к О. Мессияну или К. Штокхаузену. Это можно объяснить не только исторической близостью к последним, но, вероятно, и тем, что в западной музыке новации Скрябина имели перспективу «чистого», внеидеологизированного развития. Тогда как именно отталкивание от «скрябинского мифа» характеризует теперешнее возрождение Скрябина в отечественном творчестве.

И все же отсутствие программ и манифестов, столь свойственных 1920-м годам, не делает новое скрябинианство менее явным. К тому же оно не является сегодня лишь демонстрацией «музыкально-формальной» (по Н. А. Рославцу) связи. Ведь за ним — общность картин мира, обращение к духовному опыту, который возник в сходной точке культурной спирали и «в той же части Вселенной».

³² Ряд Фибоначчи — числовая последовательность, в которой каждый последующий член равен сумме двух предыдущих (1, 1, 2, 3, 5, 8...).

1

Сергей Васильевич Рахманинов наряду со Скрябиным — одна из центральных фигур в русской музыке 1900-х годов. Творчество этих двух композиторов привлекало к себе особенно пристальное внимание современников, о нем горячо спорили, вокруг отдельных их произведений завязывались острые печатные дискуссии. Несмотря на все несходство индивидуального облика и образного строя музыки Рахманинова и Скрябина, имена их часто возникали в этих спорах рядом и сравнивались между собой. Для такого сопоставления имелись чисто внешние поводы: оба — воспитанники Московской консерватории, окончившие ее почти одновременно и учившиеся у одних и тех же педагогов, оба сразу же выделились среди своих сверстников силой и яркостью дарования, получив признание не только как высокоталантливые композиторы, но и как выдающиеся пианисты.

Но было и немало такого, что разделяло их и ставило порой на разные фланги музыкальной жизни. Смелому новатору Скрябину, открывавшему новые музыкальные миры, противопоставляли Рахманинова как более традиционно мыслящего художника, опиравшегося в своем творчестве на прочные основы отечественного классического наследия. «Г. Рахманинов, — писал один из критиков, — тот столп, вокруг которого группируются все поборники реального направления, все те, кому дороги основы, заложенные Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Чайковским» (242).

Однако при всем различии позиций Рахманинова и Скрябина в современной им музыкальной действительности их сближали не только общие условия воспитания и роста творческой личности в юные годы, но и некоторые более глубокие черты общности. «Мятежное, беспокойное дарование» — так был однажды охарактеризован Рахманинов в печати. Именно эта беспокойная порывистость, возбужденность эмоционального тона, свойственная твор-

честву обоих композиторов, делала его особенно дорогим и близким широким кругам русского общества в начале нынешнего века с их тревожными ожиданиями, чаяниями и надеждами.

«Скрябин и Рахманинов — два „властителя музыкальных дум“ современного русского музыкального мира <...> Сейчас они делят между собой гегемонию в музыкальном мире», — признавал Л. Л. Сабанеев, один из усерднейших апологетов первого и столь же упорный противник и хулитель второго (275, 390). Другой, более умеренный в своих суждениях критик писал в статье, посвященной сравнительной характеристике трех виднейших представителей московской музыкальной школы Танеева, Рахманинова и Скрябина: «Если музыка Танеева как бы сторонится от современности, хочет быть просто музыкой, то в творчестве Рахманинова и Скрябина чувствуется трепетный тон современной, лихорадочно-напряженной жизни. Оба — лучшие надежды современной России» (344).

Долгое время господствовал взгляд на Рахманинова как на одного из ближайших наследников и продолжателей Чайковского. Влияние автора «Пиковой дамы» несомненно сыграло значительную роль в формировании и развитии его творчества, что вполне естественно для воспитанника Московской консерватории, ученика А. С. Аренского и С. И. Танеева. Вместе с тем им были восприняты и некоторые из особенностей «петербургской» композиторской школы: взволнованный лиризм Чайковского соединяется у Рахманинова с суровым эпическим величием Бородина, глубоким проникновением Мусоргского в строй древнерусского музыкального мышления и поэтическим восприятием родной природы Римского-Корсакова. Однако все усвоенное от учителей и предшественников глубоко переосмысливалось композитором, подчиняясь его сильной творческой воле, и приобретало новый, совершенно самостоятельный индивидуальный характер. Глубоко самобытный стиль Рахманинова обладает большой внутренней цельностью и органичностью.

Если искать параллели ему в русской художественной культуре рубежа веков, то это, прежде всего, чеховско-бунинская линия в литературе, лирическая пейзажность Левитана, Нестерова, Остроухова в живописи. Эти параллели не раз отмечались разными авторами и стали уже почти шаблонными. Известно, с какой горячей любовью и уважением относился Рахманинов к творчеству и личности Чехова. Уже в поздние годы жизни, читая письма писателя, он сожалел о том, что не познакомился с ним в свое время более близко (см.: 248, 345). С Буниным композитора связывали на протяжении многих лет взаимная симпатия и общность художественных воззрений. Их сближали и роднили страстная любовь к род-

ной русской природе, к приметам уже уходящей простой жизни в непосредственной близости человека к окружающему его миру, поэтичность мироощущения, окрашенного глубоким проникновенным лиризмом, жажда духовного раскрепощения и избавления от пут, стесняющих свободу человеческой личности.

Источником вдохновения для Рахманинова служили разнообразные импульсы, исходящие от реальной жизни, красота природы, образы литературы и живописи. «...Я нахожу, — говорил он, — что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных внемузыкальных впечатлений» (247, 147). Но при этом Рахманинов стремился не столько к непосредственному отражению тех или иных явлений реальной действительности средствами музыки, к «живописанию в звуках», сколько к выражению своей эмоциональной реакции, чувств и переживаний, возникающих под влиянием различных извне полученных впечатлений. В этом смысле можно говорить о нем как об одном из наиболее ярких и типичных представителей поэтического реализма 900-х годов, основная тенденция которого была удачно сформулирована В. Г. Короленко: «Мы не просто отражаем явления как они есть и не творим по капризу иллюзию несуществующего мира. Мы создаем или проявляем рождающееся в нас новое отношение человеческого духа к окружающему миру» (182, 218—219).

Одной из характернейших особенностей музыки Рахманинова, обращающей на себя внимание прежде всего при знакомстве с ней, является выразительнейший мелодизм. Среди своих современников он выделяется умением создавать широко и длительно развертывающиеся мелодии большого дыхания, соединяющие красоту и пластичность рисунка с яркой и напряженной экспрессией. Мелодизм, певучесть — основное качество рахманиновского стиля, в значительной степени определяющее характер гармонического мышления композитора и фактуру его произведений, насыщенную, как правило, самостоятельными голосами, то выдвигающимися на передний план, то исчезающими в густой плотной звуковой ткани.

Рахманиновым был создан свой совершенно особый тип мелодики, основанный на сочетании характерных для Чайковского приемов — интенсивного динамичного мелодического развития с методом вариантных преобразований, осуществляемых более плавно и спокойно (см.: 193). После стремительного взлета или длительного напряженного восхождения к вершине мелодия как бы застывает на достигнутом уровне, неизменно возвращаясь к одному длительно опеваемому звуку, или медленно, парящими уступами возвращается к исходной высоте. Возможно и обратное соотношение, когда более или менее продолжительное пребывание в одной ограниченной высотной зоне неожиданно нарушается ходом мело-

дии на широкий интервал, вносящий оттенок острой лирической экспрессии.

В подобном взаимопроникновении динамики и статики Л. А. Мазель усматривает одну из наиболее характерных особенностей рахманиновской мелодики (см.: 193, 163). Другой исследователь придает соотношению этих начал в творчестве Рахманинова более общее значение, указывая на лежащее в основе многих его произведений чередование моментов «торможения» и «прорыва» (см.: 172, 246)¹. Склонность к созерцательному лиризму, длительному погружению в какое-нибудь одно душевное состояние, словно бы композитор хотел остановить быстротекущее время, совмещалась у него с огромной, рвущейся наружу энергией, жадной активного самоутверждения. Отсюда сила и острота контрастов в его музыке. Каждое чувство, каждое душевное состояние он стремился довести до крайней степени выражения.

В свободно развертывающихся лирических мелодиях Рахманинова с их длительным непрерывным дыханием часто слышится что-то родственное «неизбывной» широте русской протяжной народной песни. При этом, однако, связь рахманиновского творчества с народной песенностью носила очень опосредованный характер. Лишь в редких, единичных случаях прибегал композитор к использованию подлинных народных напевов, не стремился он и к прямому сходству своих собственных мелодий с народными. «У Рахманинова, — справедливо замечает автор специальной работы о его мелодике, — редко непосредственно проступает связь с определенными жанрами народного творчества. Конкретно жанровое часто как бы растворяется в общем „ощущении“ народного и не является, как это было у его предшественников, цементирующим началом всего процесса формообразования и становления музыкального образа» (285, 104). Неоднократно уже обращалось внимание на такие характерные особенности рахманиновской мелодики, сближающие ее с русской народной песней, как плавность движения с преобладанием поступенных ходов, диатонизм, обилие фригийских оборотов и т. д. Глубоко и органично усвоенные композитором, эти черты становятся неотъемлемым достоянием его индивидуального авторского стиля, приобретая особую, только ему свойственную выразительную окраску.

Другая сторона этого стиля, столь же неотразимо впечатляющая, как и мелодическое богатство рахманиновской музыки, это

¹ Аналогичную мысль высказывает и В. П. Бобровский, отмечая, что «чудо рахманиновской индивидуальности заключается в уникальном, только ему присущем органическом единстве двух противоположно направленных тенденций и их синтезе» — активной устремленности и склонности к «длительному пребыванию на достигнутом» (40, 89).

необычайно энергичный, властно покоряющий и в то же время гибкий, порой прихотливый ритм. Об этом специфически рахманиновском ритме, невольно приковывающем к себе внимание слушателя, много писали и современники композитора, и позднейшие исследователи. Нередко именно ритм определяет основной тонус музыки. А. В. Оссовский заметил в 1904 году по поводу последней части Второй сюиты для двух фортепиано, что Рахманинов в ней «не побоялся углубить ритмический интерес формы Тарантеллы до мятущейся и омраченной души, не чуждой временами приступов какого-то демонизма» (231).

Ритм выступает у Рахманинова как носитель действенного волевого начала, динамизирующего музыкальную ткань и вводящего лирическое «половодье чувств» в русло стройного архитектурно-законченного целого. Б. В. Асафьев, сравнивая роль ритмического начала в творчестве Рахманинова и Чайковского, писал: «Однако у последнего коренная природа его „беспокойного“ симфонизма с особенной силой проявлялась в драматургической коллизийности самой тематики. В музыке же Рахманинова очень страстное в своей творческой цельности объединение лирико-созерцательного склада чувства с волевым организаторским складом композиторски-исполнительского „я“ оказывается той „самостной сферой“ личного созерцания, которой управлял ритм в значении волевого фактора...» (25, 298). Ритмический рисунок у Рахманинова всегда очень рельефно очерчен, независимо от того, является ли ритм простым, ровным, подобно тяжелым, размеренным ударам большого колокола, или сложным, затейливо цветистым. Излюбленная же композитором, особенно в произведениях 1910-х годов, ритмическая оstinatность придает ритму не только формообразующее, но в некоторых случаях и тематическое значение (см.: 60, 83).

В области гармонии Рахманинов не выходил за пределы классической мажоро-минорной системы в том виде, какой она приобрела в творчестве европейских композиторов-романтиков, Чайковского и представителей «Могучей кучки». Музыка его всегда тонально определена и устойчива, но в использовании средств классически-романтической тональной гармонии ему были свойственны некоторые характерные особенности, по которым нетрудно бывает установить авторскую принадлежность того или другого сочинения. К числу таких особых индивидуальных примет рахманиновского гармонического языка относятся, например, известная замедленность функционального движения, склонность к длительному пребыванию в одной тональности, порой ослабленность тяготений (см.: 39). Обращают на себя внимание обилие сложных многотерцовых образований, ряды нон- и ундецимаккордов, часто

имеющих в большей степени красочное, фоническое, нежели функциональное значение. Соединение такого рода сложных созвучий осуществляется большей частью с помощью мелодической связи. Господство мелодически-песенного начала в музыке Рахманинова определяет высокую степень полифонической насыщенности ее звуковой ткани: отдельные гармонические комплексы возникают постоянно как результат свободного движения более или менее самостоятельных «поющих» голосов.

Есть один излюбленный Рахманиновым гармонический оборот, настолько часто используемый им, особенно в сочинениях раннего периода, что получил даже название «рахманиновской гармонии» (см.: 36). В основе этого оборота — уменьшенный вводный септаккорд гармонического минора, обычно употребляемый в виде терцквартаккорда с заменой II ступени III и разрешением в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции (пример 21). Возникающий при этом в мелодическом голосе ход на уменьшенную кварту вызывает щемящее скорбное чувство.

Как одну из примечательных черт музыки Рахманинова ряд исследователей и наблюдателей отмечал ее преобладающий минорный колорит. В миноре написаны все четыре его фортепианных концерта, три симфонии, обе фортепианные сонаты, большинство этюдов-картин и множество других сочинений. Даже мажор приобретает нередко минорную окраску благодаря понижающим альтерациям, тональным отклонениям и широкому употреблению минорных побочных ступеней. Но мало кто из композиторов достигал такого разнообразия нюансов и степеней выразительной концентрации в употреблении минора. Замечание Л. Е. Гаккеля, что в этюдах-картинах ор. 39 «дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия» (60, 78), можно распространить на значительную часть всего рахманиновского творчества. Критики типа Сабанеева, питавшие предвзято враждебное отношение к Рахманинову, называли его «интеллигентным нытиком», музыка которого отражает «трагическую беспомощность человека, лишённого силы воли» (275, 390). Между тем рахманиновский густой «темный» минор звучит часто мужественно, протестующе и полон огромного волевого напряжения. И если в нем улавливаются слухом скорбные ноты, то это та «благородная скорбь» художника-патриота, тот «заглушенный стон о родной земле», который слышался М. Горькому в некоторых произведениях Бунина (74, 53). Как и этот близкий ему по духу писатель, Рахманинов, говоря словами Горького, «думал о России как о целом», сожалея о ее утратах и испытывая тревогу за судьбы будущего.

Творческий облик Рахманинова в основных своих чертах остался цельным и устойчивым на протяжении всего полувекового пути композитора, не испытывая резких переломов и изменений. Эстетическим и стилевым принципам, усвоенным в юные годы, он был верен до последних лет жизни. И тем не менее мы можем наблюдать в его творчестве определенную эволюцию, которая проявляется не только в росте мастерства, обогащении звуковой палитры, но частично затрагивает и образно-выразительный строй музыки. На этом пути ясно обрисовываются три больших, хотя и неравных как по длительности, так и по степени своей продуктивности, периода. Они отграничены друг от друга более или менее продолжительными временными цезурами, полосами сомнений, раздумий и колебаний, когда из-под пера композитора не выходило ни одного законченного сочинения. Первый период, приходящийся на 90-е годы XIX века, можно назвать порой творческого становления и созревания таланта, шедшего к утверждению своего пути через преодоление естественных в раннем возрасте влияний. Произведения этого периода часто еще недостаточно самостоятельны, несовершенны по форме и фактуре², хотя в ряде их страниц (лучшие моменты юношеской оперы «Алеко», Элегическое трио памяти П. И. Чайковского, знаменитая прелюдия до-диез минор, некоторые из музыкальных моментов и романсов) индивидуальность композитора выявлена уже с достаточной определенностью.

Неожиданная пауза наступает в 1897 году, после неудачного исполнения Первой симфонии Рахманинова — сочинения, в которое композитором было вложено много труда и душевной энергии, непонятого большинством музыкантов и почти единодушно осужденного на страницах печати, даже осмеянного некоторыми из критиков. Провал симфонии вызвал глубокую психическую травму у Рахманинова; по собственному, более позднему признанию, он «был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки» (248, 101). Три последующих года были годами почти полного творческого молчания, но одновременно и сосредоточенных размышлений, критической переоценки всего ранее сделанного. Результатом этой напряженной внутренней работы композитора над самим собой явился необычайно интенсивный и яркий творческий подъем в начале нового столетия.

² Некоторые из них (Первый фортепианный концерт, Элегическое трио, фортепианные пьесы: Мелодия, Серенада, Юмореска) были позже переработаны композитором и фактура их обогащена и развита.

На протяжении первых трех-четырёх годов наступившего XX века Рахманиновым был создан ряд замечательных по своей глубокой поэтичности, свежести и непосредственности вдохновения произведений различных жанров, в которых богатство творческой фантазии и своеобразие авторского «почерка» соединяются с высоким законченным мастерством. Среди них Второй фортепианный концерт, Вторая сюита для двух фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, кантата «Весна», Десять прелюдий ор. 23, опера «Франческа да Римини», некоторые из лучших образцов рахманиновской вокальной лирики («Сирень», «Отрывок из А. Мюссе»). Этот ряд сочинений утвердил положение Рахманинова как одного из самых крупных и интересных русских композиторов современности, принеся ему широкое признание в кругах художественной интеллигенции и среди массы слушателей.

Сравнительно небольшой отрезок времени с 1901 до 1917 года был наиболее плодотворным в его творчестве: за эти полтора десятилетия написана большая часть зрелых, самостоятельных по стилю рахманиновских произведений, ставших неотъемлемым достоянием отечественной музыкальной классики. Почти каждый год приносил новые опусы, появление которых становилось заметным событием музыкальной жизни. При непрекращающейся творческой активности Рахманинова творчество его не оставалось в этот период неизменным: на рубеже первых двух десятилетий в нем заметны симптомы назревающего сдвига. Не теряя своих общих «родовых» качеств, оно становится более суровым по тону, усиливаются тревожные настроения, в то время как непосредственное излияние лирического чувства словно бы затормаживается, реже появляются на звуковой палитре композитора светлые прозрачные краски, общий колорит музыки мрачнеет и сгущается. Эти изменения заметны во второй серии фортепианных прелюдий ор. 32, двух циклах этюдов-картин и особенно таких монументальных крупных композициях, как «Колокола» и «Всенощное бдение», выдвигающих глубокие, коренные вопросы человеческого бытия и жизненного назначения человека.

Переживаемая Рахманиновым эволюция не ускользнула от внимания современников. Один из критиков писал по поводу «Колоколов»: «Рахманинов как будто стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей... Вы чувствуете здесь перерождающийся новый стиль Рахманинова, ничего общего со стилем Чайковского не имеющий» (цит. по: 171, 356).

После 1917 года наступает новый перерыв в творчестве Рахманинова, на этот раз значительно более длительный, чем предыдущий. Только спустя целое десятилетие композитор возвращается к сочинению музыки, сделав обработку трех русских

народных песен для хора и оркестра и завершив Четвертый фортепианный концерт, начатый еще накануне первой мировой войны. На протяжении 30-х годов им было написано (если не считать нескольких концертных транскрипций для фортепиано) всего четыре, правда, значительных по замыслу крупных произведения.

2

Композитор сильного, ярко самобытного дарования, гениальный пианист, не имеющий себе равных среди современников, выдающийся дирижер — «божество в трех лицах», как выразился о Рахманинове один из критиков. Какая из сторон деятельности этого феноменально одаренного музыканта была главной, определяющей? Современники затруднялись ответить на этот вопрос. «Когда слушаешь его Трио или Второй концерт, или Виолончельную сонату, или „Франческу“, или другое, лучшее, — писал Энгель, — думаешь: вот кто рожден писать! Бросить все и писать! <...> И, слушая, как Рахманинов проводит „Жизнь за царя“ или „Пиковую даму“, или симфонию Чайковского, или сюиты Грига, думаешь: вот кто рожден дирижировать! Бросить все и дирижировать! Но Рахманинов еще и пианист <...> И в увлечении тем, как Рахманинов исполняет концерт Чайковского или собственные вещи, думаешь: вот кто рожден играть на фортепиано! Бросить все и играть!» (336, 391—392).

Сам Рахманинов постоянно колебался между разными своими призваниями, и когда сочинял музыку, не мог концерттировать, а дирижуя, не выступал одновременно или редко и мало выступал в качестве пианиста, и наоборот. Однажды даже на вопрос: «Не вредит ли Рахманинов-пианист Рахманинову-композитору?» он ответил утвердительно: «Очень вредит» (247, 125). Но в то же время исполнительская деятельность Рахманинова несомненно в значительной мере стимулировала и оплодотворяла его творчество, а в рахманиновском пианизме отчетливо проявлялись черты композиторского мышления. Асафьев справедливо подчеркивает цельность облика Рахманинова, в котором творческое и интерпретаторское начала были нераздельно слиты воедино: «Такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременности как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора» (25, 298).

Можно утверждать, что Рахманинов не внес бы такого богатого и яркого вклада в развитие фортепианной литературы, если бы не обладал поразительным по мощи и своеобразию пианистическим

дарованием. Тот же чеканный упругий ритм в сочетании с певучестью, «вокальностью», та же скульптурная лепка фразы, богатая и разнообразная «регистрация», которые были свойственны исполнительской манере Рахманинова-пианиста, в скрытом виде содержатся в нотной записи его сочинений.

Для характеристики одной из главных особенностей рахманиновского фортепианного творчества Д. В. Житомирский вводит понятие «концертности», не ограничивая его рамками лишь собственно концертного жанра. Концертность понимается им как качество противоположное камерности с присущей ей детализированностью музыкального письма. «...В сфере концертности, — замечает исследователь, — обычно полнее проявляет себя непосредственно чувственное начало. Это обусловливается отчасти тем, что концертность неотделима от индивидуально-артистической стихии» (107, 83). Отсюда проистекает и тяготение к широкой, порой несколько лапидарной манере изложения, известной декоративности и подчеркнутому ораторскому пафосу. При таком понимании концертности можно обнаружить ее признаки не только в крупных симфонизированных рахманиновских композициях для фортепиано с оркестром, но и во многих его фортепианных пьесах малой формы. Важное место в творчестве Рахманинова занимает и жанр концерта как таковой: ни для одного из его современников, творческие интересы которых были связаны в первую очередь с областью фортепианной музыки (Скрябин, Метнер), этот жанр не имел такого значения, как для него. Каждый из четырех фортепианных концертов Рахманинова (к которым следует добавить и Рапсодию на тему Паганини) обозначает определенную веху на пути композитора.

Первый концерт, написанный им в семнадцати-восемнадцати-летнем возрасте (1890—1891), еще до окончания консерватории, — произведение неровное и недостаточно самостоятельное. В нем чувствуется влияние как русских музыкантов, под воздействием которых рос и формировался юный Рахманинов (Чайковского, Рубинштейна), так и западных романтиков — Шопена, Шумана, отчасти, может быть, Грига и Листа. Некоторые места (особенно во второй и третьей частях концерта) кажутся наивными, элементарными по изложению. Вместе с тем в ряде моментов чувствуются рахманиновская «львиная хватка», напор и энергия. Таковы бурно низвергающиеся каскады октав во вступлении к первой части, напоминание о которых несколько раз встречается в дальнейшем. Выразительны взволнованно-лирическая тема главной и спокойная, легко парящая — побочной партии. В целом эта часть безусловно лучшая и по качеству материала, и по стройности, законченности композиции.

Концерт был первым произведением Рахманинова, которое он решился предать гласности, обозначив его ор. 1. О том, что оно оставалось ему дорого и позже, свидетельствует новая редакция, сделанная в 1917 году, в которой при сохранении основного тематического материала был внесен ряд изменений в план его развития, значительно обогащена фактура фортепианной партии, подвергнута коренному пересмотру инструментовка. В этом обновленном виде композитор неоднократно включал Первый концерт в программы своих концертных выступлений.

На протяжении нескольких ближайших лет после окончания концерта Рахманиновым был написан ряд фортепианных пьес, объединенных в две серии: «Пьесы-фантазии» ор. 3 (1892) и «Салонные пьесы» ор. 10 (1894). Несмотря на их неравноценность и не вполне еще установившийся авторский «почерк», некоторые из них уже содержат черты яркого индивидуального своеобразия. В первой из указанных серий особенно выделяется прелюдия до-диез минор, очень скоро после своего появления в свет ставшая знаменитой. Полнота и насыщенность звучания, эффектная контрастная регистровка, гулкие «колокольные» басы придают этой небольшой по длительности пьесе черты монументальности. Что-то роковое, грозно неотвратимое слышится в неизменно ровном, размеренном ритмическом движении с тяжело ниспадающей остиной басовой фигурой в массивном октавном утроении и робко звучащими скорбными ответными фразами в верхнем регистре. Возникающий в среднем разделе порыв быстро иссякает, и начальное построение вновь повторяется в динамизированном и уплотненном изложении, достигая огромной звуковой мощи. Краткое заключительное построение, напоминающее мрачный похоронный звон, словно бы говорит о бессилии человека перед роком. Несмотря на присущий музыке элемент декоративности, эта пьеса — явление примечательное для юного девятнадцатилетнего автора по своеобразию замысла и степени владения средствами фортепианной звучности.

Своим светлым, ясным лиризмом привлекает Мелодия, отмеченная Чайковским наряду с прелюдией как одна из лучших пьес в данной серии. Плавно и спокойно развертывающийся широкими волнами мелодический голос сочно и выразительно звучит в среднем «виолончельном» регистре на фоне триольного аккордового сопровождения³. Иной характер носит Элегия с ее скорбной, местами надрывно звучащей патетикой и в то же время мужественным

³ Помещение основной мелодии не в верхнем, а среднем или нижнем голосе, что придает ей особую теплоту и наполненность, — прием, характерный и для ряда более поздних произведений Рахманинова (Баркарола ор. 10, Прелюдии соль-бемоль мажор и соль-диез минор из ор. 32, авторская транскрипция романса «Сирень» и др.).

точника» мелодические фразы сочетаются с активными восклицательными интонациями и бурными негодующими взлетами, сопровождаемыми ярким динамическим нарастанием звучности.

Порой в Элегии ощущается налет сгущенной чувственной экспрессии, характерной для цыганского романса, связь с которым не раз отмечалась в творчестве Рахманинова (см.: 107, 89; 138, 48). Если в зрелые годы эта связь становится у него не столь очевидной и непосредственной, то в некоторых сочинениях раннего периода она выступает с достаточной ясностью. Например, Серенада из того же опуса. Г. М. Коган отмечает в этой пьесе мелодические обороты, напоминающие Серенаду из «Песен и плясок смерти» Мусоргского (см.: 173, 264). Но общий характер ее музыки ближе к «Песне цыганки» Чайковского (сумрачный «ночной» колорит, фригийские обороты, «гитарный» аккомпанемент вальсового типа). Очевидно также сходство с «Цыганской пляской» из «Алеко».

В ином роде примечательна популярная в свое время пьеса «Полишинель». Отмечалось, что она написана, возможно, под влиянием одной из частей Второй сюиты для двух фортепиано Аренского, озаглавленной «Паяц» (см.: 45, 58). Однако сходные задачи решаются учителем и учеником совершенно по-разному. Рахманиновский «Полишинель» — не забавная жалкая фигура и не маскарадная маска, а сильный мужественный образ. Гротеск приобретает здесь драматическую окраску, и в этом смысле оправдана параллель с «Гномом» Мусоргского (см.: 9, 136), проявляющаяся даже в сходстве некоторых приемов изложения (октавные броски с форшлагами, резкие *sforzando*). При известной лапидарности фактуры мы находим в этой пьесе и типично рахманиновские «колокольные» звучания, и его насыщенную, необычайно густую и сочную кантилену, напоминающую звучание живого человеческого голоса (средняя часть — *Agitato*).

Вторая серия фортепианных пьес, обозначенная *op. 10*, в целом неравноценна и содержит наряду с высокохудожественными образцами некоторое количество неярких и малосамостоятельных вещей, иногда даже отмеченных чертами поверхностной салонности. К лучшим из пьес этой серии надо отнести поэтичную Баркаролу с ее мягкой меланхолической задумчивостью. В отличие от упоенно страстных итальянских баркарол в ней слышится какая-то неясная душевная грусть, и в этом отношении она близка к русским баркаролам Чайковского, Рубинштейна⁴. Тема ее основана на типично рахманиновском приеме мелодического развертывания с

⁴ С Баркаролой из «Времен года» Чайковского эту рахманиновскую пьесу сближает даже одинаковая тональность соль минор. Интересно отметить, что в той же тональности написаны еще две баркаролы, относящиеся к тем же годам (в Фантазии для двух фортепиано *op. 5* и серии из шести пьес для фортепиано в 4 руки *op. 11*).

постепенным расширением диапазона начиная с интервала секунды и неизменным возвращением к основному опорному звуку. Благодаря тому, что такой опорой в данном случае служит доминантовая ступень, мелодия приобретает «парящий» характер, словно повисая в неподвижном воздухе. Обращает на себя внимание также независимость мелодического голоса от ритмически остигатного аккомпанемента, вызывающего иллюзию спокойного колыхания водной поверхности.

«Юмореска», входящая в состав той же серии, отличается острой характеристичностью музыки, создаваемой капризным и вместе по-рахманиновски твердым, резко акцентированным ритмом, а также остроумной игрой постоянно сменяющихся альтераций в гармоническом развитии. В моментах яркого динамического нарастания упорно акцентируемый жесткий ритм приобретает почти угрожающий характер⁵.

Новым шагом в развитии фортепианного творчества Рахманинова явились Шесть музыкальных моментов оп. 16, написанные в 1896 году. В них композитор полностью освобождается от поверхностной салонной чувствительности, черты которой присущи некоторым из более ранних его фортепианных пьес. Выражение чувства становится более сосредоточенным и углубленным, средства пианистического изложения тоньше и богаче. Небывалой еще у него раньше степени выразительной концентрации достигает Рахманинов в сурово-мрачной по колориту третьей пьесе из этого цикла, си минор. В ее скорбно никнущих мелодических фразах, похожих на вздохи, и тяжелых, круто обрывающихся подъемах чувствуются глубокая меланхолия и скованный порыв. Контрастом к ней звучит светлая мечтательная пятая пьеса, ре-бемоль мажор, типа ноктурна или баркаролы, пленяющая пластической ясностью линий и поэтичностью настроения. Но особенно характерны для этого цикла пьесы подвижного характера с непрерывным вихреобразным пассажным движением, проникнутые действенным волевым началом и рвущейся наружу раскрепощенной энергией. Если в мятежной страстности ми-бемоль-минорного музыкального момента № 2 с его трепетными секундными оборотами и амфибрахическими ритмами можно расслышать ноты душевной тревоги и беспокойства, то в активных ямбических интонациях четвертой, ми-минорной, пьесы звучит воля к действию и борьбе. Завершает цикл торжествующая до-мажорная пьеса с такими же уверенными

⁵ Наряду с двумя пьесами из оп. 3 (Мелодия и Серенада) Юмореска была переработана Рахманиновым уже в поздние годы жизни. Новая редакция, не коснувшаяся основного материала, отличается от первоначального изложения более развитой фактурой и некоторыми гармоническими деталями.

ямбическими интонациями восклицательного типа на фоне непрерывно бурлящего движения волнообразных фигураций.

Кроме трех охарактеризованных серий сольных фортепианных пьес к 1890-м годам относятся два фортепианно-ансамблевых опуса Рахманинова: Фантазия (или Сюита № 1) для двух фортепиано (1893) и Шесть пьес для фортепиано в 4 руки (1894). В основном композитор не выходит в этих сочинениях из круга уже определенных образов и настроений его раннего творчества. В Фантазии преобладают образы лирически-пейзажного характера. Первая часть ее, Баркарола, по общему тону музыки близка написанной в те же годы Баркароле из ор. 10, но отличается более широким развитием живописно-изобразительных элементов и детальнее разработанной фортепианной фактурой. Выражение лирического чувства сливается с пейзажным фоном и в следующей части «И ночь, и любовь...»: ночные зовы, напоминающие валторны «Оберона», трели соловья и страстная мелодия любовного признания, быстро иссякающая и растворяющаяся в тихих томных вздохах, составляют одно нераздельное целое в этой поэтической картине.

Большей строгостью выражения отличаются две последние части сюиты. Третья часть, «Слёзы», написанная под впечатлением известного стихотворения Тютчева, «Слёзы людские, о слёзы людские!»⁶, основана на непрерывном варьировании однообразно ниспадающей краткой мелодической фигуры в строго и неизменно размеренном мелодическом движении (пример 22), подсказанная поэтическим образом падающих и застывающих человеческих слез: эта остиная фигура одновременно напоминает доносящийся издали унылый колокольный звон⁷.

По-иному, торжественно и радостно звучат колокола в последней части, «Светлый праздник», по своему образному строю, а отчасти и по характеру музыки напоминающей «Воскресную увертюру» Римского-Корсакова. Вместе с тем Рахманинов прибегает к приемам аналогичным тем, которые использованы Мусоргским в колокольном звоне из «Бориса Годунова»: равномерное чередование двух септаккордов с двумя общими и двумя хроматически изменяющимися ступенями (септаккорды двойной доминанты II ступени), посредством чего достигается впечатление разносящихся в воздухе звуковых биений (пример 23). В середине прохо-

⁶ Каждой из частей сюиты предпослан стихотворный эпиграф. Эпиграфом к третьей части служит это тютчевское стихотворение.

⁷ По словам одного из мемуаристов, замысел этой пьесы был навеян воспоминанием о звоне монастырского колокола в Новгороде, где провел композитор свои детские годы (см.: 257, 236).

дит мелодия пасхального песнопения «Христос воскрес» в полнозвучном аккордовом изложении, напоминая пение многоголосого хора и дополняя картину широкого народного торжества. Впервые в творчестве Рахманинова появляется такой яркий величавый эпический образ.

В отличие от Фантазии, носящей черты концертности, серия четырехручных фортепианных пьес, рассчитанных на домашнее музицирование, проста и непритязательна по изложению. Большая часть этих пьес написана в распространенных традиционных, бытовых жанрах: Баркарола, Вальс, Романс. Выделяется последняя, шестая пьеса, «Слава», на тему народной песни того же названия. Композитор проявляет изобретательность и свежесть выдумки в разработке мелодии, проводя ее в разных регистрах и в различной гармонизации с широким применением побочных ступеней и преобладанием плагальных оборотов.

Пять лет отделяют Второй фортепианный концерт Рахманинова, оконченный в 1901 году, от его предыдущего фортепианного произведения — Шести музыкальных моментов оп. 16. После трудного пятилетия мучительных сомнений, разочарований и размышлений о своем пути композитор предстает в этом новом своем сочинении как зрелый сложившийся мастер с ярко выраженной индивидуальной физиономией и выработанной манерой письма. Как замечает Кашкин в отзыве на первое авторское исполнение концерта в полном виде⁸ 27 октября 1901 года, миновав период *Sturm und Drang*'а, Рахманинов показал себя в нем крупным оригинальным художником, «свободным от всякой изысканности и в то же время обладателем всех средств новейшей техники» (170).

Концерт, принесший ее автору заслуженный успех, был по праву признан лучшим русским фортепианным концертом после си-бемоль-минорного концерта Чайковского. Но, при сохранении преемственных связей с наследием Чайковского и других русских и зарубежных композиторов XIX века, рахманиновский концерт содержит много нового как в своем образном строе и средствах музыкального выражения, так и в самой трактовке жанра. Можно было бы назвать его вдохновенной лирико-патетической поэмой для фортепиано с оркестром. Черты поэмности проявляются в тяготении к единству цикла и непрерывности развития, достигаемых с помощью развернутой системы интонационно-тематических свя-

⁸ Вторая и третья части концерта были завершены раньше первой и исполнены 2 декабря 1900 года.

зей и модулирующих «скрепок» между отдельными частями. Элемент соревнования солиста с оркестром, являющийся одним из основных определяющих признаков классического концерта, по существу, отсутствует и уступает место их тесному взаимодействию. Современников даже смущало почти полное отсутствие самостоятельных «концертирующих» эпизодов, в которых исполнителю сольной партии предоставляется возможность свободной демонстрации своих виртуозных возможностей. Кашкин в нерешительности останавливался перед вопросом, относится ли это к достоинствам или недостаткам произведения.

Монологичность концерта определяется по преимуществу лирическим строем его музыки, что не исключает ни сурового драматизма, ни строгой величавой эпичности. Рахманиновский лиризм проявляется здесь во всем своем богатстве и многогранности оттенков от тихого созерцательного покоя или элегической грусти до мужественного протестующего пафоса и восторженного радостного самоутверждения. Изумительна мелодическая красота и выразительность основных тем концерта, широко разрабатываемых композитором и предстающих в различном освещении, в разных метроритмических вариантах и сменах темброво-регистровой окраски. К числу замечательных образцов рахманиновского мелодического дара принадлежит тема главной партии первой части, о которой много уже было сказано и написано. Н. К. Метнер называет ее «одной из наиболее ярких тем России»: «с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия» (202, 350).

В этой теме, появляющейся в оркестре после нескольких «колокольных» аккордов субдоминантовой функции у фортепиано, Рахманинов создает на основе свободного претворения некоторых особенностей русской народно-песенной мелодики образ большой обобщающей силы. Возникая из секундовой интонации, она постепенно расширяет свой диапазон и приобретает все большую широту дыхания (пример 24). Вначале сурово и сумрачно звучащая тема приобретает в ходе развития более мягкую лирическую окраску и продолжается у фортепиано, которое выполняло до этого сопровождающую роль, окутывая мелодию гулками полнозвучными пассажами.

Так подготавливается переход к побочной партии, тему которой излагает фортепиано при почти полном молчании оркестра. Эта светлая мечтательная тема принадлежит к характернейшим образцам одного из описанных выше типов рахманиновской лирической мелодики: за коротким воодушевленным взлетом мелодии на октаву по ступеням тонического секстаккорда следует длитель-

ное секвенционное нисхождение с преобладанием поступенных ходов (пример 25). Излагаемая в виде законченного периода тема далее словно истает и растворяется в высоком регистре.

В отличие от неторопливо развертывающейся экспозиции с плавным «перетеканием» одного раздела в другой разработка развивается динамично и целеустремленно. При непрерывном ускорении темпа она по числу тактов почти вдвое короче. В ходе развития все яснее выступает на первый план активное ритмическое начало и путем преобразования краткого мотива, соединяющего вступительное аккордовое построение с главной партией (пример 26), формируется энергично ритмованная фигура маршевого типа, в сопровождении которой вступает сильно динамизированная тема главной партии в репризе. Вслед за кратким проведением ее основного шестнадцатитактового построения, представляющем собой главную кульминацию всей первой части, напряжение спадает, на протяжении почти всего дальнейшего развития репризы и коды идет процесс неуклонного постепенного затухания динамической энергии. Контуры побочной партии лишь слегка обрисованы в тихом, затаенном звучании валторны соло и в ритмическом увеличении, придающем ей спокойный, убаюкивающий характер. Только в небольшом кратком построении коды движение вновь оживляется, и вся часть завершается тремя энергичными словно обрубленными аккордами.

Медленную среднюю часть концерта В. А. Цуккерман справедливо назвал «жемчужиной русской лирики» (323). Это пленяющее красотой и поэтичностью музыки *Adagio* при довольно большой своей протяженности целиком основано на одной теме. Излагаемая солирующим кларнетом на фоне ровно струящихся фигураций у фортепиано⁹, она производит впечатление почти незаметной легкой зыби на застывшей поверхности, лишь слегка отклоняясь от основного опорного звука *соль-диез* и вновь возвращаясь к нему. Но за кажущейся внешней неподвижностью ощущается трепетная внутренняя жизнь. Безмятежный созерцательный покой нарушается отклонением в параллельный минор во втором трехтакте и особенно подчеркнуто экспрессивным взлетом мелодии на малую септиму перед заключением (пример 27). В среднем разделе этой части тема подвергается интенсивной разработке с непрерывным нарастанием темпа и силы звучания, приводящим к яркой кульминации на доминанте фа-диез минора, после него довольно развернутое построение типа каденции с «рассыпающимися» пассажами

⁹ При повторном изложении роли меняются и мелодический голос звучит у фортепиано в октаву.

фортепиано подготавливает вступление репризы, изложенной сокращенно с однократным проведением темы.

В финале концерта контраст мужественно волевого, действенного начала и мягкого лиризма обостряется при явном преобладании первого. Четко и энергично ритмованная тема главной партии сохраняет связь с некоторыми тематическими элементами первой части¹⁰, но эта связь настолько завуалирована, что с трудом улавливается на слух. В лирически напевной теме побочной партии также есть обороты, сходные с аналогичной по своему месту темой первой части, но черты маршевой ритмики придают ей более подвижный и активный характер (пример 28)¹¹. В заключительном построении коды эта тема звучит победоносно-ликующе в сочных унисонах струнных, сопровождаемых мощными полнозвучными аккордами фортепиано. Этот прием превращения лирического образа в героический, встречающийся у Танеева в до-минорной симфонии, а затем неоднократно у Скрябина, использован Рахманиновым для светлого утверждающего завершения своего удивительного по вдохновенному пафосу музыки и стройной законченности, соразмерности всех элементов произведения.

Среди сочинений, находящихся в непосредственной близости ко Второму концерту, наиболее крупным является Вторая сюита для двух фортепиано. Создававшаяся в одно время с концертом (1900—1901), она в отдельных своих моментах перекликается с ним по характеру музыки, хотя задача, стоявшая в данном случае перед композитором, была иная. В соответствии с традицией сюита представляет собой последовательный, тонально замкнутый ряд пьес жанрово-характеристического типа: Интродукция в характере торжественного шествия, Вальс, Романс и Тарантелла. Но жанровая основа очень сильно переосмыслена в этих пьесах, сохраняющих только отдаленную связь со своими бытовыми прообразами. Легкий воздушный вальс с его стремительно кружащимся движением содержит что-то от фантастического скерцо, а мелькающая то тут, то там «рахманиновская гармония» придает музыке томно-меланхолический оттенок. Светлая лирика Романса близка по настроению некоторым образцам камерного вокального творчества Рахманинова той же поры. Его ровно, поступенно восходящая тема, завершаемая плавным опеванием терцового звука лада, напоминает фразу из романса «Сирень» (пример 29 а, б). Как и *Adagio* Второго концерта, эта часть построена на одной теме. Многократ-

¹⁰ Такова, в частности, секундовая «раскачка» мелодического голоса.

¹¹ Ср. такты 12—13 этого примера с двумя первыми тактами побочной партии первой части. Но то, что там было исходным моментом, первоначальным толчком, здесь становится вершиной развития.

ное повторение ее заключительной фразы в среднем разделе звучит как нежно-страстный призыв.

Последняя часть сюиты, Тарантелла, замечательна своим динамическим напором и энергией ритма, в котором Оссовскому слышалось даже нечто демоническое. Используя итальянскую народную тему, Рахманинов как бы мелодически «оголяет» ее, оставляя только ритмически опорные точки, что придает ей особенно жестко акцентированный характер. Лишь эпизодически в ходе развития мелькает ее полный мелодический рисунок. Путем вариантного преобразования той же мелодии возникает вторая тема Тарантеллы, написанной в сонатной форме с сокращенной репризой. По изложению эта новая тема напоминает кавказские плясовые наигрыши, разрабатываемые в «Исламее» Балакирева. Появляющийся уже перед репризой дуольный вариант основной темы перекликается с темой Интродукции, что способствует закругленности всего цикла.

По кругу музыкальных образов и настроений соприкасается со Вторым концертом и цикл Десять прелюдий ор. 23, написанный в начале 1900-х годов¹². Одна из поэтичнейших пьес этого цикла, прелюдия ми-бемоль мажор, рождает прямые ассоциации со сферой побочной партии из первой части концерта. Излюбленный многими композиторами в конце XIX и начале XX века жанр прелюдии получает особую трактовку в творчестве Рахманинова. В отличие от лаконичных скрябинских прелюдий, фиксирующих один краткий миг душевного переживания, он передает выражаемое чувство в динамике и развитии, а в отдельных случаях сопоставляет контрастные образы. Поэтому его прелюдии сравнительно развернуты по масштабу, музыка их часто вызывает живые образные ассоциации, хотя композитор не дает заголовков, направляющих восприятие слушателя (как это делает, например, Дебюсси в своих фортепианных прелюдиях). В основном это картины настроений, навеянных теми или иными внешними или внутренними стимулами.

Отдельные пьесы цикла разнообразны как по выразительному строю музыки, охватывающему широкий диапазон душевных состояний от тихого созерцательного лиризма до бурных драматических порывов и взлетов мужественного героизма, так и в смысле приемов фортепианного изложения. Тонкостью и изяществом письма выделяется уже упомянутая прелюдия ми-бемоль мажор с певучей фигурацией, окружающей основную мелодию подобно

¹² По словам самого композитора, все десять прелюдий написаны в 1903 году, но существуют данные, заставляющие предполагать, что часть их была создана уже в 1901—1902 годах (см.: 279, 34 и 458).

вующемуся растению. Порой в этом сопровождающем голосе возникают краткие отрезки, имитирующие отдельные мелодические обороты темы, что еще больше подчеркивает неразрывное единство обоих элементов фактуры. Такая же спокойная лирическая прелюдия ре мажор прежде всего привлекает своим полнокровным сочным мелодизмом. Мелодически протяженная тема, излагаемая в насыщенном среднем регистре на фоне широких гармонических фигураций, при повторном проведении сопровождается плавным подголоском, который рождается из ее исходной секундной интонации. Форму прелюдии в целом можно определить как сочетание двухчастности с вариационно-строфическим принципом: после интенсивного нарастания в первом построении второй части, приводящего к непродолжительной, но яркой кульминации, снова проходит тема в более светлом регистре с падающими словно капли высокими призвуками, в последовании которых нетрудно уловить слегка измененные ее очертания. Таким образом, и здесь все фактурные элементы тесно связаны между собой, подчиняясь главенству мелодического начала.

Медлительно развертывающуюся тему первой, фа-диез-минорной, прелюдии можно отнести к типу «равнинных» (по определению Асафьева) рахманиновских мелодий, вызывающих представление об унылой бескрайности российских степных пространств. Непрерывный ряд «стонущих» малосекундовых интонаций, который возникает в сопровождающей фигурации, усиливает чувство глубокой тоскливой меланхолии.

Другой тип пьес представлен быстрыми подвижными прелюдиями, основанными на непрерывном моторном движении. Такова патетическая до-минорная прелюдия с ее волнообразно набегаящими пассажами и непрерывно чередующимися динамическими взлетами и спадами. К тому же типу принадлежит прелюдия ми-бемоль минор, в хроматическом движении которой двойными ногами слышатся отзвуки каких-то грозно завывающих вихрей. При этом звучность приглушена, лишь на короткие моменты достигая относительной силы, преобладают же нюансы *p* и *pp*. Создается впечатление изредка вырывающейся наружу скрытой душевной бури.

Одна из самых популярных, прелюдия соль минор выделяется среди остальных контрастностью строения: строго ритмованному маршевому движению ее крайних разделов с оттенком мефистофельского сарказма («крадущиеся» шаги басового голоса) противопоставлена робкая затаенная жалоба средней певуче-лирической части. Так же особняком стоят в цикле бравурная рыцарственно мужественная прелюдия си-бемоль мажор и сумрачная по колориту ре-минорная в темпе менуэта. В известной приглушенности звуко-

вых красок и тяжелом размеренном ритме последней чувствуется что-то фатальное, мрачно нависшее, мало напоминая чопорный манерный танец «галантного века». В ее полифонизированной музыкальной ткани и органных пунктах пространной коды скорее можно усмотреть черты барочной пьесы типа сарабанды.

Данью преклонения Рахманинова перед гением Шопена стали Вариации на тему его до-минорного прелюда (1902—1903). Однако произведение это получилось неровным и несколько перегруженным в пианистическом отношении. Ряд свободных преобразований темы, принимающих иногда характер самостоятельных небольших жанрово-характеристических пьес, не всегда достаточно прочно связан между собой и в то же время страдает известным однообразием. Не во всем убедителен модуляционный план (например, уход в далекую тональность ля мажор в бравурной 19-й вариации), малоудачным представляется и завершение всего цикла торжественным, но лишенным подлинного блеска полонезом. Все это явилось причиной малой популярности этих рахманиновских вариаций, несмотря на ряд отдельных интересных моментов.

Важнейшим этапом в творческом развитии Рахманинова стало создание в 1909 году Третьего фортепианного концерта, которому принадлежит такое же центральное место среди его сочинений конца 1900 — начала 1910-х годов, какое занимает Второй концерт в ряду произведений рубежа столетий. Не уступая этому своему предшественнику по свежести вдохновения, мелодическому богатству и красоте тем, Третий концерт носит на себе печать большей зрелости и сосредоточенности мысли. Асафьев считал, что начиная именно с Третьего концерта происходит окончательное формирование «титанического стиля рахманиновской фортепианности» и черты «наивно романтической фактуры», свойственные ранним сочинениям композитора, полностью преодолеваются им (25, 299). Более широкое дыхание приобретает симфоническое развитие, прочнее становятся связи между отдельными частями формы, огромной мощи звучания достигает монументальная фортепианная фактура наряду с почти моцартовской простотой, легкостью и прозрачностью некоторых эпизодов.

Концерт начинается сразу, после двух вступительных тактов оркестра, с проведения широко распевной темы главной партии солистом в октавном изложении. По своей обобщающей силе и глубине выражения она не уступает первой теме Второго концерта, но, в отличие от нее, звучит тихо и скромно, со сдержанным затаенным чувством задумчивой печали. Мелодия попевочной структуры разворачивается в ограниченном диапазоне с постоянным воз-

вращением к основному устою. Много раз отмечалась близость ее к строению древнерусских церковных напевов, приводились даже конкретные примеры подобной близости (см.: 353, 369). Впрочем, эта аналогия может относиться только к первому построению темы, во втором построении она хроматизируется и подвергается секвентному развитию, что придает ей более экспрессивно заостренную субъективно-лирическую окраску. Существенную роль играет также четкий активный ритм оркестрового сопровождения (♩. ♪♪. ♪), который приобретает далее значение одного из постоянных объединяющих элементов в пределах всего цикла.

Та же ритмическая фигура слышится и в начальных фразах более лирически взволнованной побочной партии, что подчеркивается предшествующим собственно самой теме ее оркестровым вариантом (пример 30 а, б). В своем развитии тема достигает яркой выразительной кульминации¹³, представляющей динамическую вершину всего экспозиционного раздела.

Вторая, более высокая и продолжительная кульминация, достигаемая путем постепенного развития и вычленения отдельных мотивов темы главной партии, становится центром разработки (*Allegro, ff, molto marcato*) и завершается стремительно низвергающимся пассажем *martellato*, после чего наступает полоса длительного спада напряжения со скорбными малосекундовыми интонациями, настойчиво повторяющимися то в партии солиста, то у оркестра. Третья большая волна нарастания приходится на обширную каденцию, связывающую последний раздел разработки с началом репризы. Все признаки последней (появление темы главной партии, хотя и в значительно измененном, варьированном виде, утверждение основной тональности ре минор) ясно обозначаются в эпизоде *scherzando*. Развитие темы приводит к новой грандиозной кульминации, которая превосходит по силе обе предыдущие.

Все дальнейшее (краткое напоминание побочной партии и полное заключительное проведение темы главной партии в ее первоначальном экспозиционном изложении) служит заключением и «округляет» форму, придавая ей замкнутый, заверченный характер. Троекратное проведение основной темы (в экспозиции, в начале разработки и в заключении) и три кульминационные фазы, расположенные в порядке нарастающей силы и напряженности, являются узловыми моментами формы, сообщающими ей необычайную внутреннюю цельность и целеустремленность развития.

¹³ Мазель приводит начало второго, развивающего построения этой темы как пример соединения свободной вариантности с секвентностью в мелодике Рахманинова (см.: 193, 165).

Своеобразна по своему строению и вторая часть концерта Интермеццо, написанная в виде свободных вариаций на простую песенную тему, излагаемую в оркестре. При этом тональности первоначального ее изложения и вариаций, исполняемых солистом, различны (ля мажор и ре-бемоль мажор с рядом последующих модуляций). Благодаря обилию понижающих альтераций во вступительном оркестровом изложении темы, частично повторяющемся в конце Интермеццо, тональность его воспринимается как доминанта ре минора. Тем самым эти два проведения выполняют функцию модулирующих построений, связывающих среднюю часть концерта с двумя крайними.

Уверенной мужественной силы и энергии исполнен финал концерта с его типично рахманиновским твердым, резко акцентированным поступательным ритмом. Отмеченная выше ритмическая фигура, являющаяся своего рода лейтритмом всего произведения, получает новое преломление в теме главной партии финала, основанной на стремительно взлетающих призывных квартовых интонациях (пример 31). Тот же неудержимый напор волевой энергии, закованной в жесткие рамки неизменного синкопированного ритма, слышится и в излагаемой полнозвучными аккордами теме побочной партии (пример 32). Только в заключительной партии появляется более плавная напевная мелодия, рисунок которой совпадает с основными контурами предшествующей ей темы.

Характер музыки неожиданно меняется в разработке (цифра 48, *Scherzando*), представляющей собой самостоятельный эпизод внутри сонатного *allegro*: резко изменяются темп, звуковой колорит, тип изложения; ритмический рисунок становится причудливым, неуловимо капризным. Но при всей контрастности сохраняется, хотя и очень тонко завуалированная, связь с основным тематическим материалом, боевые кличи главной партии финала превращаются в какие-то таинственные фантастические зовы: неясно вырисовываются и очертания отдельных мотивов побочной партии первой части (пример 33), а незадолго до окончания, как краткое напоминание, проходит начальная тема концерта в звучании виолончели (цифра 54, *a tempo, poco a poco accelerando*). Тем самым финал приобретает до известной степени суммирующее, синтетическое значение.

После краткой репризы Третий концерт, как и Второй, победоносно увенчивается сияюще светлой, но еще более ярко и уверенно звучащей в мощных унисонах фортепиано и оркестра кодой, основанной на преображенной теме побочной партии финала. Это торжествующее заключение подготавливается длительным постепенным нарастанием на доминантовом органном пункте, что еще повышает силу и интенсивность производимого им впечатления.

В ряде фортепианных пьес меньшего масштаба, созданных в ближайшие годы после окончания Третьего концерта (еще одна серия Прелюдий ор. 32, два цикла Этюдов-картин ор. 33 и 39), получают дальнейшее развитие характерные особенности рахманиновского монументального пианизма и в то же время появляются новые черты. Облик композитора становится в них суровее, порой неприветливее, мягкий задумчивый лиризм все чаще уступает место мрачным и тревожным, нередко трагическим настроениям. Некоторые критики отрицательно оценивали эти изменения и усматривали в них признаки если не упадка, то известного кризиса и утраты собственного авторского лица. Сабанеев писал в связи с исполнением нескольких этюдов-картин, что в них «сравнительно мало сказывается типичная физиономия» автора и «не наблюдается его элегичности, лиризма, вообще тех черт, которые роднят его творчество с Чайковским и обычно заставляют его ставить рядом с этим композитором» (цит. по: 171, 355). В аналогичном роде высказывались и другие рецензенты.


На самом деле творческая сила Рахманинова отнюдь не иссякала, как не порывалась и его духовная связь с Чайковским и другими великими русскими мастерами предшествующей поры. Но, как чуткий правдивый художник, Рахманинов не мог не ощущать и не отразить в своем творчестве пульса времени, зреющего назревающими глубокими потрясениями и катастрофами. Именно в этом, а не в каких-либо личных, субъективных причинах источник тех изменений во внутреннем строе рахманиновской музыки, которые не могли быть не замечены современниками.

Эти изменения становятся очевидными при сравнении нового цикла прелюдий с написанными ранее Десятью прелюдиями ор. 23¹⁴. Своим незамутненно ясным колоритом с оттенком идиллической пасторальности выделяется поэтичнейшая прелюдия соль мажор, единственная подобного рода пьеса в этой серии. Но сочное рахманиновское полнозвучие ре-мажорной прелюдии или среднего раздела прелюдии соль минор из ор. 23 сменяется в ней графической ясностью рисунка и экономией средств, что придает выражению лирического чувства особенную чистоту и целомудренность. Такой же тонкостью, прозрачностью письма отличается фа-мажорная прелюдия, в которой еще отчетливее проявляется то новое, что характеризует эволюцию рахманиновского творчества в 1910-х годах. В настойчиво повторяющихся малосекундовых инто-

¹⁴ Оба цикла вместе с ранней прелюдией до-диез минор охватывают все 24 мажорные и минорные тональности. Но, написанные в разное время и стилистически неоднородные, они не образуют единого последовательного ряда.

нациях, которые не складываются в единую широкую мелодическую линию, чувствуется что-то щемяще тоскливое, а такие же неизменные пары шестнадцатых в сопровождении, приходящиеся на слабые ритмические доли, вносят оттенки скрытого беспокойства.

Одним из замечательных образцов типично русского песенного мелодизма в творчестве Рахманинова может служить широко популярная прелюдия соль-диез минор. Но и в ней слышатся нотки душевной тревоги, особенно усиливающиеся в средней, развивающейся части с ярким динамическим нарастанием и прерывистостью ритмического движения. Типичным для многих пьес как этого, так и других рахманиновских фортепианных циклов того же периода становится прием постепенного «истаивания», исчезновения образа к концу.

До трагического пафоса доходит выражение чувства в проникнутой тяжелой мрачной меланхолией си-минорной прелюдии. Обращает на себя внимание пристрастие композитора к пунктированной триольной фигуре , настойчивое повторение которой создает в некоторых случаях впечатление чего-то неотвязного, гнетущего. Эта ритмическая остинатность последовательно выдержана в прелюдии си-бемоль минор, сочетающей элементы скерцозности со скрытым драматизмом. Подобная же двойственность выразительного строя музыки присуща и ля-минорной прелюдии с непрерывно мелькающей «стучащей» ритмической фигурой, то энергично и настойчиво «вколачиваемой» тяжелыми октавами или аккордами, то лишь слегка обозначенной в рисунке стремительных ровных фигураций.

Две прелюдии, ми мажор и ми минор, связаны с образами монументального эпического характера, родственными некоторым страницам оперного творчества Бородина и Римского-Корсакова. В первой из них с веселым перезвоном колоколов и энергичными маршевыми ритмами возникает образ пестрого и шумного народного празднества. В ми-минорной прелюдии В. В. Протопопов находит не только образные, но и тематические переключки с картинами града Китежа из оперы Римского-Корсакова, обращая внимание, в частности, на ровное секундовое движение мелодического голоса вокруг одного стержневого звука, натуральный минор с фригийской ладовой «настройкой» (см.: 246, 140). Впечатление потревоженной дремучей силы производит и крепкая «мускулистость» фактуры с характерными для Рахманинова мощными нарастаниями и динамическими взрывами при общей суровости колорита музыки. Завершает цикл эффектная, но несколько перегруженная по фактуре ре-бемоль-мажорная прелюдия в характере торжественного пышного шествия.

В этюдах-картинах Рахманинов продолжает традицию листовских «этюдов высшего исполнительского мастерства», соединяющих задачи виртуозно-пианистического плана с поэтической образностью, живописностью музыки. Но, в отличие от Листа, он не дает своим этюдам программных заголовков и не сопровождает их никакими указаниями, конкретизирующими авторский замысел. Лишь много позже в письме к О. Респиги, выполнившему оркестровку пяти этюдов-картин, Рахманинов сообщает программу этих пьес, носящую очень общий и в некоторых случаях условный характер (см.: 248, 270—271). Композитор в большей степени стремился выразить в них различные «состояния души», нежели определенные конкретные образы. В этом смысле они не содержат существенных принципиальных отличий от прелюдий.

Первая серия Этюдов-картин, обозначенная ор. 33 (1911)¹⁵, содержит много общего с написанным годом ранее циклом тринадцати прелюдий. Много раз указывалось, например, на сходство домажорного этюда с прелюдией соль-диез минор из этого цикла, проявляющееся как в форме изложения, так, до известной степени, и в мелодическом рисунке, хотя выразительный строй музыки в обеих пьесах различен. В рассматриваемом опусе еще с большей определенностью обозначаются те новые черты, которые характеризовали эволюцию рахманиновского творчества в эти годы. Суровым и мрачным драматизмом проникнут первый этюд фа минор с неуклонно нисходящими басами, напоминающими аналогичную по мелодико-ритмическому рисунку фигуру из сцены Графини в четвертой картине «Пиковой дамы», и подобием глухо доносящегося издалека похоронного звона в заключительном построении. Грозные вихри бушуют в стремительно кружащихся, словно завывания бури, пассажах этюда ми-бемоль минор. Настроения тревоги и беспокойства перед надвигающейся катастрофой достигают предельного накала в заключительном до-диез-минорном этюде с тяжелыми ударами набатного колокола, скользящими хроматизмами и ниспадающим напряжением фортепианной звучности. Светлым пятном на общем мрачном фоне выделяется замечательный по мастерству и блеску изложения этюд ми-бемоль мажор, музыка которого полна оживления и праздничности¹⁶. И здесь слышны колокольные звоны, но звучат они совершенно иначе — радостно и весело.

¹⁵ Первоначально этот цикл содержал девять этюдов-картин, но Рахманинов оставил при его издании только шесть. Один из трех неизданных этюдов был им включен позже в ор. 39 под шестым номером, два других впервые опубликованы во втором томе Полного собрания сочинений Рахманинова для фортепиано (М.; Л., 1948).

¹⁶ Автору виделась здесь «Ярмарочная сцена».

Цикл Этюдов-картин оп. 39 (1917) оказался последним произведением Рахманинова, написанным до отъезда из России и наступлением длительного периода творческого молчания. Девять входящих в состав этого цикла пьес отличаются богатством образного содержания, разнообразием характера и форм фортепианного письма. Многие из них завоевали широкую популярность на концертной эстраде и принадлежат к излюбленным сочинениям виртуозного пианистического репертуара, например, наполненный какими-то фантастическими звонами этюд фа-диез минор, скерцозный си-минорный¹⁷, полный мятежной страстности ми-бемоль-минорный, ярко образный по музыке драматический ля-минорный (№ 6).

Последний, как указывает композитор, «был вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка». Однако музыка его говорит о гораздо более глубоком и значительном, чем эта простодушная сказка. В стремительных трепетных пассажах, появляющихся каждый раз как ответ на грозную хроматически восходящую басовую фигуру, слышатся, скорее, страх и растерянность человека перед неумолимым роком. Образы всем известной сказки служат лишь условными символами для воплощения этой извечной жизненной коллизии. Другой ля-минорный этюд (№ 2), согласно авторскому объяснению, «это море и чайки». Ровное непрекращающееся триольное движение и широкие ходы мелодического голоса на кварту и квинту действительно могут вызвать представление о спокойной, неподвижной морской глади в минуты затишья. Но в этой тишине и покое есть что-то безжизненное, оцепеневшее. Самый характер изложения напоминает симфоническую картину «Остров мертвых» Рахманинова. Эта невольная возникающая аналогия усиливается благодаря скрытому голосу, образуемому низкими звуками триольной фигурации, в котором явственно слышатся начальные интонации средневековой секвенции «Dies irae».

Развернутую картину представляет до-минорный этюд, истолковывавшийся композитором как образ похоронного шествия. В первом разделе этой пьесы сопоставлены две темы: «Главная тема — это марш, — писал Рахманинов. — Другая тема представляет собой хоровую песню» (248, 271). Плавное поступенное движение с аккордовыми параллелизмами (*ppp*, *legatissimo*) придает этой второй теме строгий архаический колорит. Далее она развивается, модулируя в тональность ми-бемоль минор, на фоне ровного сопровождения в шестнадцатых нотах, могущего вызвать представле-

¹⁷ «Русское скерцо», как характеризует его В. Н. Брянцева.

ние о размеренной поступи большого числа людей¹⁸. В момент кульминации сопровождающая фигура переходит в погребальный звон колоколов. Этот этюд не получил, однако, широкого признания у исполнителей, может быть, из-за некоторой монотонности колорита и недостаточной пианистической выигрышности.

Завершает цикл внешне эффектный, но не очень яркий по материалу этюд ре мажор, «напоминающий восточный марш», по словам композитора.

Несколько особое место среди фортепианных произведений Рахманинова занимают две сонаты. В отличие от своих современников Скрябина и Метнера, этот жанр малохарактерен для композитора, чувствовавшего себя гораздо свободнее в крупных формах концертного типа с их виртуозным размахом и широкой декоративной манерой письма, способной оказывать непосредственное покоряющее воздействие на большую аудиторию. В этом смысле можно говорить об элементах концертности, свойственных и его сонатам (см.: 296, 151), в которых тяготение к внешнему блеску изложения порой вступает в противоречие с углубленностью, сосредоточенностью мысли.

Первая соната (1907) была написана еще в годы, предшествовавшие сочинению Третьего концерта. В ней отразились напряженные духовные искания, раздумья и сомнения, волновавшие композитора в этот период. Известны указания Рахманинова на программный характер сонаты. Как передает первый после автора ее исполнитель К. Н. Игумнов, в трех ее частях композитор хотел отразить три главных образа гётевского «Фауста»: Фауст, Маргарита, Мефистофель (см.: 236, 85). Очевидно сходство этого замысла с программой «Фауст-симфонии» Листа. Влияние романтической программности проявляется и в монотематическом строении цикла. Основной тематический материал всех трех частей проистекает из нескольких элементов, изложенных в экспозиции первой части. Таковы две фразы из вступительного ее построения: одна с квинтовым мотивом вопросительного характера, в ответ на который раздаются, как голос рока, грозные повелительные аккорды, другая — выражающая состояние глубокого, мучительного раздумья (пример 34 а, б). Лейтмотивное значение приобретает и тема побочной партии, своей величавой, спокойной торжественностью контрастирующая взволнованно-драматической главной (пример 35). Характерно, что этой теме, которая служит выражением светлого нравственно утверждающего начала, композитор придал столь определенный русский характер, построив ее на интонациях знаменного распева. Близка многим лирическим страницам рахмани-

¹⁸ Сам Рахманинов, впрочем, иначе объясняет этот элемент.

новской музыки, ассоциирующимся с образами русской природы, поэтичная вторая часть сонаты.

Несмотря на длинноты, ощущавшиеся самим Рахманиновым, и некоторую рыхлость формы, давшие Кашкину основание назвать сонату «патетической фантазией *quasi sonata*» (168), это несомненно значительное содержательное произведение, сыгравшее заметную роль в творческом развитии композитора. Е. Г. Сорокина справедливо отмечает в нем находки и прозрения, предвосхищающие самые поздние рахманиновские сочинения 20—30-х годов.

Вторая соната, написанная в 1913 и заново отредактированная в 1931 году, стилистически родственна второй серии прелюдий ор. 32 и этюдам-картинам, местами непосредственно перекликаясь с некоторыми из них. Романтически взволнованная по тону, она компактнее, цельнее первой (особенно во второй редакции, сводящейся к ряду купюр и фактурных изменений), три ее части связаны не только интонационно-тематически, но и непрерывностью развития. Вместе с тем в ней сильнее выражены черты концертности и иногда (в частности, в финале) виртуозная усложненность фактуры кажется чрезмерной.

После цикла Этюдов-картин ор. 39 и новой редакции Первого фортепианного концерта Рахманиновым было создано (если не считать нескольких мастерски выполненных виртуозных транскрипций) всего три оригинальных произведения для столь близкого ему инструмента. Работой, знаменовавшей начало выхода из затянувшегося на целое десятилетие творческого молчания, было завершение Четвертого концерта. Мы не располагаем данными для суждения о том, как далеко продвинулась работа над концертом, когда он был задуман композитором, но в печати появилось весной 1914 года сообщение, что Рахманинов предполагает к осени написать свой новый концерт, уже готовый в эскизах (см.: 206, 318). Такой большой промежуток времени между началом работы и ее окончанием не мог не отразиться на стилистической цельности произведения. Четвертый концерт носит на себе отпечаток «переходной» поры в развитии его автора. Некоторыми своими сторонами этот концерт близок к двум предшествующим (особенно Третьему), и вместе с тем в нем отчетливо выступают те новые черты, кристаллизация которых происходит уже в этюдах-картинах и Второй сонате. Тема главной партии первой части, излагаемая солистом после нескольких вступительных тактов оркестра, построена по принципу, характерному для одного из типов рахманиновской мелодики среднего периода: быстрое целенаправленное восхождение к вершине, за которым следует длительный постепенный

спад, «затухание» мелодической энергии (пример 36). Чарующая своей нежной лирической прелестью тема побочной партии, в противоположность широким плавным линиям и плотному аккордовому изложению главной, отличается хрупкостью, тонкими извилами мелодического рисунка. Она складывается из отдельных коротких фраз, которым обильная хроматизация придает оттенок щемящей грусти, словно воспоминание о чем-то прекрасном, но безвозвратно ушедшем (пример 37).

Первой теме принадлежит главенствующая роль в концерте: она господствует на протяжении всей стремительной, динамичной разработки первого Allegro, эпизодически напоминает о себе и в двух следующих частях. Тема же побочной партии только один раз еще проходит в светлом, прозрачном регистре деревянных духовых незадолго до окончания разработки. Больше она нигде не появляется, репризное же проведение темы главной партии в оркестре с непрерывной линией тихого, постепенного динамического угасания звучит скорее как заключение, чем собственно реприза.

Необычна для рахманиновских концертов вторая часть с ее строго размеренным ровным хоральным движением и лишь слегка варьируемым повторением одной короткой мелодической фразы. Неожиданный драматический взрыв в среднем разделе трехчастной формы только на короткое время нарушает создаваемое этой неизменной повторностью состояние тишины и самоуглубленного покоя. Не получая устойчивого завершения, вторая часть концерта непосредственно переходит в финал, построенный на резких, может даже показаться, чересчур смелых контрастах. Весь финал представляет в структурном отношении большую, широко развернутую трехчастную форму. Крайние его разделы основаны на острой «колючей» теме с оттенком сумрачной скерцозности, которая подвергается свободному варьированию. Ей противопоставлена более светлая середина, наполненная то ли какими-то манящими звонами, то ли перекличкой призывных фанфар. Внезапные грозные аккорды в оркестре, а затем печально и несколько таинственно звучащая цепочка хроматически нисходящих терций у фортепиано на выдержанном гармоническом фоне приводят к возвращению и дальнейшему развитию первой темы. Уже перед самым концом в последний раз проходит в гармонически усложненном виде начальная тема главной партии первой части.

Четвертый концерт Рахманинова уступает двум предыдущим по свежести мелодического изобретения, широте и напряженности симфонического развития. Вместе с тем в нем проявляется ряд черт, характеризующих последний, зарубежный период твор-

чества композитора: стремление к строгой сдержанности выражения, порой жесткость, графичность музыкального письма, усиление темных, мрачных тонов, принимающих иногда зловещую окраску («разгул злых сил» в финале).

3

Как уже отмечалось на предыдущих страницах, лучшие из рахманиновских произведений концертного жанра при всем своем виртуозном размахе отличаются симфонической масштабностью, широтой и напряженностью развития единого содержательного замысла. А. И. Кандинский несомненно прав, утверждая, что «самым капитальным, значительным и глубоким образцом лирического симфонизма Рахманинова следует считать его Третий концерт — подлинную симфонию для фортепиано с оркестром» (135, 86). Это определение может быть в большой степени отнесено и к таким сочинениям, как Второй фортепианный концерт и Рапсодия на тему Паганини.

Вместе с тем Рахманинову принадлежит ряд чисто оркестровых произведений, отличающихся ярким индивидуальным своеобразием образного строя, языка и стиля. Несмотря на небольшое их число, они представляются крупным и оригинальным вкладом в развитие отечественного симфонизма на рубеже XIX и XX веков. Творчество Рахманинова-симфониста протекало в общем широком русле русской симфонической музыки этой поры. Одним из основных характеризующих ее признаков, на что много раз указывалось в литературе (см.: 134), была тенденция к сближению и синтезу принципов лирико-драматического и эпического симфонизма, связанных с наследием Чайковского и композиторов «Могучей кучки», прежде всего Бородина (исключение составляет только симфоническое творчество Скрябина, которому не было свойственно эпическое мышление). В зависимости от характера творческой индивидуальности и масштаба дарования того или иного композитора этот синтез осуществлялся по-разному. Если у Глазунова лирика, драма и эпос остаются все же самостоятельными, четко отграниченными сферами с очевидным перевесом последней, то особенностью рахманиновского симфонизма является их глубокое, органичное взаимопроникновение. Лирическое и эпическое, индивидуальное и общезначимое выступают у него в неразрывном единстве: какие бы образы и картины ни возникали у нас при слушании симфоний и других оркестровых сочинений Рахманинова, за ними всегда ощущается личность самого автора с его раздумьями и переживаниями. Можно говорить в этом смысле

об исповедальном начале в его симфоническом творчестве, отразившем самые сокровенные мысли композитора о жизни, о родине, о нравственном долге художника перед другими и самим собой.

Тяготение к крупным формам симфонической музыки проявляется у Рахманинова уже в ранней юности. Несколько оркестровых произведений, в том числе первая часть неоконченной симфонии и симфоническая поэма «Князь Ростислав» по одноименному стихотворению А. К. Толстого, были написаны им еще до окончания консерватории¹⁹. Если первая часть неоконченной симфонии, несмотря на отдельные свежие привлекательные моменты, в целом представляет собой не более чем хорошую ученическую работу, то «Князь Ростислав» отличается большей самостоятельностью. В частности, обращает на себя внимание возросшее мастерство инструментовки: партитура симфонической поэмы, написанная для тройного состава с арфой и целой группой ударных, несет на себе следы вагнеровского влияния, звучание оркестра яркое, блестящее, хотя и несколько однообразное.

Признание Рахманинову как талантливому симфонисту впервые принесла оркестровая фантазия «Утес» (1893), эпиграфом к которой служат начальные строки одноименного стихотворения Лермонтова: «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана». В отзывах печати на первое исполнение фантазии в одном из концертов московского РМО сезона 1893/94 года отмечались поэтичность настроения, богатство и тонкость гармонии, яркость оркестровых красок (см.: 262; 205; 223). В музыке «Утеса» есть удачные колористические находки (например, легкая воздушная фигура флейты соло, передающая образ «золотой тучки»), но композитор вкладывает в нее и более глубокое психологическое содержание. Основная идея сочинения — тоска одиночества, мечта о далеком несбыточном счастье, являющаяся одним из постоянных мотивов рахманиновского творчества²⁰. Эта идея выражена в главной музыкальной теме (теме Утеса) с характерной для Рахманинова узкообъемной мелодией, неизменно возвращающейся к исходному звуку. В своем развитии тема достигает драматического звучания, причем особую выразительность придает ей скрытый в начале ин-

¹⁹ Оба сочинения, написанные в 1891 году, при жизни автора не были изданы и ни разу не исполнялись. Опубликованы посмертно в 1947 году под редакцией П. А. Ламма.

²⁰ Еще одним источником творческого замысла Рахманинова, как явствует из дарственной надписи композитора на экземпляре партитуры, преподнесенном А. П. Чехову, послужил рассказ этого писателя «На пути», где мимолетная встреча мужчины и женщины оставляет у обоих чувство возможного, но несбывшегося счастья.

тервал уменьшенной кварты, подчеркнутый «гармонией Рахманинова» (пример 38).

2 августа 1892 года Рахманинов сообщал в письме к своему другу М. А. Слонову: «Я пишу теперь Каприччио для оркестра, не на испанские мотивы, как у Римского-Корсакова, не на итальянские, как у Чайковского, а на цыганские темы» (247, 197). Но полностью Каприччио на цыганские темы было завершено двумя годами позже и впервые исполнено под управлением автора 22 ноября 1895 года. С цыганским фольклором Рахманинов соприкоснулся уже в своей опере «Алеко», что послужило, возможно, первоначальным толчком к возникновению замысла оркестровой пьесы, в которой темпераментные, зажигательные мелодии цыганских песен и плясок могли получить более широкое развитие. Их открытая, аффектированная эмоциональность была во многом близка композитору, хорошо знавшему цыганское пение благодаря знакомству с известной его исполнительницей А. А. Александровой, с которой он встречался в доме своих близких друзей А. А. и П. В. Ладыженских. «Общезызыкальная идея „Каприччио“ Рахманинова типична для таборного фольклора вообще, — замечает автор специального исследования о пении русских цыган. — Это преодоление душевного гнета и изживание власти фатума в пляске. Эмоциональное „обращение“ материала превращает музыку скорби в танцевальное „безумие“» (333, 145).

Двумя основными темами Каприччио служат мелодия трагической пляски «Маларка» и плясовой напев, известный под названием «Цыганской венгерки» (см.: 333, 145—146). Обе темы последовательно разрабатываются в мрачном по колориту *Lento lugubre*, напоминающем медленное размеренное траурное шествие, а затем в оживленном *Allegro*, составляющем вторую половину пьесы. Переходом от первой темы к резко контрастирующей ей второй служит эпизод, основанный на грациозной мелодии, в которой можно расслышать обороты общеизвестной «Цыганочки», но значительно облагороженные и утонченные. Особенно широкое развитие получает плясовая тема, звучащая все с большей стремительностью вплоть до головокружительного *Presto*. Незадолго до коды все три темы даются в контрапунктическом соединении, подчиняясь ритму удалой бесшабашной пляски.

Интересной деталью пьесы является введение автоцитаты: в начале второй половины в музыкальную ткань вплетается узорчатая фраза ориентального характера из «Алеко», звучащая в начале оркестрового вступления, а затем в заключительных тактах оперы. Композитор словно бы показывает самого себя среди таборного разгула.

Итогом творческих исканий раннего Рахманинова в области симфонической музыки стала Первая симфония (1895) — произведение, в которое композитор вложил много душевных сил и упорного напряженного труда, глубокое и значительное по замыслу, но несколько неровное и не вполне уравновешенное. Наряду со смелыми дерзаниями, предвосхищающими будущего Рахманинова поры его наивысшего творческого расцвета, симфония носит на себе печать известной незрелости, и новаторские намерения автора не всегда находят в ней достаточно убедительное воплощение. Этим объясняется сложная судьба произведения, оставшегося в свое время непонятым, отвергнутым авторитетными музыкальными кругами и только спустя полвека, уже после смерти композитора, получившего справедливую оценку.

Обилие резких контрастов, крутых неожиданных поворотов в ходе музыкального развития наряду с последовательно проводимой системой лейтмотивов наводит на мысль о программном характере этого сочинения. По свидетельству С. А. Сатиной, Рахманинов хотел поставить эпиграфом к симфонии библейские слова «Мне отмщение и Аз воздам» (см.: 279, 29). Смысл этих слов в идее возмездия, которую композитор истолковывает в плане не только личной нравственной, но и исторической ответственности перед родиной²¹. Отсюда сочетание в музыке симфонии суровой эпичности со страстным напряженным лиризмом и бурными драматическими взрывами.

В основе всего тематического материала две темы, излагаемые в экспозиции первого Allegro. Строгая «истовая» тема главной партии с преобладанием ровного поступенного мелодического движения интонационно родственна мелодиям знаменного распева²², на что уже неоднократно обращалось внимание (пример 39). В своем развитии она подвергается различным ритмическим изменениям, сохраняя при этом основной характер. Ей контрастирует светлая упоенно лирическая, но с оттенком грустной задумчивости тема побочной партии (пример 40). В ее строении (краткое восхождение к вершине, а затем длительное «изживание» чувства в постепенном извилистом нисходящем движении) мы находим уже ярко выраженные индивидуальные черты рахманиновской лирической мелодики.

²¹ В этой связи возникает невольная ассоциация с задуманной десятилетием позже поэмой Блока «Возмездие», в основе которой лежит та же идея исторической ответственности за судьбы России, приобретавшая особое значение в пору назревавших глубоких перемен и потрясений.

²² Эта близость особенно отчетливо выступает в кратком вступительном построении, где тема торжественно «возглашается» мощными унисонами всего оркестра в медленном движении.

Разработка, начинающаяся подобием небольшого фугато на материале первой темы, контрастирует неторопливо развертывающейся экспозиции своей стремительной энергией и динамическим напором. Неуклонное нарастание приводит к длительной кульминационной зоне (начиная с цифры 8), где измененная тема главной партии грозно звучит у медных *fff* в сопровождении остальных групп оркестра, а остиная фигура флейт и гобоев напоминает перезвон колоколов. Это кульминационное построение непосредственно подготавливает вступление значительно динамизированной репризы.

Основной тематический материал первой части становится источником тематизма и для последующих частей симфонии, подвергаясь при этом разнообразной выразительной и жанрово-характеристической трансформации. Таковы стремительное скерцо с пронизывающей музыкальную ткань беспокойной призывной фигурой валторн (пример 41), поэтичное лирически задумчивое *Larghetto*, мечтательный колорит которого нарушается неожиданно вторгающимися грозными, зловещими аккордами медной группы, и, наконец, широко задуманный синтезирующий финал. Однако именно финал оказался наименее убедительным, громоздким и в то же время пестрым, клочковатым по форме. Композитору не удалось достигнуть в нем подлинного органического синтеза; превращение строгой, суровой темы главной партии из первой части в шумный торжественный марш представляется искусственным, недостаточно внутренне оправданным, что сказывается на общем впечатлении от произведения.

Но эти естественные для молодого композитора недостатки не перечеркивают крупных достоинств рахманиновской симфонии и не могут оправдать уничтожающего тона большинства отзывов, появившихся на страницах петербургской печати после первого (и оставшегося тогда единственным) исполнения симфонии под управлением А. К. Глазунова в одном из Русских симфонических концертов 15 марта 1897 года. Симфонию называли «декадентской», «безнадежной в музыкальном смысле», ее гармонию «извращенной», а автору даже отказывали в сколько-нибудь значительном композиторском даровании (см.: 224; 267; 221)²³. Естественно, что все это должно было глубоко травмировать Рахманинова, связывавшего большие надежды со своим сочинением.

Плохое исполнение было не единственной причиной столь резко выраженного неприятия рахманиновской симфонии в Пе-

²³ Большую осторожность в своем критическом суждении проявил Н. Ф. Финдейзен, который воздерживался от окончательной оценки, ссылаясь на пример Пятой симфонии Чайковского, непонятой при первом исполнении и заново «открытой» А. Никишем (см.: 314, 650—651).

тербурге. По-видимому, весь ее образный и стилистический строй оказался чужд господствовавшим в столичных музыкальных кругах вкусам и эстетическим представлениям. Поэтому не лишено оснований предположение С. А. Сатиной, что «в другом месте, например в Москве, где Рахманинов был уже некоторой величиной и где он неизменно встречал восторженный прием, симфония была бы принята иначе» (58, 29). Сам Рахманинов, судя по некоторым его высказываниям, прослушав свою симфонию в оркестре, остался не вполне доволен ею и убедился в том, что достигнутый результат не отвечает его ожиданиям. Позже он хотел вернуться к симфонии и переработать ее, но это намерение осталось неосуществленным.

Только через десять лет после тяжелого нервного потрясения, связанного с неудачей Первой симфонии, Рахманинов вновь обратился к этому жанру, создав свою Вторую симфонию²⁴. На этот раз как московская, так и петербургская печать были единодушны в признании высоких художественных достоинств нового произведения. Один из столичных критиков сравнивал появление рахманиновской симфонии по значению с первым исполнением «Патетической» Чайковского, называя Рахманинова достойным преемником этого великого мастера (см.: 174). «Преемник, а не подражатель, ибо в Рахманинове живет собственная индивидуальность», — читаем в другом отзыве (336, 207).

И в самом деле, сохраняя преемственную связь с симфонизмом Чайковского, Вторая симфония Рахманинова глубоко своеобразна по своему образному строю, языку и общей концепции. Основным ее качеством, определяющим как характер тематического материала, так и способы обращения с ним, является широта и свобода мелодического развертывания. Большинство тем симфонии отличается выразительной лирической напевностью, мягкостью очертаний. Так же плавно, неторопливо, без резких контрастов и драматических взрывов совершается симфоническое развитие: длительные линии нарастания сменяются такими же постепенными спадами, переходы от одного тематического раздела к другому смягчены и затушеваны. Фактура изобилует различного рода полифоническими приемами²⁵, но высокая степень мелодической самостоятельности отдельных голосов позволяет говорить скорее о полимелодизме, чем о полифонии в собственном смысле. Стремление к певучести определило и преобладание в оркестровке струнной группы, что способно иногда вызывать ощущение некоторого од-

²⁴ Написана в 1907 году, первые исполнения под управлением автора состоялись в Петербурге 26 января, в Москве 2 февраля 1908 года.

²⁵ Не случайно поэтому симфония посвящена великому мастеру полифонии С. И. Танееву.

нообразия, но в то же время и яркой лирической выразительности, интенсивности мелодического дыхания.

Не впадая в упрощение, можно определить содержание симфонии как глубокую, сосредоточенную думу о Родине. Музыка ее часто вызывала ассоциации с образами среднерусского равнинного пейзажа (см.: 294; 293, 83, 91). Это непосредственное впечатление подкрепляется музыкальными аналогиями с некоторыми из собственных рахманиновских произведений (например, с кантатой «Весна»). Отмечалось также обилие типично русских народных попевок в тематизме симфонии.

Вторая симфония Рахманинова, как и первая, монотематична. Весь ее основной тематический материал вырастает из короткой, суровой по выражению фразы струнных басов в первых тактах вступительного Largo (пример 42). На ней построено необычное по своей длительности медленно разворачивающееся вступление к первой части. Тот же оборот лежит в основе более подвижной, распевной темы главной партии, так же, однако, не свободной от налета скорбной меланхолической задумчивости. Ей контрастирует и одновременно интонационно связана с ней необыкновенно изящная по изложению светлая поэтичная тема побочной партии, состоящая из двух элементов: краткого мотива гобоя и кларнетов типа весенних «ключей», «зазываний» и ответной фразы струнных (пример 43). Широкие волны развития в разработке приводят к яркой динамической кульминации, в которой сплетаются элементы обеих тем и призывный мотив побочной партии приобретает драматическую окраску в мощном звучании медных *ff* (цифра 16). Но затем сила звучания спадает, и главная партия репризы вступает так же плавно и спокойно, как в экспозиции.

Вторая часть скерцозного типа отмечалась рядом критиков как лучшая в симфонии. Ее основная тема, вырастающая из призывных мотивов первого Allegro, дана в двух вариантах: более близком к народным прообразам у валторн и интонационно обостренном у скрипок (пример 44). В середине первого раздела сложной трехчастной формы проходит широкая песенная тема народного склада, а средний раздел всего скерцо представляет собой развернутую фугу на материале второго элемента темы. «Коллющее» звучание смычковых *spiccato* создает впечатление снежного вихря с кружащимися в воздухе острыми снежинками, а в целом скерцо может быть воспринято как картина зимнего пути с доносящимися из туманной дали манящими «зовами» и широкой песней ямщика.

Своим светлым лиризмом пленяет «весеннее» по колориту Adagio, родственное таким лирическим романсам Рахманинова, как

«Здесь хорошо», «У моего окна»²⁶. Его тема, неторопливо развертывающаяся в пределах малой терции с секундовым опеванием крайних звуков (пример 45), вырастает из того же первоначального зерна, которое служит источником главной партии первой части. Тематические связи с материалом предшествующих частей сохраняются и в финале, выдержанном в традиционном для русских симфонических финалов характере торжественного праздничного шествия. Типичная для всей симфонии медлительность развертывания приводит порой к некоторым длиннотам, но излишество материала искупается красотой основных мыслей и их вдохновенным, полным лирического воодушевления развитием.

Произведением меньшего масштаба, но интересным и во многом новым для Рахманинова явилась симфоническая картина «Остров мертвых» по одноименному живописному полотну А. Бёклина или, точнее, созданная под его впечатлением²⁷. Знакомство с работой модного в то время швейцарского художника послужило только первым толчком к возникновению творческого замысла композитора. В отзывах печати на первое исполнение «Острова мертвых» отмечалось, что в музыке этого рахманиновского сочинения нет того застывшего покоя небытия, которое царит у Бёклина, в ней слышатся скорее муки, стоны и отчаяние Дантова ада в соединении со страстной жаждой жизни (см.: 265; 263). Жизнь и смерть воспринимаются композитором как некая извечная антитеза, борьба непримиримых в своей противоположности, хотя и неразрывно сопряженных, начал. Эта мысль выражена музыкально в контрасте двух элементов: неизменного оstinатного ритмического движения на фоне медленно сменяющихся выдержанных гармоний и трепетно взволнованной лирической темы, получающей широкое развитие в среднем разделе. Внезапный грозный срыв, после которого появляются в приглушенном матовом звучании кларнета и засурдиненных вторых скрипок начальные интонации темы *Dies irae*, сопровождаемые мрачно звенящими аккордами арфы и смычковых, служит переходом к заключительному разделу: снова слышится то же неумолимо ровное движение, что и в начале, устанавливается непроглядно серый колорит густого, тяжелого сумрака. Смерть торжествует, но в памяти продолжает звучать страстная мольба о жизни — так можно резюмировать впечатление от этой пьесы, в которой Рахманиновым была впервые с такой прямотой поставлена волновавшая его проблема жизни и смерти.

²⁶ На это сходство обращает внимание Б. А. Сосновцев в аналитическом очерке о симфонии (см.: 217, 103—104).

²⁷ Написана в начале 1909 года, первое исполнение под управлением автора состоялось 18 апреля того же года.

В последние годы жизни Рахманинов создает два монументальных оркестровых сочинения, достойно завершающих его путь русского симфониста, — Третью симфонию и Симфонические танцы.

С областью рахманиновского симфонизма тесно связаны и два его вокально-оркестровых произведения: «Весна» и «Колокола». Первое из них обозначено композитором как кантата. «Колоколам» он дает более нейтральное определение — «Поэма для симфонического оркестра, хора и солистов». Оба сочинения отличаются симфонической цельностью и единством замысла, в последовательном раскрытии которого ведущая роль принадлежит оркестру. Голоса включаются в это непрерывное развитие, дополняя оркестровое звучание и как бы «комментируя» его, придавая музыкальным образам бóльшую смысловую конкретность и определенность. Подобное сочетание оркестрово-симфонического начала с сольным вокальным и хоровым стало явлением обычным для европейского симфонизма конца XIX — начала XX века.

Более скромная по масштабу симфоническая кантата (или вокально-симфоническая поэма) «Весна» (1902) написана на слова стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый шум». Произведение это оказалось созвучным тем «весенним» настроениям, связанным с подъемом освободительных чаяний и ожиданием близких перемен, которыми были охвачены широкие круги русского общества в начале 1900-х годов. Образы светлого весеннего обновления жизни встречаются в литературе и искусстве этих лет у столь разных художников, как Чехов, Горький, Андреев. При первом исполнении в марте 1902 года «Весна» Рахманинова была горячо встречена публикой и вызвала почти единодушное горячее одобрение в печати. Кашкин отмечал сильное впечатление от музыки кантаты, «действительно пробуждающей весенние чувства» (167; см. также: 261; 222).

В соответствии с содержанием поэтического текста, кантата состоит из трех основных разделов: два крайних передают образ весеннего пробуждения природы после долгой зимней спячки, середина представляет собой драматический монолог крестьянина, размышляющего о том, убить ли ему жену-изменницу или простить ее грех. На протяжении всего произведения развивается мотив «зеленого шума», напоминающий интонации народных песен типа весенних «закличек» (пример 46). В начале он глухо слышится у струнных басов и фюгата, но постепенно звучит все с большей силой в разных оркестровых тембрах и регистрах, и после довольно

длительного развития вступает хор со словами этого поэтического рефрена.

Средний раздел — соло баритона, выдержанное в декламационной манере, содержит некоторые черты оперности, но на всем его протяжении продолжается непрерывное симфоническое развитие. В оркестре проходит несколько раз скорбная тема, интонационно связанная с основным лейтмотивом (пример 47), встречаются элементы живописно-изобразительного характера (ходы басов по ступеням уменьшенного септаккорда, хроматические пассажи деревянных, передающие грозные завывания зимней бури). После слов монолога «Да вдруг весна подкралась...» вновь появляется тема-рефрен, получающая дальнейшее развитие в хоре и оркестре, и перед самым заключением торжественно и примиренно звучат сначала у солиста, затем в хоре слова, в которых выражена основная мысль произведения: «Люби, покуда любится, терпи, покуда терпится, прощай, пока прощается, и — Бог тебе судья!»

Римский-Корсаков, познакомившись с партитурой рахманиновской кантаты, выразил опасение, что фактура ее окажется «слишком густой и вязкой для изображения весны» (232, 357). Известная колористическая сдержанность на самом деле свойственна музыке этого произведения, впечатляющего не столько обилием красочных деталей, сколько поэтичностью общего настроения. Композитор стремился выразить то чувство душевного возрождения, примирения с жизнью, которое вызывает в человеке дыхание весеннего тепла и света, задачи же колористически-изобразительного плана имели для него в данном случае второстепенное, подчиненное значение.

Вокально-симфоническая поэма «Колокола» на стихи Эдгара По в русском переводе К. Д. Бальмонта, написанная в пору высокой творческой зрелости Рахманинова (1913), по значительности своего замысла и мастерству его воплощения принадлежат к наиболее выдающимся образцам русской музыки кануна первой мировой войны. Напряженно экспрессивный, беспокойный характер музыки «Колоколов» обусловлен, как замечает Асафьев, «слиянием тревожных стадий в чувствованиях Рахманинова... с интуитивным постижением им глубоких тревог в недрах русского общества» (25, 301). И в этом смысле рахманиновская поэма оказалась таким же пророческим произведением, как «Прометей» Скрябина или «Весна священная» Стравинского.

В четырех ее частях представлен жизненный путь человека от полной надежд и ожиданий юности до печальной кончины. Звон колоколов, звучащих то светло и радостно, то тревожно и зловеще, как грозное предупреждение, то глухо и мрачно, символизирует разные этапы этого пути. Проблемы человеческой жизни трактова-

ны в «Колоколах» в обобщенно-философском плане, поэтому образы ее не индивидуализированы: певцы-солисты выступают не как конкретные персонажи, а как «вестники судьбы», выразители некой высшей воли, господствующей над жизнью и смертью человека. Вместе с тем музыка Рахманинова лишена той отвлеченной символики, элементы которой присутствуют в бальмонтовском переводе стихотворения По. Содержание поэтического текста было переосмыслено композитором, и образы его, по справедливому замечанию А. И. Кандинского, «обрели русскую „плоть“ и „кровь“, сохранив вместе с тем свое обобщенное философско-поэтическое значение» (136, 90)²⁸.

При всей образно-стилистической новизне и оригинальности «Колоколов» в них сохраняются тесные связи с общим направлением рахманиновского творчества 1910-х годов²⁹. Те новые черты, которые были отмечены нами выше в прелюдиях ор. 32 и этюдах-картинах Рахманинова, получили именно в этом его сочинении наиболее полное, концентрированное выражение. Широкое использование сложных многофункциональных аккордовых построений, энгармонических тональных сдвигов и модуляций сообщают гармоническому языку поэмы особую колористическую и экспрессивную интенсивность. Богатый яркими и разнообразными красками оркестр «Колоколов», включающий кроме обычного тройного состава фортепиано, челесту и большую группу ударных, давал повод говорить об импрессионистичности оркестрового письма композитора (см.: 37). Однако, в отличие от импрессионистической зыбкости колорита, звуковые краски Рахманинова сочны, определены, как бы положены широким густым мазком. Посредством мастерского смещения тембров он достигает, в зависимости от той или иной образно-колористической задачи, ярких и сильных контрастов звучания.

Каждая из частей «Колоколов» представляет собой законченную картину, и в то же время все они связаны между собой не только общностью основной идеи, но и последовательным развитием некоторых музыкально-тематических элементов. Стремительно проносющаяся перед слушателем первая часть рисует хорошо знакомую по русской литературе картину санного пути, сопровождаемого веселым серебристым звоном бубенцов и колокольчи-

²⁸ На различия в образном строе рахманиновских «Колоколов» и положенного в их основу стихотворения По — Бальмонта обращали внимание и современники. Н. Я. Мясковский упрекал композитора в том, что в его сочинении «не уловлен гнетуще-кошмарный дух Э. По» (214, 159).

²⁹ Эти связи подробно проанализированы в цитированной работе А. И. Кандинского.

ков. Несколько холодноватый, легкий воздушный колорит ее музыки создается преобладающим звучанием деревянных духовых в высоком регистре с добавлением «звнящего» тембра челесты и арфы. Инструменты медной группы использованы очень экономно, и только в кульминационные моменты фанфарные обороты труб и валторн звучат как выражение высшего восторга и упоения жизнью.

Основная тема возникает из секундового сопоставления трезвучий I и II ступеней, переходящего в непрерывный залиvistый звон (пример 48). В коротком среднем эпизоде *Meno mosso*³⁰ характер музыки меняется, возникает образ какого-то волшебного сна, оцепенения мечты, но радостный возглас солиста (тенор), подхватываемый хором, «Сани мчатся» (цифра 20) выводит из этого состояния. В заключительном построении этой части на фоне переливчатого торжественного звона у скрипок появляется плавно раскачивающаяся фигура, которая в различных вариантах проходит через все дальнейшие части, приобретая до известной степени значение основного лейтмотива (пример 49).

Вторая часть, в которой солирует женский голос (сопрано), представляет собой лирический центр произведения. Начальные слова ее текста «Слышишь, к свадьбе звон святой, золотой» многократно повторяются в хоре в виде постоянного рефрена (пример 50). Однако мы не находим здесь реальной картины свадебного обряда — это, скорее, сложный сплав чувств человека на пороге его самостоятельной зрелой жизни. Отсюда некоторая двойственность выразительного характера музыки, сочетающей нежный лиризм с суровой торжественностью и настороженностью ожидания. В ней, как писал один из критиков, «не столько непосредственной радости, сколько элегического лунного взгляда „на грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов“» (281). Из приведенной фразы хора вырастает широкая плавная мелодия солирующего голоса, которую дополняет более страстная и чувственная хроматическая тема среднего раздела.

В третьей части «Колоколов» с особенной силой отразилась та «встревоженность начала века, полная грозových предчувствий», о которой писал в связи с этим произведением Асафьев. Картина пожара разрастается здесь до размеров космической катастрофы, в которой гибнет всё и вся. Образ всепожирающего пламени как символ грядущих бед и потрясений был широко распространен в символистской поэзии этих лет. Вместе с тем созданная Рахманиновым картина панического ужаса и гибели массы людей напоми-

³⁰ Эта часть поэмы, как и все остальные, выдержана в сложной трехчастной форме.

нает сцены стихийного народного бедствия в классических русских операх (см.: 293, 102). В музыке этой части отсутствует оформленный тематизм, заменяемый краткими мелодическими фрагментами и гармоническими построениями, которые выполняют одновременно изобразительную и выразительную функции. Ритмически равномерное чередование трех разных трезвучий при быстром движении сливающихся в один сложный гармонический комплекс передает звуки тревожного набата (пример 51). Стоны и вопли охваченного ужасом народа выражены в хроматических «завываниях» хора, напоминающих некоторые страницы опер Мусоргского (пример 52). В ходе развития музыка дополняется различными элементами сонорно-изобразительного плана, достигая огромной силы драматического выражения.

Последняя часть поэмы — скорбный эпилог, картина похорон. Ровное, неторопливо-размеренное течение музыки напоминает траурное шествие, сопровождаемое мрачным звоном похоронного колокола. Остинатная квинтовая фигура скрипок представляет собой видоизмененную фигуру из коды первой части, но окрашенную в совершенно иные тона. На этом фоне звучит «надгробное слово» певца-солиста (баритон), которому вторит краткими псалмодическими фразами хор. В среднем разделе этого финала возникают жуткие, фантастически-кошмарные образы страшного призрака смерти, но затем восстанавливается первоначальное движение, и оканчивается все произведение тихой мажорной кодой с широкой выразительной темой струнных, медленно и плавно возносящейся в высокий светлый регистр. Это примиряющее заключение, своего рода «музыкальное послесловие» вносит существенно важный нюанс в трактовку поэтического текста, освобождая его от того безысходно мрачного пессимизма, которым окрашено произведение По.

*

В отличие от своих учителей Аренского, Танеева и ряда более молодых композиторов конца XIX — начала XX века Рахманинов не проявлял большого интереса к жанру камерного инструментального ансамбля. Написанные им в 1889 году две части струнного квартета являются не более чем добротной, местами красиво и выразительно звучащей, но несамостоятельной ученической работой (см.: 97, 107—111). Более определенные черты авторской индивидуальности находим мы в одночастном «Элегическом трио» соль минор для фортепиано, скрипки и виолончели, создание которого

относится к последним годам обучения композитора в консерватории. Музыка трио уже несет на себе печать типично рахманиновской патетики, гораздо большей зрелостью отличается оно с точки зрения формы и фактуры. Причиной, заставившей Рахманинова отказаться от продолжения работы над этим сочинением, была, как можно полагать, слишком очевидная зависимость написанной первой части от знаменитого трио Чайковского «Памяти великого артиста».

Если не считать этих ранних творческих опытов, не публиковавшихся при жизни композитора, то вклад Рахманинова в литературу для камерного инструментального ансамбля ограничивается двумя крупными произведениями: «Элегическим трио» ре минор³¹, написанным в конце 1893 года под непосредственным впечатлением смерти Чайковского, и Сонатой для виолончели и фортепиано, появившейся одновременно с завершением Второго фортепианного концерта в 1901 году. Дорогую для него память композитора, которому он был так многим обязан в своем творческом развитии, Рахманинов решил увековечить в форме, избранной самим Чайковским для создания «музыкального мемориала» Н. Г. Рубинштейну, поставив перед заглавием своего трио посвящение: «Памяти великого художника».

Работа над «Элегическим трио» имела большое значение для творческого самоопределения молодого Рахманинова, выработки им своего музыкального языка, своей индивидуальной манеры выражения. Вместе с тем она была связана с серьезными трудностями, вытекавшими из новизны задачи и желания создать крупное, глубокое по содержанию произведение, достойное великого мастера, памяти которого оно посвящено. Спустя несколько дней после окончания трио Рахманинов признавался: «...все мои помыслы, чувства и силы принадлежали ей, этой песне. Я, как говорится в одном моем романсе, все время мучился и был болен душой. Дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать» (247, 229).

Как и трио Чайковского, это рахманиновское сочинение отличается широтой и монументальностью замысла, достигающего симфонических масштабов. Некоторое сходство есть и в структуре обоих произведений (развернутое сонатное *allegro*, после которого следует цикл свободных вариаций, возвращение начальной темы в траурной коде финала), и даже в соотношении тем первой части (широко распеваемая элегическая тема главной партии и более ди-

³¹ В отличие от этого сочинения неоконченное «Элегическое трио» принято называть «юношеским».

намичная побочная партия, достигающая в ходе развития торжествующего звучания). В то же время в интонационном строении основных тем рахманиновского трио и общем характере его музыки мы легко узнаем особый неповторимый авторский «почерк» композитора. Такова тема главной партии *Allegro* с неизменным возвращением к начальному опорному звуку и характерным ходом мелодии на уменьшенную кварту в заключительных оборотах фраз, вносящим элемент подчеркнутой скорбной патетики. Анапестический ритм этого завершающего оборота становится источником более подвижной и энергичной темы побочной партии.

Можно говорить о присущих всему произведению чертах монотематизма. Мелодический рисунок темы второй части *Quasi variazioni* имеет некоторое сходство с первой из приведенных тем, что особенно явственно обнаруживается в минорных вариациях. На возвращение этой заглавной темы в коде финала уже было указано. Таким образом достигается единство цикла, но одновременно возникает и ощущение некоторого однообразия. Композитору не удалось избежать утомительных для восприятия длиннот и повторений, известная рыхлость формы и однообразие колорита музыки не были полностью устранены и в результате позднейших переделок, внесенных композитором в это свое раннее и не вполне еще зрелое сочинение. Но благодаря искренней взволнованности своей музыки и выразительности тематического материала трио продолжает жить на концертной эстраде до наших дней и сохраняет способность впечатляющего воздействия на слушателей.

Виолончельная соната — произведение более зрелое и уравновешенное по форме, хотя и не вполне равноценное в различных своих частях. Музыка сонаты проникнута тем воодушевленным лирическим порывом и волнующей искренностью чувства, которые присущи всему рахманиновскому творчеству начала 1900-х годов. Кое-где возникают прямые аналогии со Вторым концертом. Две выразительные певучие темы первой части дополняются энергично ритмованной аккордовой фигурой, настойчивое повторение которой динамизирует развитие, придавая ему активный целеустремленный характер. Особенной лирической прелестью отличается *Andante* с его спокойной широко распевной темой, сопровождаемой ровной гармонической фигурацией. Настойчивое тяготение мелодии к опорному доминантовому звуку вызывает ощущение воздушности и какого-то легкого неподвижного парения. Не столь ярки по материалу сумрачное, беспокойное *Allegro scherzando* и бравурный финал, которые, однако, не нарушают цельности общего впечатления.

Особое и своеобразное место в творчестве Рахманинова занимает оперный жанр. На протяжении многих лет он искал в этой области свой путь, обращаясь к различным оперным замыслам и стремясь найти сюжет, в наибольшей степени отвечающий его внутренним стремлениям. Лишь незначительная часть этих замыслов была реализована композитором, в большинстве же случаев работа над ними не продвигалась далее предварительных планов и драматургических набросков³². Рахманинова, как можно заключить из его высказываний в переписке с либреттистами, останавливала боязнь штампа, привычных оперных условностей, преодолеть которые ему не всегда удавалось в полной мере. При всех художественных достоинствах немногочисленных рахманиновских опер и интересных музыкально-драматургических решениях, которые удавалось находить композитору, значение этого жанра в его творчестве в целом остается все же периферийным.

Первая опера Рахманинова «Алеко», представленная к окончанию консерватории в 1892 году, написана на готовое, предложенное ему (наряду с двумя другими выпускниками по классу композиции) либретто, автором которого был Вл. И. Немирович-Данченко, известный в свое время как писатель и драматург. При переделке поэмы Пушкина «Цыганы» в оперное либретто Немирович-Данченко ориентировался на веристский тип одноактной оперы с острой, напряженной драматической интригой и стремительно развивающимся действием. Ближайшим образцом послужила для него «Сельская честь» Масканьи, с огромным успехом представленная в Москве итальянской оперной труппой весной 1891 года³³. Превращение в веристскую «драму ревности» до известной степени сузило и обеднило содержание поэмы, но вместе с тем Немирович-Данченко стремился в максимально возможной по условиям жанра степени сохранить подлинный пушкинский текст. Драматургически либретто построено с отличным знанием законов сцены.

Задача создания оперы на предложенный сюжет увлекла Рахманинова. «Либретто очень хорошо сделано. Сюжет чудный. Не знаю, будет ли чудная музыка!» — писал он, работая над партитурой (247, 188). Молодому композитору оказался близок образ одинокого романтического героя, обуреваемого губительными страстями и не находящего себе нигде понимания и сочувствия. Привлекал его и жанровый колорит действия, связанный с кочевым

³² О неосуществленных оперных замыслах Рахманинова см.: 46; 44.

³³ Подробнее об этом см.: 247, 66—68.

цыганским бытом, огненно страстными песнями и плясками цыган, об интересе Рахманинова к которым уже говорилось выше. Эта горячая увлеченность ощущается в музыке оперы, проникнутой юношеской свежестью и непосредственностью выражения. Стилистически она еще не вполне самостоятельна, но сквозь заметные влияния Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова уже проступают черты собственной творческой индивидуальности, что было отмечено Кашкиным в рецензии на первую постановку «Алеко» в Большом театре весной 1893 года (см.: 163).

В опере один главный герой, по имени которого она названа. Его эгоистическому индивидуализму противопоставлен мир простых и цельных чувств народа, не знающего бед и недугов цивилизованного общества. Этот конфликт проявляется уже в рассказе Старого цыгана о покинувшей его Мариуле, которому предшествует небольшой, идиллически светлый хор «Как вольность весел наш ночлег», и бурной реакции Алеко на это спокойно-печальное повествование. Дальнейший ход действия несколько задерживается народно-жанровыми сценами — пляски женщин и мужчин, еще один хор «Огни погашены». Драматическое напряжение нарастает в сцене у люльки, в состав которой входит песня Земфиры «Старый муж, грозный муж», вызывающая гнев и раздражение Алеко. В иронически окрашенных интонациях песни (ходы мелодии на интервалы увеличенной кварты и уменьшенной терции) звучит открытый вызов гордой вольнолюбивой Земфиры ее опостылевшему супругу.

Центральный момент в характеристике Алеко — его проникнутая скорбными размышлениями каватина «Весь табор спит». Написанная не без влияния Чайковского, она отмечена вместе с тем печатью типично рахманиновской патетики, граничащей порой с мелодраматизмом. После этого действие быстро идет к катастрофической развязке. Поэтичное оркестровое интермеццо, передающее картину предутренних летних сумерек, отделяет этот монологический эпизод от финальной сцены: убийство Земфиры и ее возлюбленного обезумевшим от ревности Алеко, изгнание его из среды миролюбивого племени цыган.

Некоторая механичность «номерной» структуры до известной степени преодолевается последовательным развитием в оркестре лейтмотива Алеко, который неизменно сопровождает его на протяжении всего действия полностью или в виде отдельных фрагментов. Обращает на себя невольное внимание сходство этого мотива с темой Германа из «Пиковой дамы» Чайковского, что неоднократно уже отмечалось в литературе. Ему противопоставлена узорчатая мелодическая фраза ориентального характера, которая звучит как своего рода музыкальная заставка в начале оркестрового вступле-

ния, а затем в заключительных тактах оперы. Отдельные ее обороты влетают в оркестровое сопровождение рассказа Старого цыгана и его приговора Алеко, нарушившему обычай «сынов природы» цыган, чуждых злобы и мстительности. Вносимые Рахманиновым в оперу элементы симфонизма способствуют ее музыкально-драматургической цельности и единству действия.

При сравнительной несложности фактуры в «Алеко» есть ряд интересных гармонических и оркестровых находок. Особенно выделяется тонкостью письма легкое воздушное по колориту оркестровое интермеццо с его тональной зыбкостью, переменчивостью, лишь в последних тактах сменяющейся устойчивым фа мажором. Жанровые эпизоды носят порой общеориентальную окраску в духе «русской музыки о Востоке». Более определенно выражен национальный характер в двух танцах — томном, грациозном женском в движении медленного вальса и стремительном мужском, в основу которого положена мелодия популярной в свое время цыганской песни «Ай, нэ, нэ» (см.: 333, 142).

Намного превышающая уровень хорошей, талантливой ученической работы, юношеская опера Рахманинова после московской премьеры 1893 года с успехом была поставлена в Киеве и вскоре заняла прочное постоянное место в отечественном оперном репертуаре. Более сложной оказалась судьба двух последующих опер — «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», впервые показанных на сцене Большого театра в один вечер 11 января 1906 года. Встреченные с большим интересом, они вместе с тем вызвали много споров и разногласий в их оценке. Эти споры продолжали вестись и позже, при возобновлении спектакля в 1912 году (см.: 350).

Оба произведения были во многом новы и необычны с точки зрения сложившихся традиционных норм оперной драматургии XIX века. Как и «Алеко», они отличаются краткостью, сжатостью формы, отсутствием развернутого, постепенно развивающегося действия: все внимание сконцентрировано на немногих важнейших его моментах и переживаниях одного-двух главнейших действующих лиц. Но если там это определялось характером полученного задания, то в «Скупом рыцаре» и «Франческе» было результатом свободного выбора композитора. Полностью исключены «нейтральные», фоновые элементы, связанные с характеристикой времени и места действия.

В этом смысле обращение Рахманинова к одной из «маленьких трагедий» Пушкина очень показательно. Характеризуя метод, которому следовал поэт в этом цикле своих драматических произведений, исследователь-пушкинист пишет: «Вместо длительного процесса развития действия дается лишь кульминационный момент его, мгновенный взрыв чувств, в ярком свете которого становятся

отчетливо видны основные стороны характера героя» (73, 304). Подобным же образом поступает Рахманинов, показывая своих героев как в «Скупом рыцаре», так и во «Франческе» в момент наивысшего накала владеющей ими страсти и отбрасывая все приходящее, все, что подготавливает этот решающий момент в их жизни и служит мотивировкой тех или иных поступков.

Некоторые критики упрекали композитора в неудачном выборе сюжета «Скупого рыцаря», утверждая, что музыка неспособна к передаче такого человеческого качества, как скупость (см.: 256). Но еще Белинский заметил, что Пушкин сумел возвысить изображение этого порока до трагического величия, создав образ, достойный Шекспира «по страшной силе пафоса» (29, 563). Ярким, глубоким трагизмом проникнута и музыка рахманиновской оперы. Зловещая, но сильная и импозантная фигура Барона-скупца, в котором жажда накопления достигает степени одержимости, заглушающей все естественные человеческие чувства, господствует над действием от начала до конца. Ее присутствие как бы скрыто ощущается даже тогда, когда она не видна зрителю и непосредственно не участвует в том, что происходит на сцене. Остальные действующие лица обрисованы лишь постольку, поскольку они связаны с образом Барона и находятся в той или иной зависимости от него.

Написав «Скупого рыцаря» на полный неизменный текст пушкинской трагедии³⁴, Рахманинов продолжил традицию, идущую от «Каменного гостя» Даргомыжского. Вокальные партии его оперы выдержаны в декламационной манере, полностью отсутствуют условные закругленные вокальные формы сольного или ансамблевого плана. Наряду с этим в «Скупом рыцаре» чрезвычайно велика роль оркестра, приобретающего временами не только равноправное с вокальными партиями, но и первенствующее значение. Вся опера проникнута единым, непрерывным потоком симфонического развития, основанного на развернутой системе лейтмотивов. Своими музыкальными темами наделены все действующие лица, при этом, однако, характеристики юного, рыцарственно смелого и порывистого Альбера или спокойно-рассудительного, исполненного чувства достоинства Герцога одноплановы и не претерпевают сколько-нибудь значительного изменения. Выразительна тема еврея-ростовщика, характеризующая его лъстивость, подбострание в соединении с лукавым притворством, но фигура его остается все же эпизодической и второстепенной.

В отличие от этих персонажей психологически сложный образ Барона обрисован с помощью группы мотивов, вступающих в раз-

³⁴ Композитор допускает только небольшие сокращения текста, в основном за счет второстепенных, побочных моментов.

личные взаимоотношения между собой и изменяющихся в зависимости от той или иной ситуации. Основной и важнейший из них — мотив золота, скользящий хроматический рисунок которого создает впечатление призрачного мерцания. Элементы этого лейтмотива входят в состав остиной фигуры, которую можно охарактеризовать как мотив мрачной одержимости скупца, поглощенного мыслью о своих богатствах. Третий лейтмотив связан с мыслью о человеческом горе, слезах и страданиях, приносимых золотом и борьбой за обладание им (пример 53 а, б, в)³⁵.

Особенно широкое развитие получают все эти три темы в центральной по своему драматургическому значению сцене «В подвале» (вторая картина оперы), куда спускается Барон, чтобы насладиться созерцанием своих сокровищ. Сложная гамма возникающих у него при этом чувств, мыслей и воспоминаний передается сменой различных эпизодов, объединяемых непрерывным симфоническим развитием. Кульминационным моментом этой картины является большой оркестровый эпизод после слов Барона:

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие горы.

Сцена озаряется в этот момент ярким блеском, и тема золота, звучавшая ранее у струнных басов глухо и тревожно, приобретает в сияющем ре мажоре в проведении четырех валторн на фоне мощного tutti величавый торжествующий характер (пример 54). Но эта вспышка ликования быстро угасает и сменяется мрачными размышлениями Барона о судьбе накопленных богатств после его смерти, сопровождаемыми той же темой в одноименном миноре. Три проведения темы золота в начале, в кульминационной точке и в конце, в тональностях ре мажор — ре минор создают конструктивную опору этой замечательной по мастерству и по силе трагизма сцены.

«Франческа да Римини» на известный сюжет из «Божественной комедии» Данте была задумана еще в 1898 году, но к работе над ней Рахманинов приступил вплотную только весной 1904 года, после окончания «Скупого рыцаря». Непосредственное творческое соприкосновение с пушкинской драматургией сказалось и на окончательной композиции этой оперы. Первоначальный замысел большой четырехактной оперы был сжат до размеров «маленькой трагедии» в двух картинах с прологом и эпилогом. Первые два действия, содержанием которых являлся достигнутый с помощью об-

³⁵ Обращает на себя внимание близкое сходство этого мотива с темой пьесы «Слезы» из Фантазии для двух фортепиано, ор. 5.

мана брак Франчески с хромым Ланчотто³⁶ Малатеста, были отброшены по желанию Рахманинова³⁷: остались сцена Ланчотто, мучимого ревнивыми подозрениями, и сцена Франчески и Паоло, обрамляемые картинами адского вихря, в котором носятся обреченные на вечные мучения души несчастных любовников.

Уже давно было замечено, что по своему общему плану рахманиновская «Франческа» близка к симфонической фантазии Чайковского на тот же сюжет (см.: 335). Но образно-эмоциональный строй музыки в произведениях обоих композиторов различен. В изображении Дантова ада у Рахманинова нет того стихийного натиска, той бушующей грозной силы, которая слышится у Чайковского. Это, как пишет Асафьев, «театральная декоративная описательная музыка с жуткими проходящими хроматическими гармониями — шаг к „Острову мертвых“, и даже к гулу, к ужасу набатного звона в „Колоколах“» (120, 48). Неизменное звучание малосекундовой интонации стога, превращающееся по мере наслоения голосов и уплотнения фактуры в сплошной вой, производит впечатление безысходной фатальной обреченности. Несмотря на широкие линии длительного, постепенно разворачивающегося динамического нарастания, музыка остается, по существу, статичной.

Этому оцепенению ужаса и страдания противопоставлены в двух центральных картинах оперы живые, трепетные человеческие чувства. Вокальные партии «Франчески» более мелодизированы, чем в «Скупом рыцаре», речитативно-декламационные эпизоды чередуются с напевными построениями ариозного типа, которые, однако, не приобретают законченного самостоятельного характера. Непрерывности драматического действия способствует и развитая оркестровая ткань, чутко реагирующая на все психологические нюансы и сдвиги в эмоциональном состоянии действующих лиц. Рахманинов и здесь прибегает к методу лейтмотивных характеристик, но пользуется ими очень экономно. По существу, в опере всего два лейтмотива (если не считать эпизодических характеристик местного значения). Один из них — сурово-патетический мотив мрачной страсти Ланчотто, грозно и зловеще экспонируемый в октавном изложении тромбона и трубы (пример 55). Другой — безмятежно светлый, спокойный мотив Франчески, основанный на плавно нисходящем движении в диапазоне более двух октав (пример 56). Этот мотив впервые проходит в прологе при появлении призраков Франчески и Паоло, но широкое развитие получает во второй картине, где он пронизывает всю музыкальную ткань,

³⁶ Изменение имени Джанчотто на Ланчотто было вызвано соображениями благозвучия.

³⁷ См. его письмо к либреттисту М. И. Чайковскому от 26 марта 1914 года (247, 340).

постоянно возникая то полностью, то в виде отдельных отрезков, подвергаемых секвенционной разработке.

Первая картина представляет собой, в сущности, большой монолог Ланчотто. Кардинал, благословляющий его на бой с врагами папского престола, — фигура безмолвная. Франческа, которая появляется в последней сцене этой картины, по приказанию Ланчотто отвечает на его обращения к ней только краткими репликами. Музыка всей картины отличается сгущенно мрачным колоритом: в оркестре преобладают «темные» тембры медных и деревянных духовых в низком регистре, модуляционный план основан на чередовании ряда минорных тональностей (до-диез минор, ми минор, до минор с более кратким «вкраплением» ре минора и фа минора).

Ярко контрастна первая вторая картина, словно озаренная мягким и нежным сиянием, исходящим от образа Франчески. Почти на всем ее протяжении музыка окрашена в светлые прозрачные тона. Структура второй картины аналогична строению диалогических сцен в операх Чайковского: участники ее выступают поочередно, причем иногда эти сольные построения образуют подобие небольших ариозо, и только в конце голоса их сливаются воедино. Красота и поэтичность музыки искупают некоторую «недосказанность» сцены Франчески и Паоло, ощущавшуюся и самим композитором. «...Есть подход к любовному дуэту, есть заключение любовного дуэта, но нет самого дуэта», — замечает композитор в письме к своему либреттисту М. И. Чайковскому (247, 346). Отсутствие настоящей кульминации в этой сцене отмечалось и критикой.

Несмотря на некоторые драматургические просчеты, объясняющиеся во многом недостатками либретто, «Франческа да Римини» была встречена в целом весьма сочувственно. Высказав ряд критических соображений по поводу пролога и эпилога, Кашкин писал: «Что же касается до сцен Ланчотто и Франчески и в особенности дуэта последней с Паоло, то музыка в них, нам кажется, должна действовать неотразимо» (165). Тем не менее эта опера оказалась последней у Рахманинова. Задуманная в конце 1906 года новая опера «Монна Ванна» по одноименной пьесе Метерлинка осталась неоконченной: написав первое ее действие, композитор по каким-то причинам отказался от продолжения этой работы и в дальнейшем не обращался к оперному жанру.

5

В 1892 году Рахманиновым был написан духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу...», оставшийся тогда неиз-

данным и почти восемьдесят лет ожидавший публикации. Обращение композитора к православному церковно-певческому искусству не было случайным эпизодом. Несколькими годами позже он намеревался написать полный литургический цикл, о чем свидетельствует его письмо к С. В. Смоленскому от 30 июня 1897 года (см.: 247, 263). Одной из причин, по которым это намерение не было реализовано, являлась, по-видимому, тяжелая душевная депрессия после неуспеха Первой симфонии. Только в 1910 году, когда была написана Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 31, долго вынашивавшееся желание оказалось осуществленным, а вскоре появилось еще одно крупное монументальное сочинение подобного же рода — Всенощное бдение, ор. 37. Оба произведения принадлежат к выдающимся образцам рахманиновского творчества поры его высокой зрелости.

Интерес Рахманинова к церковному пению не был случайным. Наряду с древнерусской архитектурой и иконописью певческое искусство Древней Руси привлекает к себе широкое общественное внимание в начале века как одно из проявлений духовных чаяний народа, его нравственного и эстетического идеала. Непосредственное влияние на Рахманинова могло оказать его общение с виднейшими деятелями этого «возрожденческого» движения в православном церковном пении С. В. Смоленским и А. Д. Кастальским. «...От всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той же дороге, по которой Вы идете и которая только Вам одному и принадлежит», — писал он Кастальскому, работая над Литургией (247, 14).

Однако идеи возрождения древних форм церковнопевческого искусства на новой исторической ступени еще не получили здесь достаточно последовательного воплощения. Рахманинов не обращается в своей Литургии к знаменному и другим одноголосным распевам Древней Руси, создавая «свободную» композицию, в которой выражает свое понимание смысла литургического действия, свое личное отношение к богослужебным текстам. Отсюда тот тон теплого проникновенного лиризма, которым проникнут ряд частей этого сочинения (например, «Иже херувимы», «Тебе поем»). В этом отношении он отчасти продолжает путь Литургии Чайковского, хотя и прибегает часто к совершенно иным решениям. Как и Чайковский, Рахманинов стремился к созданию высокохудожественной церковной музыки, которая, не нарушая благоговейной простоты и строгости богослужебного чина, в то же время обладала бы самостоятельной эстетической ценностью. Встреченная одобрителем большинством современников, рахманиновская — как в свое время Литургия Чайковского — вызвала со стороны ряда критиков упреки в «нецерковном» характере музыки. «Это не столько церковная музыка в тесном смысле слова, — писал один из них, —

сколько композиция на церковный текст. Композиция свободная, со сложными, непривычными для церкви гармониями, голосоведением, звуковой живописью (подражание голосов колокольному трезвону в „Хвалите Господа“), приемами вокальной „оркестровки“ (пение с закрытым ртом в „Тебе хвалим“)» (264).

Порой Рахманинов вносит в музыку Литургии большую эмоциональность. Таковы, например, патетические «взывания» хора в «Единородном Сыне» (пример 57). В песнопении «Во Царствии Твоем» на слова Заповедей блаженства композитор варьирует строфическую форму, придавая отдельным моментам подчеркнуто экспрессивный характер посредством хроматизации простого мелодического оборота и частичного изменения его рисунка (пример 58). Наряду с этим встречаются более строгие, сосредоточенные по тону песнопения, интонационный строй которых отмечен печатью суровой архаики. Среди них особенно выделяется «Отче наш» с простым напевом псалмодического типа и мелодической концовкой, напоминающей один из распространенных оборотов знаменного роспева (пример 59).

Высокое мастерство и изобретательность проявляет Рахманинов в использовании различных видов хоровой фактуры. Плотное, полнозвучное *tutti* чередуется с более легкой, разреженной звучностью, красочный эффект достигается с помощью выделения и противопоставления отдельных голосов, движущихся самостоятельно, навстречу друг другу или параллельно (например, в «Достойно есть»). Но особенно замечательным примером виртуозной хоровой инструментовки является отмеченное цитированным критиком песнопение «Хвалите Господа с небес». Постепенное наложение различных ритмомелодических фигур в отдельных хоровых партиях создает полную иллюзию торжественного перезвона колоколов (пример 60). Аналогичные приемы хоровой звукописи встречаются и у других современных Рахманинову мастеров хорового искусства (Кастальский, Гречанинов), но ни один из них не достигал в использовании звуковых возможностей хора без сопровождения такого колористического богатства, каким отличается его Литургия.

Большей стилистической выдержанностью и единством замысла отличается Всенощное бдение — произведение, в котором композитор стремился выразить свой религиозно-нравственный идеал. Эта проблема, всегда волновавшая Рахманинова, с особенной остротой встала перед нами в связи с событиями первой мировой войны, в начале которой была написана Всенощная (1914—1915). Его глубоко беспокоили военные неудачи России, общий развал и неразбериха, царившие в правящих кругах. Тревога за судьбы родины побуждала искать опоры в коренных устоях отечественной

культуры, и это послужило одним из стимулов обращения Рахманинова к веками складывавшимся церковным напевам Древней Руси. Интерес к знаменному и другим старинным одnogолосным распевам не впервые возникает у него в это время; родственные мелодические обороты, как отмечалось выше, встречаются уже в самых ранних рахманиновских сочинениях. Но во Всенощной этот круг интонаций получает особенно широкое и последовательное развитие.

Большинство ее песнопений основывается на подлинных обиходных напевах, все же остальное, по собственным словам композитора, «осознанно подделывалось под обиход» (249, 49). Рахманинов так глубоко и органично овладевает языком древнерусского певческого искусства, что пользуется им как своим собственным. Это позволяет ему не только создавать оригинальные мелодии, трудно отличимые от обиходных, но и свободно развивать, варьировать заимствованные напевы, вносить в них те или иные изменения, не нарушая их своеобразия и характерности.

Живое творческое отношение Рахманинова к материалу лишено каких бы то ни было черт музейного реставраторства или искусственной стилизации. Сохраняя ладово-интонационный строй напевов и присущий им свободно-вариантный тип развития, он вместе с тем использует новые средства музыкальной выразительности для обогащения многоголосной хоровой фактуры и рельефного выделения отдельных моментов литургического текста. Важнейшую особенность этого рахманиновского произведения А. И. Кандинский усматривает в «неповторимой диалектике старинного и нового», основу которой составляет «слитность трех потоков — фольклорной, древнерусской и классической» (133, 9). Связи с русской музыкальной классикой XIX века, преимущественно эпической линией ее развития, очевидны во Всенощном бдении при всем его индивидуальном своеобразии и даже уникальности. Вместе с тем эпическое начало соединяется с личным, исповедальным, что так характерно для искусства начала века.

Состоящая из пятнадцати песнопений, Всенощная Рахманинова представляет собой законченную композицию с единым поэтическим замыслом и последовательно развивающейся драматургией. Соответственно самой структуре этого богослужения (объединение трех служб — вечерни и вместе с первым часом утрени) она состоит из двух больших разделов. В каждом из них есть свои узловые моменты. В первом разделе это рассказ о сотворении мира («Благослови, душе моя, Господа», о явлении в мир Спасителя «Свете тихий», «Ныне отпускаеши»). Центральным моментом второго раздела является повествование о чудесном Воскресении Христовом, обрамляемое рядом хвалебных песнопений.

«Благослови, душе моя», которому предшествует вступительное «Приидите, поклонимся», выдержано в ровном эпически-повествовательном тоне. Рассказ ведет альт соло, мелодия которого (греческий распев) только незначительно варьируется в разных строфах, оканчивающихся постоянным припевом хора. Поразительной легкости, прозрачности звуковых красок достигает композитор в «Свете тихий», основанном на краткой попевке киевского распева, ровное неторопливое раскачивание которой в пределах кварты создает настроение радостно умиротворенного душевного покоя. Яркий эффект неожиданного озарения возникает в среднем разделе при внезапном отклонении из ми-бемоль минора в ми мажор с одновременным переходом в более высокий регистр (пример 61).

Особое место в цикле занимает следующая часть, «Ныне отпущаеши». В отличие от большинства других, эпических по характеру, песнопений она звучит как глубоко личное признание. Ведущая роль поручена здесь солирующему тенору, которому хор аккомпанирует плавно колышущимися аккордами (пример 62).

В драматургически наиболее развернутом и центральном песнопении второго раздела Всенощной сопоставлены два плана: повествование о чуде Воскресения Христа, где музыка детально следует за всеми изгибами словесного текста, чередуется с неизменным хоровым рефреном, выражающим благоговейный трепет народа, присутствующего при этом великом и необычайном событии (пример 63). Введение партии солирующего тенора (голос ангела, возвещающего о свершившемся чуде) способствует драматизации этой почти оперной по своей образности картины.

Большим разнообразием характера и форм изложения отличается группа торжественных хвалебных песнопений. Замечательным примером красочной хоровой инструментовки может служить фрагмент из третьей строфы Шестопсалмия, где с помощью сложного многофункционального гармонического комплекса и ритмически ровной фигурации в верхних голосах создается иллюзия доносящегося издалика колокольного звона (пример 64). Яркий образный эффект достигается в «Хвалите имя Господне» антифонным противопоставлением двух групп хора: твердо скандируемая альтами и басами в октаву мелодия знаменного распева сопровождается оживленными юбилеями остальных голосов (пример 65). Возникает своеобразный «стереофонический» эффект доносящихся с разных сторон и сливающихся в одно многоголосное целое хвалебных возгласов.

Всенощное бдение Рахманинова, впервые исполненное 10 марта 1915 года хором Синодального училища под управлением Н. М. Данилина, было встречено музыкальной общественностью

как выдающееся художественное событие и крупный шаг в творчестве композитора. В. В. Держановский писал: «Быть может, никогда еще Рахманинов не подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении. А может быть, именно это сочинение говорит о расширении его творческого полета, о захвате им новых областей духа и, следовательно, о подлинной эволюции его сильного таланта» (316). Кастальский, отметив как особенно ценное качество «любовное и бережливое отношение к старинным церковным напевам», прибавлял: «Но надо слышать, во что претворяются простые бесхитростные напевы в руках крупного художника. Ведь одни и те же краски в раковинах и у богомаза, и у художника „Божьей милостью“» (147).

6

Другой стороной своего творческого облика предстает перед нами Рахманинов в своих романсах. Преимущественной сферой его камерного вокального творчества была лирика, мир личных чувств и настроений. В своих истоках оно связано главным образом с наследием Чайковского, что проявляется и в общей эмоциональной «открытости», искренности и непосредственности выражения, и в некоторых более конкретных стилистических признаках. Как и Чайковский, Рахманинов стремился прежде всего запечатлеть основное настроение того или иного поэтического текста в ярком мелодическом образе, показывая его в росте, динамике и развитии. Отсюда те длительные линии подъема, нарастания и патетические кульминации, которыми изобилуют рахманиновские романсы. Вместе с тем он не прошел мимо опыта старших мастеров «петербургской школы» с их бережным, внимательным отношением к поэтическому слову. Рахманинов, за отдельными редкими исключениями, не допускает произвольных перестановок слов или повторов, нарушающих форму стиха, его вокальная декламация, как правило, точна и отчетлива. В этом отношении он стоит вполне на уровне своего времени — эпохи высочайшей, утонченной поэтической культуры.

Одной из черт, характеризовавших развитие камерного вокального жанра в начале XX века, была возрастающая роль фортепианной партии, которая приобретала часто не только равноправное с партией певца, но даже главенствующее значение. Исключительным богатством, красочностью и разнообразием форм отличается фортепианное сопровождение и в романсах Рахманинова. Римскому-Корсакову казались даже чрезмерными звуковая насыщенность и густота рахманиновских аккомпанементов, их сложная много-

слойная фактура, порой, казалось бы, развивающаяся вполне самостоятельно. Однако мелодически яркая, рельефная, вокальная партия никогда не теряется в этой плотной густой ткани, отчетливо выделяясь на ее фоне. Иногда у фортепиано проходит особый мелодический голос, переплетающийся с вокальной линией, в результате чего между двумя партнерами возникает выразительный диалог. По поводу романса «Ночь печальна» на слова И. А. Бунина Рахманинов замечает в одном из писем, что «собственно не ему (Собинову. — Ю. К.) нужно петь, а аккомпаниатору на рояле» (247, 411). Но каковы бы ни были степень сложности и форма изложения, партии голоса и фортепиано почти всегда находятся в тесном взаимодействии, образуя единое нераздельное художественное целое.

За двадцатипятилетний промежуток времени, отделяющий первый вокальный опус Рахманинова от последней группы его романсов, характер его камерной вокальной лирики испытал значительные изменения: не только усложняется и обогащается звуковая палитра, более строгим становится отбор выразительных средств, но во многом меняется и ее образно-эмоциональный строй.

Раннее вокальное творчество Рахманинова 90-х годов еще не вполне самостоятельно стилистически и в целом развивается в рамках сложившихся форм и традиций русского романса XIX века. Особенно заметно проявляется влияние Чайковского (например, «Я жду тебя», «О, не грусти»). Композитор отдает дань и таким традиционным жанрам, как песня в народном духе («Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою»), элегия («Давно ль, мой друг» с недостаточно оправданным бравурным окончанием). В то же время уже в самых первых юношеских образцах рахманиновской вокальной лирики с достаточной ясностью проступают черты самостоятельной творческой индивидуальности. Замечателен по единству и выдержанности настроения романс девятнадцатилетнего композитора «Не пой, красавица, при мне». В отличие от Балакирева Рахманинов не стремится в музыкальной интерпретации этого пушкинского стихотворения к этнографической точности колорита; музыка его романса окрашена лишь в самые общие, условные ориентальные тона (узорчатый мелодический рисунок рефрена, материал которого развивается преимущественно в партии фортепиано, многочисленные органые пункты). Основное в нем — чувство глубокой ностальгической грусти, тоски по чему-то прекрасному, дорогому, но далекому и недостижимому. Этот характерный мотив рахманиновской лирики выражен с поражающими в столь юном авторе художественной силой и законченностью.

Обращает на себя внимание красивый поэтический романс на слова А. А. Фета «В молчаньи ночи тайной», в котором страстное лирическое чувство сливается с образом природы. Как и в предыдущем романсе, тщательной разработанностью отличается партия фортепиано, развивающаяся самостоятельно и как бы параллельно вокальной линии. Этот своеобразный контрапункт способствует особой выразительной насыщенности музыки. Мечтательная атмосфера тихого ночного пейзажа сменяется в момент кульминации восторженным порывом, в котором слышатся радостное упоение жизнью и жажда слияния с окружающим миром.

В изящной вокальной миниатюре «Островок» на слова К. Д. Бальмонта Рахманинов достигает тонкого выразительного эффекта с помощью крайне простых и экономных средств. Настроение безмятежного покоя и тишины, нарушаемой только легким дуновением ветерка, передается ровным и плавным движением вокальной мелодии, неизменно возвращающейся к исходному звуку, с почти графическим по рисунку скупым прозрачным фортепианным сопровождением.

Одной из вершин рахманиновского вокального творчества 1890-х годов являются «Весенние воды» на слова Ф. И. Тютчева, этот, по характеристике В. А. Васиной-Гроссман, «гимн стихийным порывам, буйному цветению молодых сил» (52, 288). Здесь уже слышатся те настроения весеннего обновления, раскрепощения и подъема душевных сил, которые в полный голос зазвучат в произведениях Рахманинова начала нового века. Тем самым образ природы приобретает более широкое символическое значение. Вокальная партия романса, развертывающаяся на фоне раскатистых волнообразных фортепианных пассажей, проникнута активными призывными интонациями. Почти как боевой клич звучит фраза «Весна идет!» в момент кульминации, приходящейся на начало репризы.

Новый подъем вокального творчества Рахманинова приносят 1900-е годы. Среди двух серий романсов ор. 21 и 26, написанных в период между Вторым и Третьим фортепианными концертами, мы находим ряд совершеннейших образцов рахманиновской лирики, в которых композитор выступает уже как вполне сложившийся мастер со своим неповторимым творческим лицом. «Романсы Рахманинова, подобные „Сирени“, „У моего окна“, — замечает Асафьев, — хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качество, какое слышалось и в чеховской мудрой „Свири“, и в ряде лирических моментов у Бунина...» (25, 295).

Подобным же чеховско-бунинским поэтическим ощущением природы проникнуты романсы «Здесь хорошо», «Ночь печальна». При этом композитора интересует не пейзаж как таковой: природа во всех названных романсах является лишь своеобразным резонатором лирического переживания. Звукописные элементы сведены в них к минимуму и всецело подчинены выражению внутреннего эмоционального переживания. Отбор выразительных средств строго продуман и исключает все лишнее, необязательное, служащее только для заполнения звукового пространства. В «Сирени» на слова популярной в свое время поэтессы Е. Бекетовой вокальная партия, сопровождаемая неизменно ровным ритмически остигнутым движением у фортепиано, рождается из краткой бесполутоновой трихордной попевки. Преобладание ангемитонных оборотов передает одновременно и ощущение утренней свежести, и состояние незамутненного душевного покоя. Только постепенно экспрессия нарастает, сгущается, и хроматический ход мелодии на заключительных словах «Мое бедное счастье цветет» вносит оттенок щемящей грусти.

Мелодически рельефная начальная фраза голоса становится источником всего дальнейшего развития и в романсе «Здесь хорошо» на слова Г. Галиной. Во второй строфе постепенное нарастание звучности, приводящее к звуковысотной кульминации, сопровождается одновременным уплотнением фактуры, у фортепиано появляется самостоятельный мелодический голос, переплетающийся с вокальной мелодией. Этот контрапунктирующий голос продолжает развиваться и после окончания вокальной партии, как бы досказывая то, что осталось не до конца высказанным в словах. Постоянное колебание ладовой окраски между мажором и параллельным минором подчеркивает своеобразную двойственность выражаемого чувства. Как и в «Сирени», к настроению тихой безмятежной радости и покоя примешивается нотка какой-то скрытой безотчетной печали.

Такой же тонкостью нюансировки, постоянной «игрой света-тени» при единстве и выдержанности основного эмоционального тона отличается романс «У моего окна» на слова Г. Галиной, близкий предыдущему не только по общему колориту, языку, но и по характеру изложения и даже прямому сходству некоторых интонационных оборотов.

Одним из замечательнейших образцов рахманиновской вокальной лирики по глубине и емкости образного содержания является романс «Ночь печальна» на слова И. Бунина. Образ одинокого путника, бредущего ночью в глухой степи к далекой, неясной, но неудержимо притягательной цели, приобретает в этом кратком, лаконичном бунинском стихотворении символическое значение.

Вечное стремление к недостижимому — один из основных мотивов романтического искусства — такова в представлении художника-романтика вся человеческая жизнь. Рахманиновым тонко уловлена лирическая многозначность поэтического текста, которую он передает посредством одновременного сочетания нескольких самостоятельных музыкальных планов. Ровное однообразное движение квинтолями у фортепиано, составляющее постоянный фон, ассоциируется с бесконечностью пути странника и вместе с тем способствует единству и выдержанности основного настроения безысходной тоски. Вокальная партия, развертывающаяся в сравнительно ограниченном диапазоне, сурова и сдержанна по выражению. В то же время в партии фортепиано возникает широкая выразительная мелодия с типично рахманиновским длительным постепенным восхождением к вершине, в которой слышится страстная жажда жизни.

Другую сторону лирики Рахманинова представляют романсы драматического типа, проникнутые чувствами одиночества, неудовлетворенности или страстным протестующим пафосом. К этой группе относятся «Отрывок из Мюссе» (перевод А. Апухтина), «Я опять одинок» на слова Бунина и ряд других. В первом из названных романсов Рахманинов неожиданно сближается с Мусоргским: по силе трагизма он может быть сопоставлен с некоторыми из песен цикла «Без солнца». Бурным взрывом отчаяния противопоставлено жуткое оцепенение тишины и безмолвия в декламационном среднем разделе, отличающемся тонкой дифференциацией выразительных средств. Каждая фраза текста, каждое слово интонационно рельефно очерчено и оттенено с помощью особых фактурно-гармонических приемов.

В декламационной манере выдержан и большой драматический монолог «Судьба» на стихи Апухтина, посвященный Шаляпину. По форме этот романс представляет собой развернутую композицию балладно-повествовательного типа, состоящую из последовательности более или менее самостоятельных контрастных эпизодов. Объединяющим началом служит «ритм судьбы» из Пятой симфонии Бетховена как символ неумолимого рока, наступающего человека в разные моменты его жизни и в разных ситуациях. Однако некоторый налет ходульности и однообразие колорита снижают художественную ценность этого сочинения, не принадлежащего к лучшим образцам рахманиновского вокального творчества.

Следующая группа романсов оп. 34, появившаяся в 1912 году, отмечена некоторыми новыми частностями, характеризующими общую эволюцию рахманиновского творчества в этот период. Выражение чувства становится более сдержанным и углубленным, лирическая непосредственность высказывания уступает место со-

средоточенному раздумью. Колорит музыки суровее, появляются порой черты графичности, а с другой стороны — изысканной детализированной звукописи. С большей строгостью подходит композитор к отбору поэтических текстов и их музыкальной интерпретации, в связи с чем возрастает роль декламационных элементов вокальной мелодии.

Основное место в этой серии занимают три романса на стихи Пушкина «Муза», «Буря» и «Арион». За весь предыдущий период своего творчества Рахманинов лишь однажды обратился в камерном вокальном жанре к пушкинской поэзии, написав в 1892 году романс «Не пой, красавица». Появление сразу трех «пушкинских» романсов было связано с новыми исканиями композитора, его стремлением к расширению круга своих творческих задач. По строгой экономии и точности выразительных средств одним из лучших в цикле является романс «Муза». Можно полагать, что он имел в известном смысле программное значение для композитора и потому помещен первым. Показательно, как по-разному подошли к музыкальной интерпретации этого пушкинского стихотворения два современника, художественные принципы которых были во многом близки, — Рахманинов и Метнер. Если у Метнера оно приобретает торжественно-дифирамбическое звучание, то у Рахманинова наделено чертами меланхолической русской пасторали. Фортепианный ритурнель во вступительных и заключительных тактах напоминает заунывный пастуший наигрыш. Оттенок затененной элегической грусти слышится и в интонировании ключевых слов: «Тростник был оживлен божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем».

Романс «Буря» соединяет стремительный волевой напор и энергию с яркой живописностью музыки: взлетающие подобно морским волнам фортепианные пассажи в первом его разделе рисуют картину разбушевавшейся морской стихии. На словах «Но верь мне: дева на скале прекрасней волн, небес и бури» движение стихает, приобретает плавный, спокойно-неторопливый характер, но в заключительных тактах вновь звучит мотив бури, словно бы композитор хотел подчеркнуть хрупкость и мимолетность этого прекрасного видения.

В «Арионе», как и в «Музе», возникает тема искусства и судьбы художника-творца. В этой связи картина бурного моря приобретает символическое значение. Изобразительные средства, используемые здесь композитором, более скупы и лаконичны, чем в «Буре», на первый план выступает пафос борьбы и преодоления. Стихия щадит поэта, предоставляя ему возможность нести свой дар людям. «...На берег выброшен грозою, я гимны прежние пою» —

эти строки Пушкина звучат в романсе Рахманинова как торжественное признание.

Та же идея призванности художника находит отражение и в «Оброчнике» на слова Фета. Образ певца, идущего во главе толпы «с святыней над челом и песнью на устах», символизирует трудный путь поэта, принявшего на себя тяжкое бремя служения людям. Музыка этого романса отличается такой же суровой эпичностью колорита, как и «Арион», хотя уступает последнему по своей художественной силе и яркости. Место, которое занимает тема искусства и его творца в романсах рассматриваемой серии, свидетельствует об упорных, напряженных размышлениях композитора над собственным предназначением и определением своего выбора в сложном, противоречивом контрапункте путей русского искусства.

Почти импрессионистической тонкостью и зыбкостью колорита, прихотливой игрой света и тени отличается романс «Ветер перелетный» на слова Бальмонта. Музыка очень чутко передает все богатство оттенков поэтического текста. Неподвижность, застылость общего фона, создаваемая плавно колышущимся остигнутым сопровождением и медленным смещением основных гармонических функций, соединяется с детальной красочной нюансировкой. Звукоизобразительный характер присущ и некоторым оборотам вокальной партии (например, «парящий», волнистый мелодический рисунок на словах «ветер перелетный зыбью пробежал»).

Особое место в этой серии занимает «Вокализ», представляющий собой замечательный концентрат характерных особенностей рахманиновской мелодии. Широкая, плавно развертывающаяся мелодия, основанная на вариантно-попевочном принципе, протекает как бы на одном дыхании. В то же время строгая размеренность движения и некоторые черты инструментальности приближают «Вокализ» к форме барочной арии баховского типа. Именно в сочетании типично русской широты и привольности со строгой классичностью своеобразие этой пьесы, завоевавшей огромную популярность как в оригинале, так и в различных переложениях и обработках.

Следующая группа романсов Рахманинова, обозначенная опусом 38 (1916), обладает известным внутренним единством прежде всего благодаря определенному подбору текстов. Она написана на стихи поэтов-символистов А. А. Блока, Андрея Белого, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, творчество которых оставалось до этого, в общем, далеким и чуждым композитору³⁸. Извест-

³⁸ Исключением являются два написанных ранее романса на слова Бальмонта — «Островок» и «Ветер перелетный».

но, что этот выбор подсказан Рахманинову М. С. Шагинян, но безусловный интерес к предложенным ею текстам был проявлен и с его стороны. Некоторые из вошедших в данную серию романсов принадлежат к лучшим, совершеннейшим образцам рахманиновской вокальной лирики. Стилистические тенденции, наметившиеся уже в предыдущем романсном опусе композитора, получают здесь дальнейшее развитие; заостряется интонационная выразительность вокальной мелодики и наряду с этим значительно возрастает роль разнообразной по фактуре, тщательно и детально разработанной фортепианной партии; особенно тонкой и богатой становится красочная звуковая палитра.

Образцом утонченной, изысканной вокальной миниатюры является романс «Ночью в саду у меня» (слова А. Исаакяна в переводе Блока), соединяющий черты простой безыскусственной песенности с острой напряженной лирической экспрессией. Обилие хроматизмов придает выражению чувства оттенок щемящей, тоскливой боли, а прихотливая извилистость мелодического рисунка и характерный интервал увеличенной секунды сообщают романсу некоторую ориентальную окраску.

Одним из лучших в серии, по свидетельству Шагинян (см.: 327, 153), сам композитор считал романс «Маргаритки» на слова И. Северянина. По своему общему эмоциональному тону он близок к группе светлых лирических романсов Рахманинова, связанных с поэтическим восприятием природы («Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна»). Малосодержательное, довольно банальное стихотворение Северянина служит композитору только отправной точкой для свободного фантазирования. При этом главенствующая роль принадлежит партии фортепиано, которой поручен основной мелодический голос, сопровождаемый плавной гармонической фигурацией. Из соединения его с вокальной мелодией возникает выразительный контрапункт. Легкая, прозрачная фактура фортепианной партии с далеким расстоянием между голосами вызывает ощущение особой пространственной широты, света и воздуха.

Своеобразно подошел Рахманинов к музыкальному воплощению брюсовского «Крысолова». Некоторая таинственность, загадочность поэтического образа передана в виде причудливо угловатого фантастического скерцо. Мотив приплясывающего рефрена «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля» становится источником как вокальной мелодии, так и партии фортепиано, которые при общности основного материала развиваются самостоятельно, независимо друг от друга. Острая характеристичность музыки сочетается в этом романсе с сумрачной приглушенностью колорита и чем-то неопределенно тревожащим. Новый и необычный для вокального творчества

Рахманинова образ в то же время находит ряд параллелей среди его прелюдий ор. 32 и этюдов-картин.

Шесть романсов ор. 38 оказались последними у композитора. На протяжении дальнейшего четвертьвекового творческого пути он к этому жанру не обращался.

*

В обстановке сложных, нередко противоречивых исканий, острой, напряженной борьбы направлений, ломки привычных форм художественного сознания, характеризовавшей развитие музыкального искусства в первой половине XX века, Рахманинов оставался верен великим классическим традициям русской музыки от Глинки до Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и их ближайших, непосредственных учеников и последователей Танеева, Глазунова. Но он не ограничивался ролью хранителя этих традиций, а активно, творчески воспринимал их, утверждая их живую, неисчерпаемую силу, способность к дальнейшему развитию и обогащению. Чуткий, впечатлительный художник, Рахманинов, несмотря на свою приверженность заветам классиков, не оставался глух к зовам современности. В его отношении к новым стилистическим тенденциям XX века присутствовал момент не только противостояния, но и известного взаимодействия. На протяжении полувекового периода творчество Рахманинова пережило значительную эволюцию, и произведения не только 1930-х, но и 1910-х годов существенно отличаются как по своему образному строю, так и по языку, средствам музыкального выражения от ранних, еще не вполне самостоятельных опусов конца предыдущего столетия. В некоторых из них, как отмечалось выше, композитор соприкасается с импрессионизмом, символизмом, неоклассицизмом, хотя и глубоко своеобразно, индивидуально воспринимает элементы этих течений. При всех изменениях и поворотах творческий облик Рахманинова оставался внутренне очень цельным, сохраняя те основные, определяющие черты, которым его музыка обязана своей популярностью у широчайшего круга слушателей: страстный, захватывающий лиризм, правдивость и искренность выражения, поэтическое видение мира³⁹.

³⁹ Более подробно о произведениях Рахманинова зарубежного периода речь пойдет в томе дополнительном.

1

В начале 1900-х годов внимание музыкальных кругов привлекает к себе новая фигура талантливого композитора с ярко очерченной, необычной творческой индивидуальностью — Николая Карловича Метнера (1880—1951). Своеобразие его артистической личности вызывало пристальный интерес и одновременно ряд недоуменных вопросов: кто он и откуда? какова его музыкальная родословная? к какому из художественных направлений современности тяготеет он в своем творчестве? Многие не находили ответа на эти вопросы, и Метнер казался каким-то случайным, одиноким явлением на горизонте русской музыки, не имеющим связи ни с ее прошлым, ни с настоящим. «Едва ли можно назвать другого композитора, занимающего в семье русских музыкантов более обособленное место», — писал В. Г. Каратыгин (146, 67), когда творческий облик его уже вполне определился в своих основных, наиболее характерных чертах. Большинство критиков искало истоки его творчества не в русской, а в немецкой музыкальной культуре прошлого: «суровый германец», «русский немец», «отечественный брамсианец» — такие и подобные им определения мы постоянно встречаем на страницах периодической печати начала века.

Между тем сам Метнер всегда считал себя русским художником и решительно протестовал, когда ему, ссылаясь на немецкое происхождение его предков, в этом отказывали¹. «Я русский не только по рождению, — утверждал он, — но по своему воспитанию, и такими были уже мой дед и бабушка» (200, 493). Родившийся в России и проживший в ней большую часть своей жизни, говоривший и думавший по-русски, Метнер был глубоко связан с почвой этой единственной своей родины, с русским образом жизни и традициями русской культуры. Когда, как и многие его соотечественники, он оказался, в силу сложившихся обстоятельств, вне ее пределов, то чувствовал себя вырванным из родной среды

¹ Н. К. Метнер происходил из немецкой семьи, несколько поколений которой жили в России, усвоив ее обычаи, язык и культуру. Об их родословной (см.: 203, 290—300).

одиноким, бесприютным странником, и его любовь к России не только не угасала, а, наоборот, еще усилилась, приняв болезненно острую ностальгическую форму. «С каждым днем все больше и больше люблю Россию и все русское и нередко испытываю раздражение, слыша чужую речь», — писал он родным и близким из-за рубежа (200, 298).

«Германизм» Метнера, его преклонение перед гением Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Вагнера, как и «гётеанство» Тютчева, «моцартианство» и «шуманизм» Чайковского, «бахианство» Танеева, не может служить основанием для того, чтобы считать его «нерусским» художником. Подобно этим своим русским учителям и предшественникам, он обращался к наследию великих немецких мастеров для решения задач отечественной музыкальной культуры и определения своей позиции в том сложном переплетении различных путей и перепутий, каким характеризовалась современная ему художественная действительность. Близкий Н. К. Метнеру по взглядам его брат, Эмилий Метнер (Вольфинг), пользовавшийся в свое время известностью как литературный и музыкальный критик, писал в одной из своих основополагающих работ: «Ныне идет генеральное сражение между музыкальным германизмом (отнюдь не узконациональным и способным оплодотворить звуковое творчество родственных народов) и музыкальным модернизмом (беспочвенным продуктом „всечеловеческой“ виртуозности и лжевиртуозности)...» (57, 373—374)².

В таком толковании понятие «музыкального германизма» получало универсальное значение, не ограниченное рамками одной национальной культуры. В творчестве немецких композиторов от Баха до Вагнера Э. К. Метнер видел «золотой век» музыки вообще — высочайшую вершину, какая была достигнута ею в своем историческом развитии когда-либо и где-либо. «Не надо быть германофилом, — замечает Вольфинг, — чтобы признавать за немецкой музыкой гегемонию. Чем была бы остальная музыка без ряда германцев от Баха до Вагнера?» (57, 3). Золотой век русской музыки, утверждал он, еще впереди, и достигнуть его она сможет только на пути, проложенному этими германскими гениями.

Высказываемые Вольфингом мысли в основном и главном разделялись и его братом, а в значительной степени даже вырабатывались ими совместно, в ходе частых бесед и обсуждения волновавших обоих вопросов. Спустя уже два десятилетия после выхода в свет его книги Э. К. Метнер писал Рахманинову: «Вольфинг

² Псевдоним *Вольфинг*, которым Э. К. Метнер подписывал свои статьи по вопросам музыки, заимствован из вагнеровского «Кольца нибелунга», где он служит родовым именем главных героев тетралогии.

(имя, под которым появилась книга) — это, так сказать, семейное имя. Коля тоже Вольфинг. Во многих местах теперь было бы невозможно установить, где мои и его взгляды сливаются воедино... Каждый из нас поддерживал то, что было уже известно нам обоим. Там, где я являлся только слушателем и мог лишь пассивно воспринимать, говорил Коля на основании активного опыта, как специалист. Где Коля только ощупью искал терминологию для выражения своих мыслей, я с научной дисциплиной приходил ему на помощь» (358, 71).

Это признание позволяет если и не считать Н. К. Метнера соавтором книги «Модернизм и музыка», то находить в ней достаточно точное, адекватное выражение его взглядов по вопросам музыкальной современности. Многие из мыслей, высказываемых Вольфингом и сложившихся еще в 1900-е годы, получили дальнейшее развитие в собственной книге композитора «Муза и мода», изданной в Париже в 1935 году. Высказываемые в ней мысли и суждения являются итогом длительных, сосредоточенных размышлений, волновавших Метнера на протяжении всей его сознательной жизни. Резко критически оценивает автор современное ему состояние музыки, уподобляя его «расстроенной лире». Уничтожающей критике подвергает он творчество не только Стравинского, Прокофьева, но и таких композиторов, как Рeger, Рихард Штраус, чьи произведения уже давно не являлись последним словом музыкального искусства.

Основной интерес в книге представляет, однако, не критическая сторона, предвзятость и необъективность которой чересчур очевидны, а попытка найти ответ на коренные вопросы самого бытия музыки как одного из проявлений человеческого духа: что есть музыка? из каких элементов она складывается? каковы границы возможного и допустимого в музыкальном творчестве? Ряд положений, выдвигаемых автором в этой связи, складывается в более или менее стройную и законченную систему взглядов, которую следует рассматривать не столько как претензию на создание оригинальной «философии», сколько защиту и обоснование собственной творческой позиции композитора. И в этом главная ценность литературного труда Метнера.

В своих рассуждениях он исходит из признания неких вечных, неизменных основ, или, как он выражается, «смыслов» музыки, отступление от которых приводит к губительным для нее последствиям. «Выпадение смыслов» в современной музыке Метнер считает главной причиной переживаемого ею кризиса и разброда. Основные, наиболее важные из этих «смыслов» сводятся к ряду простейших оппозиций: «тоника — лад, тональность»; «диатоническая гамма — хроматическая гамма»; «консонанс — диссонанс»;

«тоника — доминанта» (199, 25). Тоника лада является центром, к которому тяготеют все остальные его ступени: «Позднейший хроматизм, создавший уклонение от лада, оправдывается постольку, поскольку он таким же образом окружает лад, тяготеет к нему, как тяготеют к тонике остальные ноты лада» (199, 27). Диссонанс, являющийся спутником консонанса, «может в свою очередь иметь своих спутников в образе диссонансов, то есть диссонирующих аккордов или случайных гармонических образований, но каждая цепь диссонансов оправдывается лишь общим тяготением к консонансу» (199, 88). Модуляция кроме своей главной роли «ухода и возвращения» к основной тональности может иметь вторичную функцию, которая «как бы освобождает ее от определенной цели. Такая модуляция называется проходящей, является как бы радугой, скользящей по различным тональностям, и имеет, скорее, значение гармонической расцветки мелодии» (199, 30).

Таковы, в понимании Метнера, важнейшие правила композиции, выводимые из основных «смыслов» музыки. Правила эти, в сущности, довольно элементарны и не содержат в себе ничего оригинального, но они, как считает Метнер, «должны быть для нас ценны, поскольку мы за их поверхностью предполагаем, чувствуем глубину законов, поскольку они направляют нас в эту глубину» (199, 60). Ими определяются пределы возможного усложнения музыкальных средств в ходе исторического развития: «Движение эволюции есть вечное окружение, а не удаление. Это движение жизни вокруг вечности» (199, 115). Новое, по мнению Метнера, достигается не за счет отказа от прежних норм и замены их иными, отличными от старых, а посредством отбора и выдвижения на передний план отдельных элементов и придания им особого индивидуального характера. «Тайна творчества, тайна индивидуальности там, где та же тоника и доминанта, та же каденция, даже тот же оборот мелодии у двух авторов производит на вас разное впечатление» (199, 146).

Как свидетельствует один из ближайших учеников Метнера П. И. Васильев, «на вопрос „у кого он научился своему композиторскому искусству“ он неизменно отвечал, что считает себя учеником Бетховена» (50, 5). В бетховенском творчестве его привлекали глубина и сила мысли, умение подчинить все средства выражения своей художественной воле, идеальное равновесие эмоционального и интеллектуального начала, наконец, непревзойденное мастерство тематического развития и сочетание простоты основных «строительных» элементов со сложностью организации целого. «Простота бетховенских тем и гармоний, — писал Метнер, — давала нам возможность воспринимать бесконечную сложность построения формы (архитектоники)» (199, 26).

Соотношение простоты средств со сложностью их объединения в законченное целое было для Метнера одним из таких же основных «смыслов» музыки, как и связь диссонанса с консонансом: «сложность, разрешающаяся в простоту, как и простота, заключающая в себе потенцию сложности, — добро» (000, 18).

Острополюемическая по своей направленности книга Метнера служит вместе с тем защитой и обоснованием того пути, по которому он с твердой убежденностью следовал в собственном творчестве. Не доверяя порывам своего вдохновения, он подвергал все создаваемое строгому интеллектуальному контролю и проверке. В письме к своему племяннику А. А. Сабурову, мечтавшему о литературной деятельности, Метнер писал: «Рефлектировать полезно в смысле самокритики, но не для самоутверждения», рекомендуя проверять «каждое чувство мыслью» и «каждую мысль чувством» (200, 182). Аналитически-рассудочное рефлексивное начало порой преобладает в метнеровском творчестве над интуитивно-непосредственным. Это давало повод упрекать его в сухости, надуманности, скупости эмоционального выражения.

Подобного рода упреки, однако, можно считать справедливыми только отчасти. Метнеру не были чужды ни мягкий мечтательный лиризм, ни бурное беспокойство и страстная душевная взволнованность. Пользуясь определениями одного из наиболее близких ему композиторов — Шумана, можно сказать, что в музыке его нашли отражение как «эвзевиевское», так и «флорестановское» начала. Но, опасаясь чрезмерной эмоциональной экспансивности, он словно бы заковывал свои чувства в броню сурового, сосредоточенного самосозерцания, что затрудняет восприятие его сочинений слушателем и требует от него известных усилий для постижения всего заключенного в них духовного богатства и высокой целомудренной красоты. Эта строгость и самоуглубленная сдержанность выражения сближала Метнера с Брамсом, несмотря на то что сам он возражал против такой параллели и не испытывал симпатии к брамсовскому творчеству. Вопрос, однако, не в том, имело ли место прямое, непосредственное влияние Брамса на Метнера, а в принадлежности обоих композиторов к одному течению в музыке конца XIX — начала XX века, которое можно определить как «классический романтизм» или «романтический классицизм», сочетающий принципы этих двух больших формаций всего европейского искусства «послебарочного» периода. Различия в творческом облике Метнера определялись и их принадлежностью к разным национальным культурам.

«Русское» у Метнера проявлялось и в постоянном обращении к образам и темам отечественной поэзии, причем не только в вокальных, но и в ряде инструментальных сочинений, и в тех, часто

трудноопределимых, особенностях музыкального языка, которые позволяют безошибочно, не прибегая к скрупулезному интонационному анализу, установить на слух национальную принадлежность автора незнакомого нам сочинения. Ряд исследователей отмечал близость метнеровских мелодий к интонационно-ладовому строю русской народной песни, иногда указывались даже их конкретные интонационные источники, хотя следует признать искусственную натянутость большинства подобных параллелей. Фольклоризм вообще не был свойствен Метнеру. Думается, что более прав американский музыковед И. С. Яссер, который относит могущие иногда возникнуть при слушании его музыки фольклорные реминисценции за счет «какого-то общего в России „музыкального климата“, сходным образом влиявшего на творческое воображение всех ее художников звука» (352, 208—209).

Среди русских композиторов наиболее близкими Метнеру по направлению своего творчества были Чайковский и Танеев, а из представителей одного с ним поколения — Рахманинов. С последним у него было много общего во взглядах на пути современного и музыкального развития, хотя существовал и ряд расхождений. Рахманинов, при общем неприятии новых творческих исканий начала века, относился к ним более широко и терпимо, а иногда даже с известным интересом, что вызывало осуждение у Метнера. Много позже, уже на склоне жизни, он признавался в письме к одному из своих корреспондентов в том, что с некоторого времени что-то в музыке Рахманинова стало ему непонятно. Так, известный этюд-картина ля минор (называемый иногда «Волк и Красная Шапочка») Метнер критиковал за будто бы отсутствие в нем гармонической логики и случайный набор звуков (см.: 200, 522)).

Свои позиции в творчестве Метнер отстаивал с большим упорством и твердой внутренней убежденностью. Жалуясь на то, что «опоздал родиться», и поэтому все создаваемое им оказывается «не ко времени», он рассматривал это «и как колоссальный недостаток, и как достоинство»: «Ведь я страшно презираю все, что в настоящее время творится в музыке, т. е. в области творчества (за очень немногими исключениями, разумеется, которые не могут быть приняты в расчет ввиду доминирующего разврата, царящего в нашем искусстве)» (200, 105). Но идя сознательно и убежденно «против течения», Метнер не мог остаться полностью в стороне от господствующих тенденций времени, и некоторые из них, вольно или невольно, находили, хотя и очень своеобразное, отражение в его творчестве. Через своего брата Э. К. Метнера он сближается с кругом московских поэтов-символистов, встретив со стороны некоторых из них, особенно Андрея Белого, сочувственное и заинтересованное отношение к себе. И хотя эстетика символизма в целом

осталась чуждой Метнеру, в его музыке возникают отдельные параллели с образным строем символистской поэзии. Один из исследователей метнеровского творчества обращает внимание, в частности, на значение в нем образов вьюги, пурги, снежной метели как выражения душевной смятенности и «хаоса мира» (см.: 112, 81). Приходят на память в этой связи стихотворные циклы или сборники Белого «Кубок метелей», Блока «Снежная маска» и ряд других, отразивших характерную для российской действительности 1900-х годов атмосферу безотчетной тревоги и ожидания каких-то стихийных потрясений и катастроф.

Метнеровский ретроспективизм был далек от пассивного эпигонского воспроизведения того, что с большей силой и убедительностью высказано уже его великими предшественниками. Он шел по своему самостоятельному пути, который один из современных ему критиков определил как «трезвый модернизм». «Метнер, — писал этот автор, — всегда опирается на прошлое, из семян которого умсет, однако, выращивать свежие, новые цветы» (338, 320). Не нарушая основных «смыслов» музыки, о которых он писал в своем труде «Муза и мода», Метнер усложняет движение от неустоя к устою, создает длительные цепочки модуляций и неожиданных тональных отклонений, основанных на принципе энгармонизма³, «расцветивает» простые гармонии с помощью «случайных» привходящих звуков и т. д., достигая таким образом новизны и свежести звучания. Гибко пользуется он традиционными формами, допуская различные отступления от классических норм, перестановки частей целого. Большим своеобразием отличается его сложный узорчатый, порой фантастически причудливый ритм, часто образующий полиритмию, подобный хитроумному, замысловатому переплетению различных орнаментальных рисунков.

Наконец, одним из важных элементов метнеровского композиторского мастерства является высочайшая степень владения средствами полифонии. В сочинениях крупной формы — сонатах, концертах — у него нередко встречаются довольно развернутые по масштабу фугированные эпизоды, но, как правило, он прибегает к полифонии более свободного типа, которой пронизано все его музыкальное изложение. Метнер возражал против разграничения полифонического и гомофонного стилей, рассматривая его как некое «заблуждение», «уклонение». Целью его стремлений было «слияние контрапунктического стиля с гармоническим», высшим образцом какового находил он творчество Моцарта (199, 78).

³ Энгармонизм — «путь в трезвучия (или их обращения) всех существующих тоналностей» (199, 32).

Стройная архитектурная законченность, уравновешенность всех элементов в музыке Метнера уподоблялась некоторыми критиками готическому скульптурному орнаменту (см.: 252; 269; 99). Н. Я. Мясковский, очень высоко оценивавший творчество композитора, относил к числу важнейших, наиболее характерных его особенностей такие качества, как «графичность», «преобладание линейности», «бескрасочность». Этими своими особенностями, как подчеркивал Мясковский, Метнер противостоит господствующим тенденциям эпохи, когда «почти все силы нашего восприятия и искания направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания» (212, 105). «...Отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большой сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и утончении общей ткани его произведений» (212, 106).

О приоритете графического начала в музыке перед живописно-красочным писал Вольфинг, по утверждению которого, «эта графика говорит не о внешней природе (если и говорит о ней, то не непосредственно), а о внутреннем человеке... Изобразительная музыка, толкающая вперед развитие музыкальной живописи, есть побочная задача искусства» (57, 55). Аналогичную мысль высказывает и сам композитор в своем музыкальном евангелии «Муза и мода», давая ей более широкое философско-эстетическое обоснование: «Звучности придали наибольшее значение в наш материальный век именно вследствие наибольшей материальности этого элемента <...> Признав ее и одновременно признав сущность музыки сущностью не материально-чувственного, а духовного порядка, приходится отнести эту пресловутую звучность к элементам служебным» (199, 55).

Внешняя, чувственная сторона звучания, звуковая краска как таковая мало интересовала Метнера. Для него главным в музыке являлась логика выражения мысли или чувства в законченной, последовательно развертывающейся мелодико-гармонической конструкции, элементы которой прочно связаны между собой и подчинены единому целостному замыслу. Чрезмерное изобилие красок могло, с его точки зрения, только отвлечь внимание слушателя от развития основной мысли и тем самым ослабить силу и глубину впечатления. Характерно, что при всем своем огромном мастерстве и всесторонней технической оснащенности Метнер был совершенно лишен ощущения оркестровой звучности и в тех редких немногих случаях, когда ему приходилось прибегать к помощи оркестра (три фортепианных концерта), вынужден был прибегать к советам и помощи своих друзей — музыкантов.

Будучи сам выдающимся, глубоко своеобразным пианистом, он полнее и ярче всего проявил себя в области фортепианной музыки. Из шестидесяти одного опубликованного им опуса почти две трети написаны для фортепиано. Значительная, нередко главенствующая роль принадлежит этому излюбленному им инструменту и в остальных сочинениях (романсы, скрипичные сонаты, квинтет). Метнеровский пианизм при всем своем техническом совершенстве и звуковом мастерстве не отличался особым виртуозным блеском. До отъезда за границу, когда условия жизни заставили его расширить концертную деятельность, Метнер выступал редко, рассматривая эти свои выступления как своего рода отчеты перед публикой в новых творческих достижениях. Основу его концертных программ составляли собственные сочинения, «неавторский» репертуар был ограничен и состоял из небольшого числа произведений наиболее близких ему композиторов: в этот круг входили Четвертый концерт, некоторые из сонат и Тридцать две вариации Бетховена, Токката Шумана и немногие менее крупные пьесы Шопена и Листа. Интерпретация этого репертуара Метнером была очень своеобразна, что вызывало порой даже упреки в чрезмерной свободе истолкования авторского замысла (см.: 43, 22; 339). В этом отношении к нему можно отнести то, что он сам писал об исполнении высоко ценимого им Рахманинова: «Ценность и сила Рахманинова заключается именно в *воображении*, то есть в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда *как бы* „авторское“ и всегда как бы в первый раз» (202, 349).

Метнер не любил выступать в больших помещениях перед многочисленной публикой, предпочитая концертные залы камерного типа. Как замечает исследователь, «его музыке лучше дышалось в камерных залах, рассчитанных на особую сосредоточенность внимания» (112, 143). Тяготение к камерности, интимности было вообще характерно для артистического облика Метнера. В ответном письме брату Эмилию он писал: «Если мое искусство „интимно“, как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство зарождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным... Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века...» (200, 202)⁴.

Все усиливающееся с годами чувство одиночества, чуждости всему, чем определялись не только пути развития музыкального

⁴ Ср.: «...Музыка должна покинуть концертные лупанарии и для очищения вернуться в семью, то есть в тесный замкнутый круг... она должна стать вся камерной, интимной» (57, 114).

искусства в XX веке, но и весь строй современного мира⁵, заставляло Метнера отгораживаться от окружающего, оберегая чистоту и нетронутость дорогих ему духовных ценностей и идеалов. Это накладывало на его творчество печать замкнутости, порой угрюмости и хмурой нелюдимости. Эти черты метнеровской музыки не раз отмечались современниками композитора. Конечно, совсем отгородиться от того, что происходило в окружающей его действительности, он не мог, и отголоски современных событий находили сознательный или бессознательный отзвук в его сочинениях. Так, в подзаголовке соль-минорного «Отрывка из трагедии», написанного в 1904 году, композитор указывает: «Предчувствие революции». По поводу Первого фортепианного концерта супруга композитора А. М. Метнер свидетельствует: «Первые записи связаны с началом мировой войны. Это событие он переживал как какой-то мировой сдвиг» (112, 88). Сочиненную в начале 30-х годов, когда в Европе уже назревало предчувствие грядущих потрясений, «Грозовую сонату» Метнер называл «самым современным» из своих произведений, «ибо в ней отражается грозовая атмосфера современных событий» (200, 452).

Но эти единичные примеры не противоречат общему взгляду Метнера на искусство как на особый мир чистой духовности, независимый от внешнего материального мира и, может быть, более реальный, чем живая повседневная действительность. Среди его беглых памятных записей и заметок находим следующую: «Мы, в сущности, не меньше, чем дети, нуждаемся в игре в лошадки, в куклы, то есть в постоянном временном нарушении, измене так называемой действительности, и если разучились это делать, то, главным образом, из-за смешного преувеличенного почтения к так называемому реальному или по-детски „настоящему“» (201, 49). В другой раз Метнер записывает: «Не давать оттягивать душевные силы отрицательным явлениям жизни» (201, 53).

Сочиняя музыку, он старался отвлечься от всего постороннего, от мыслей о чем-либо ином, кроме возможно более полного и законченного выполнения своего творческого замысла. В этом смысле творчество становилось для него своеобразной игрой, и чистота отделки, богатство и разнообразие выдумки приобретали самоовлеющее значение, что приводило иногда к излишней усложненности изложения и некоторым длиннотам. Ю. Н. Тюлин, принадлежавший к числу горячих поклонников метнеровского творчества, вместе с тем отмечал, что «в его сонатах наблюдается все-таки не-

⁵ В ответ одному из своих родственников, выражавшему готовность оказать помощь Метнерам, Николай Карлович писал: «...наши невзгоды последнего времени совсем не того свойства, как ты себе представил, — их тема одиночество среди хаоса и неразберихи современной жизни» (200, 414).

которая перегрузка в разработке тематического материала, как будто автор хочет „выжать“ из него все возможное», в противоположность «мудрой экономии» таких мастеров, как Бетховен или Шопен, стремившихся «сказать самое главное, как бы оставляя многое недосказанным» (310, 112). Из того же стремления к предельной полноте и совершенству выражения любой музыкальной мысли вытекало и возникающее порой при слушании метнеровской музыки ощущение известного противоречия между «простоватостью» тематического материала и виртуозной сложностью фактуры, на что обращал внимание Г. Г. Нейгауз (см. 218, 263).

Эта не всегда оправданная усложненность изложения не была результатом каких-либо преднамеренных усилий и желания композитора блеснуть своим действительно великолепным, несравненным мастерством. Как заметил однажды А. Б. Гольденвейзер, «виртуозное контрапунктическое письмо — это его язык, а не надуманная сложность. Но иногда великий мастер все же преобладал в Метнере над вдохновенным художником, и музыке его недоставало общительности, теплоты и непосредственности выражения. В этом причина того, что музыка его не стала столь же близкой и нужной людям, как искусство его гениальных современников Рахманинова и Скрябина, оставшись достоянием сравнительно ограниченного круга квалифицированных слушателей и ценителей» (72, 336).

2

Окончив в 1900 году Московскую консерваторию по специальности фортепиано у В. И. Сафонова с Малой золотой медалью, Метнер вскоре обратил на себя внимание как талантливый, технически сильный пианист и интересный, вдумчивый музыкант. Систематического композиторского образования он не получил, несмотря на рано обнаружившиеся способности к сочинению музыки. В консерваторские годы Метнер всего в течение одного полугодия посещал занятия по контрапункту и фуге у С. И. Танеева, хотя потом, как свидетельствует его жена А. М. Метнер, «очень любил показывать свои сочинения Сергею Ивановичу и бывал счастлив, когда получал его одобрение» (198, 37). Главным источником приобретения композиторского мастерства служило для него самостоятельное изучение образцов классической музыкальной литературы. К моменту окончания консерватории Метнер был автором довольно большого числа фортепианных пьес, которые, однако, он не предавал гласности, считая их, по-видимому, недостаточно зрелыми и совершенными для этого.

Впервые он выступил публично как композитор в 1903 году, сыграв в своем концерте 26 марта этого года наряду с произведениями Баха, Бетховена, Шопена несколько собственных пьес из цикла «Картины настроений». В том же году весь цикл был издан фирмой П. И. Юргенсона под оп. 1, благожелательно встреченный критикой, которая отмечала раннюю зрелость композитора и выраженное своеобразие его творческой индивидуальности. «Немногие композиторы могут похвастаться таким первым опусом, как *Stimmungsbilder* Метнера», — читаем в одном из отзывов, хотя автор и высказывал некоторые критические соображения, указывая на неравноценность отдельных пьес, порой неоправданную сложность изложения и заметные следы шумановского влияния. Последнее замечание он сопровождает оговоркой: «Я указываю на это не в осуждение; во-первых, влияние Шумана — влияние благотворное, а во-вторых (и это самое главное), сочинения г. Метнера отличаются очень ярко выраженной индивидуальностью — и индивидуальностью весьма оригинальной» (цит. по: 71, 57).

Среди последовавших за первым опусом произведений Метнера наиболее значительным является соната фа минор, над которой композитор работал в 1903—1904 годах, пользуясь советами Танеева. Представляющая собой развернутый четырехчастный цикл соната приближается по своему строению и характеру музыки к большой романтической сонате шумановского типа. Общий тон ее взволнованно-патетический, фактура по сравнению с предшествующими ей метнеровскими сочинениями более строгая, «мускулистая», основные темы, отличающиеся сжатостью, упругостью ритма, как бы заряжены кинетической энергией, которая дает толчок дальнейшему развитию. Вместе с тем соната еще не вполне самостоятельна по материалу и не свободна от известного многословия, особенно ощутимого в не очень ярком по музыке, несколько формальном и схематичном финале. Лучшая часть сонаты — вторая, стремительное, порывистое Интермеццо, несмотря на явственные отзвуки шумановского влияния. Следующее за ней *Largo* выдержано в тонах величавого возвышенного созерцания, но его пафос кажется несколько нарочито напыщенным и носит на себе печать той «ритуальной торжественности», которую А. Н. Александров отмечал как одну из характерных черт метнеровского творчества.

Следуя романтической традиции, Метнер стремился к сближению частей сонатного цикла и установлению тематических связей между ними. Побочные партии первой части и финала основаны на одной и той же теме и отличаются друг от друга только по форме изложения и ладовому наклонению (минор — мажор), а в репризе финала возникают реминисценции из *Largo*. Непрерывности

развития способствуют также одинаковые по материалу связующие построения, служащие переходом от второй части к третьей и от третьей к финалу.

Начиная с этого первого, еще не вполне зрелого и самостоятельного опыта овладения сонатной формой жанр сонаты занимает важнейшее место в творчестве Метнера. Им были написаны четырнадцать фортепианных сонат, три сонаты для скрипки и фортепиано, если же к этому прибавить произведения иного рода, основанные на принципах сонатной формы (концерты, квинтет, даже некоторые из пьес малой формы), то можно с уверенностью утверждать, что ни один из современников Метнера не только в России, но и во всем мире не разрабатывал эту форму с таким упорством и настойчивостью, как он. В этом он проявляет себя как истинный ученик и наследник великих классических мастеров Моцарта и Бетховена.

Но усвоив достижения классической и романтической эпохи в развитии сонатной формы, Метнер трактует ее во многом самостоятельно, по-новому. Прежде всего обращает на себя внимание чрезвычайное разнообразие его сонат, различающихся между собой не только по выразительному характеру музыки, но и по строению цикла: наряду с большими трех- или четырехчастными сонатными циклами мы встречаем у него и миниатюрные одночастные сонаты, и сочинения, основанные на своеобразном использовании принципов листовской одночастно-циклической формы. Но в любом случае, независимо от объема и количества частей, композитор стремится к последовательному проведению от начала до конца единой поэтической идеи, на которую указывают в некоторых случаях особые заглавия — «Трагическая», «Грозовая» сонаты, «Соната-воспоминание» — или предпосланный им стихотворный эпиграф. Эпически-повествовательное начало подчеркивается и такими авторскими определениями, как «Соната-баллада», «Соната-сказка». Это не дает права говорить о программности метнеровских сонат в собственном смысле слова (хотя те или иные образные ассоциации связывались у композитора с отдельными их моментами): речь может идти, скорее, о единстве общего поэтического замысла, получающего сквозное развитие на протяжении всего сонатного цикла. Отсюда проистекает и стремление к сближению отдельных частей, установлению между ними тематических и иных музыкальных связей. Вместе с тем Метнер допускает значительные отступления от классических норм сонатной формы, перестановки ее разделов, далекие и порой неожиданные тональные сопоставления, усложняющие ход музыкального развития и отодвигающие достижение конечной цели. Все эти отступления, однако, неизменно подчинены ясному, рациональному компози-

ционному плану, вытекающему из логики развития единого, целостного художественного замысла.

После большой фа-минорной сонаты Метнером были написаны три сравнительно несложные одночастные сонаты, изданные под общим названием «Триада сонат» с обозначением ор. 11. Цикл не представляет единого целого: каждая из сонат, созданных в разное время между 1904 и 1908 годами, носит вполне законченный самостоятельный характер. От светлых, ясных и спокойных по построению двух крайних сонат, ля-бемоль мажор и до мажор, отличается лирической взволнованностью тона ре-минорная «Соната-элегия» с выразительной темой главной партии, рождающейся из интонации «вздоха», жалобы, и более нейтральной по своей эмоциональной окраске побочной. В начале репризы обе темы контрапунктически соединяются, отсутствие же самостоятельной побочной партии уравнивается кодой, построенной на ее материале. Различного рода структурные изменения, вносимые в репризу, становятся в дальнейшем характерными для трактовки сонатной формы Метнером.

Одна из лучших у Метнера и любимых слушателями и исполнителями сонат — соната соль минор ор. 22, написанная в 1909—1910 годах. Стройность, законченность формы соединяются в ней с выразительной драматической порывистостью музыки и мужественным волевым пафосом. Композиция сонаты в целом не отступает от классической нормы, но в средний, разработочный раздел включен самостоятельный, тонально и конструктивно законченный эпизод, названный Интерлюдией. Тематической основой всей сонаты служат два элемента, изложенные в кратком вступительном построении: лаконичная фраза вопросительного характера и раздающиеся словно в ответ на нее отрывистые повелительные аккорды (пример 66). Эти грозные аккорды все с большей настойчивостью звучат на протяжении стремительной и тревожной главной партии (пример 67). Более мягкая, лирически задумчивая побочная партия вырастает из первого элемента (пример 68). В Интерлюдии *Andante lugubre* этот же вопросительный мотив приобретает мрачную таинственную окраску, словно какое-то глухое злое предчувствие, и непрестанно напоминает о себе угрожающий ритм ответных аккордов. Значительные изменения внесены в репризу, которая сокращена по сравнению с экспозицией, и главная и побочная партии даны в обратной последовательности, в результате чего возникает ярко динамизированная концентрическая форма.

Мастерство, с которым весь тематизм этого сравнительно крупного произведения вырастает из краткого первоначального зерна, динамизм и напряженность развития при строгой конструк-

тивной законченности целого, наконец, впечатляющая драматическая выразительность музыки позволяют отнести рассмотренную сонату к высшим творческим достижениям композитора.

К шедеврам метнеровского фортепианного творчества принадлежит также большая, широко задуманная соната ми минор ор. 25. Эпиграфом к ней композитор избрал знаменитое стихотворение одного из своих любимейших поэтов Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной». Своеобразный тютчевский пантеизм, выраженный в сопоставлении природных стихий с темными силами, дремлющими в глубинах человеческой души, восходит своими корнями к романтической шеллинговской философии. Мысль о неразрывной связи всех сфер бытия, единстве мира духовного и материального была близка и русским символистам, считавшим Тютчева одним из своих предшественников. В. С. Соловьев писал в статье, посвященной творчеству этого поэта: «Как телесная видимость человека, всех анатомических и физиологических факторов, говорит нам своими знаками еще о его внутренней жизни, так точно и явления всей природы, каков бы ни был их *механический состав*, говорят нам в своей живой действительности о жизни и душе великого мира» (295, 467—468).

В музыке сонаты, окрашенной в бурные, беспокойно сумрачные тона, отразилась тревожная атмосфера времени, когда ожидание грядущих потрясений и катастроф все с большей силой овладевало сознанием мыслящих русских людей. Но, прикасаясь к стихиям, Метнер обуздывает их и подчиняет своей непреклонной творческой воле⁶. Общая композиция сонаты, соотношение всех составляющих ее элементов отличаются неизменно присущей его творчеству строгой рациональной ясностью и продуманностью. Соната состоит из двух частей, связанных общностью материала и непрерывностью развития, но развернутость их масштабов и широта разработки основных тематических элементов придают целому монументальный характер. Можно говорить в известном смысле о симфоничности ее замысла. Как свидетельствует А. М. Метнер, «когда Николай Карлович писал ми-минорную сонату, он часто говорил, что она звучит ему оркестром, и даже кое-что записывал на нескольких строчках в оркестровом звучании» (112, 131). Тем не менее фактура сонаты, при всей ее сложности, порой даже громоздкости, носит чисто фортепианный характер и в своей «многослойности», постоянном сплетении разных линий и рисунков

⁶ «...Вызывать хаос, — утверждал Метнер, — художник может только тогда, когда имеет силы его заклясть» (220, 218).

отражает характерные особенности метнеровского пианистического мышления.

Соната начинается энергичными императивными возгласами, словно призывающими к вниманию⁷, вслед за чем излагается взволнованная лирическая тема собственно вступления (пример 69), приобретающая значение лейтмотива всей сонаты. Оба эти элемента неоднократно возникают вновь на протяжении дальнейшего развития в переломные моменты, на стыке разделов формы. В отличие от строгой экономии средств и предельной их концентрации в соль-минорной сонате, соната ми минор характеризуется обилием тематического материала и широтой его разработки. Беспокойно мятущейся, стремительной главной партии (пример 70) противопоставлена торжественно-спокойная побочная, включающая две темы: одну — хорального типа в строгом аккордовом изложении и другую — более напевную, но сохраняющую характер величавого торжественного покоя (пример 71 а, б). В разработке, построенной в основном на материале главной партии, сгущаются мрачные драматические тона, чему способствует ее модуляционный план, ведущий через фа-диез минор к «темному» ми-бемоль минору. Тем более ярким контрастом звучит появление в заключительном ее разделе второй темы побочной партии в высоком светлом регистре, как доносящаяся с небесных высот благая весть.

Первая часть сонаты не получает устойчивого завершения и после сокращенной репризы непосредственно переходит во вторую, от которой она отделена вторичным проведением вступительной темы в тональности II низкой ступени фа минора. П. И. Васильев отмечает в строении этой части черты «свободной импровизации». Несмотря на то что форма ее содержит достаточно определенные признаки сонатного *allegro*, отсутствие яркого тематического контраста и преобладание ровного моторного движения придает ей характер скорее широко развернутого заключения, чем самостоятельной части цикла. В основе ее — вступительная тема, превращающаяся в ровное пассажное движение и только время от времени напоминая о себе в своем основном первоначальном виде. Завершается соната стремительно возносящимися вверх пассажами *pp*, подобно исчезновению в пространствах Вселенной.

При всей значительности своего замысла и поистине огромного мастерства, с которым написана эта соната, она не свободна от присущего вообще Метнеру многословия и чрезмерной усложненности фактуры, делающей ее труднодоступной как для исполне-

⁷ В рукописи сонаты композитор надписал над этим местом: «Слушайте! слушайте! слушайте!».

ния, так и для восприятия слушателем. Особенно ощутимы эти недостатки во второй части, несколько формальной и неяркой по материалу. Движение к конечному итогу слишком затянуто, и это ослабляет впечатление от целого.

Ор. 25, которым обозначена соната ми минор, включает еще одну, небольшую по объему и несложную сонату, которую композитор назвал «Сонатой-сказкой». Относительная простота изложения и отсутствие развитого разработочного начала приближает ее к типу сонатины, а спокойный эпически-повествовательный тон музыки, словно подернутой дымкой воспоминания, дал, видимо, основание для приведенного ее наименования.

Эпическое начало присуще и более развернутой по форме «Сонате-балладе», в окончательной своей версии завершенной в 1914 году. Первоначально она задумывалась как одночастная, и первая ее часть была исполнена автором и издана в 1913 году в виде самостоятельного произведения, но затем композитор прибавил к ней еще две части. По утверждению ряда близких Метнеру лиц, соната содержит программу. Сам композитор указывал на связь своего замысла со стихотворением Фета «Когда божественный бежал людских речей». Васильев пишет, ссылаясь на воспоминания хорошо знавших Метнера людей, что он положил в основу замысла сонаты «идею борьбы светлого и темного начала в человеческой душе» (50, 27). В цитированной выше книге Зетеля мы читаем, что композитор связывал ее содержание «с образами языческой весны» (112, 66). Эти разноречивые свидетельства не дают основания говорить о какой-либо определенной программе «эпической сонаты» — речь может идти только об общей ее идее или об отдельных образных представлениях, ассоциирующихся с теми или иными моментами музыки.

Балладно-повествовательным тоном окрашена плавно и неторопливо развертывающаяся тема главной партии первой части в характерном для многих образцов этого жанра шестидольном размере, сопровождаемая ровной арфообразной фигурацией (пример 72). На мысль о программном содержании наводят некоторые особенности тонального плана этой части, оканчивающейся не в основном строе фа-диез мажор, а в одноименном миноре. Быть может, остающееся при слушании ощущение известной незавершенности, необъясненность этого сдвига и побудила Метнера дополнить сонату еще двумя частями — интродукцией и финалом, чтобы продолжить прерванную линию развития и довести его до устойчивого конечного итога.

Суровый, размеренный ритм интродукции напоминает мрачное скорбно-торжественное шествие с отдельными проблесками света в среднем разделе. В финале, непосредственно, без перерыва

следующем за интродукцией, с его остро ритмованной главной партией преобладают настроения жизнерадостного веселья⁸. В побочной партии финала строгая вопросительно звучащая тема из заключительного раздела интродукции превращается в оживленную, словно пританцовывающую тему, сопровождаемую легкой воздушной фигурацией (пример 73 а, б). Завершается соната торжественной ликующей кодой, основанной на теме главной партии первой части в ритмическом увеличении с подобием праздничного колокольного звона в фигурациях правой руки.

«Соната-баллада» — одно из немногих метнеровских произведений этого жанра, в которых, несмотря на выразительные контрасты, преобладают все же светлые жизнеутверждающие тона — большая их часть проникнута беспокойным драматическим настроением или меланхолически окрашенным мягким лиризмом. Такова, в частности, одночастная «Соната-воспоминание», входящая в состав первого из трех циклов фортепианных пьес, объединенных под общим названием «Забытые мотивы». Открывая этот цикл, соната служит как бы введением ко всему последующему ряду различных по типу и характеру музыки пьес. Особую роль играют в этом плане обрамляющие сонату вступительное и заключительное построения, основанные на ровно и неторопливо развертывающейся теме, словно подернутой дымкой далекого немного грустного воспоминания (пример 74). Эта тема еще дважды возвращается в сонате, а затем возникает в некоторых из последующих пьес цикла, приобретая таким образом значение лейтмотива. Соната характеризуется обилием тем, которые сменяют друг друга плавной чередой, точно всплывающие в памяти то печальные, то более светлые образы из дорогого далека. К особенностям ее структуры принадлежит повторение экспозиции, но с разными темами побочной партии. Новая тема побочной партии появляется и в репризе. Это постоянное обновление тематического материала создает впечатление известной импровизационности при сохранении строгих классических пропорций сонатной формы.

Еще одна соната, также одночастная, входит в состав второго цикла «Забытых мотивов». Композитор назвал ее «Трагической». В отличие от «Сонаты-воспоминания», она проникнута единым стремительным порывом и динамизмом развития. Вся соната основана на одной теме, которая лишь несколько видоизменяется и приобретает иную выразительную окраску в побочной партии по сравнению с главной. При сжатости, компактности формы соната страдает, однако, присущим порой музыке Метнера недостатком, кото-

⁸ Именно в финале можно усмотреть отражение образов языческой весны, с которыми, по некоторым данным, был связан замысел этой сонаты.

рый можно определить как избыток разрабочности, что способно вызвать ощущение известной затянутости даже при сравнительной непродолжительности звучания.

После создания этих двух сонат Метнер вновь обращается к жанру фортепианной сонаты лишь после довольно значительного промежутка времени, за рубежом.

3

Одним из излюбленных видов фортепианного творчества Метнера был жанр сказки — небольшого произведения лирико-эпического содержания, повествующего о различных впечатлениях виденного, слышанного, прочитанного или о событиях внутренней душевной жизни. Ближайшими прототипами метнеровских пьес этого рода послужили такие образцы романтического фортепианного искусства, как «Новеллеты», «Фантастические пьесы» Шумана, «Рапсодии» и «Фантазии» Брамса, но он наполняет их новым содержанием, связанным с образами русской поэзии, событиями и символами эпохи, в которую жил и творил. Иногда композитор конкретизирует свой замысел с помощью дополнительных подзаголовков или стихотворных эпиграфов.

Отличаясь богатством фантазии и разнообразием характера, сказки Метнера неодинаковы и по своим масштабам. Наряду с простыми неприязательными миниатюрами мы находим среди них и более развернутые сложные по форме сочинения. Впервые это название встречается у Метнера в ор. 8 (1905), представляющем собой небольшой цикл из двух пьес, объединенных тональной общностью и построением кадансирующего типа, которое повторяется с небольшими вариантами в начале и в конце обеих сказок. Первая из них, небольшая, выдержанная в спокойно-повествовательном тоне, служит как бы вступлением к драматически-порывистой второй с характерным «перебойным» ритмом, в форме сонатного *allegro*. Но большей частью такой тесной связи между сказками одного опуса нет, и каждая из них носит вполне законченный самостоятельный характер. Так, две сказки ор. 14 контрастны по своему образному содержанию и лишь условно объединены в одну небольшую серию. Обе они имеют особые дополнительные названия, позволяющие говорить о программном характере музыки. «Песня Офелии» с настойчиво повторяющейся нисходящей секундной интонацией стога, жалобы навеяна образом героини шекспировского «Гамлета», оплакивающей свою горькую судьбу. Вторая сказка этого же опуса, создающая образ грозного воинственного шествия средневековых рыцарей, окрашена в суро-

вые мрачные тона. Особую роль играет в ней жесткий упорный ритм с излюбленными Метнером «перебоями» и своеобразной ритмической полифонией.

Одна из самых популярных метнеровских сказок — лирико-патетическая сказка си-бемоль минор из ор. 20. Ее выразительная певучая тема, отличающаяся четкостью и рельефностью мелодических очертаний, приводит в своем развитии к яркой напряженной кульминации, которая заставляет невольно вспомнить мощные рахманиновские кульминации и взрывы неудержимо рвущегося наружу сильного страстного чувства. Не менее примечательна по своему си-минорная сказка из того же опуса, которую композитор назвал «Песнь колокола» (*Campanella*). Замысел этой пьесы связан с распространенной в начале века символикой колокольного звона как предвестника близящихся перемен и потрясений. Музыка сказки проникнута мрачным, тревожным настроением: *Pesante. Minaccioso* («Тяжело, угрожающе») — так определил композитор характер ее исполнения⁹. Ощущение какой-то неумолимо надвигающейся грозной опасности создается остинатной нисходящей басовой фигурой с упором на II низкую ступень, которая при повторении меняет свою интервалику (в частности, возникает целотонная последовательность), но в том или ином виде упорно и настойчиво звучит на протяжении всей пьесы с непрерывно нарастающей силой (пример 75).

К числу любимых слушателями и исполнителями метнеровских сказок относится простая по изложению фа-минорная, из ор. 26, подкупающая искренностью, непосредственностью лирического выражения. В широкой мелодической распевности этой сказки, овеянной настроением тихой мечтательной грусти, можно уловить отзвуки свободно, индивидуально претворенного русского народного мелоса. По выразительному строю музыки ей близка ми-минорная сказка ор. 34, эпиграфом для которой композитор избрал начальные строки стихотворения Тютчева «Когда что звали мы своим, навек от нас ушло». Ровные фигурации левой руки, на фоне которых разворачивается меланхолически задумчивая напевная тема, как бы символизируют вечный безостановочный поток уходящего в прошлое времени.

Характерными образными наименованиями или стихотворными эпиграфами, служащими поэтическим комментарием к замыслу композитора, наделены все сказки этой серии. Первая из них, названная «Волшебной скрипкой», написана в форме рондо, в котором рефрен имитирует наигрыш скрипача, а ряд разнохарактерных

⁹ Это послужило основанием для распространенного ее наименования «Угрожающие колокола».

эпизодов передает пеструю череду картин, вызываемых его игрой в воображении. Причудливо скерцозную третью сказку композитор снабдил надписью: «Леший, но добрый, жалобный». Последней, ре-минорной сказке предпослана в качестве эпиграфа первая строка пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный», основные моменты которого находят отражение в музыке этой пьесы. Строгая сосредоточенность общего колорита и насыщенность изложения элементами полифонии придают ей несколько архаический оттенок, хотя и далекий от преднамеренной стилизации. Торжественно-гимническому среднему разделу трехчастной формы предшествует фигура, имитирующая словно доносящийся издалика призывный звук трубы, а в просветленном заключении слышится подобие колокольного перезвона как хвала святой любви благочестивого рыцаря.

Особенно ярко выраженным национальным колоритом отличается «Русская сказка», музыка которой своим суровым эпическим характером вызывает в памяти величавые полуфантастические образы далекого отечественного прошлого. По словам ученицы Метнера английской пианистки Э. Айльз, эта сказка принадлежала к любимым произведениям композитора (см.: 3, 167). По форме она представляет собой рондо с рефреном в духе мерного неторопливого повествования и двумя контрастными эпизодами. Первый эпизод с назойливо «гудящей» остинатной фигурой создает впечатление чего-то жутко-таинственного, угрожающего. Грузные, массивные аккорды второго эпизода напоминают монументальные богатырские образы Бородина (пример 76).

Последняя серия сказок Метнера, состоящая из шести пьес этого жанра, была издана в Германии в 1928 году с посвящением «Золушке и Иванушке-дурачку». Мы не располагаем никакими сведениями о том, имеет ли посвящение какой-либо особый символический смысл. Но в музыке сказок легко обнаружить черты этих сказочных персонажей, судьба которых во многом сходна. Можно без особого риска предположить, что первая, четвертая и шестая сказки, в духе удалой русской пляски, обращены к Иванушке-дурачку, а простодушно-задумчивая вторая или грациозная третья связаны с образом Золушки.

Метнеру принадлежит ряд фортепианных пьес с такими привычными традиционными названиями, как Импровизации, Арабески, Элегии, Лирические фрагменты, занимающих более или менее эпизодическое место в его творчестве. Привлекают к себе внимание три пьесы ор. 10, которые он назвал Дифирамбами. Дифирамбичность, приподнятый торжественный пафос — одно из характерных качеств его музыки (напомню приведенные выше слова А. Н. Александрова о присущей ей часто «ритуальной торже-

ственности»). Она проявляется и в ряде страниц метнеровских сонат, и в некоторых из сказок (например, в до-мажорной сказке ор. 35 № 1), и в сочинениях других жанров. Среди названных трех Дифирамбов наиболее интересен второй — ми-бемоль мажор, сопровождаемый авторским примечанием: «форма проповеди, т. е. свободных вариаций, свободного толкования темы». К подобному приему разработки тематического материала Метнер охотно прибегает в своих крупных произведениях — сонатах, концертах, словно бы стремясь как можно убедительнее довести до сознания слушателя основную мысль путем ее многократного видоизмененного напоминания. Этот метод таит в себе, однако, опасность длиннот и повторов, которой не всегда удавалось избежать композитору.

Обширная группа фортепианных пьес, разных по характеру и жанру, была объединена Метнером в три цикла под общим названием «Забытые мотивы». Создание их относится к 1918—1920-м годам, но первые наброски отдельных пьес и мысль о подобном их объединении возникла значительно раньше. Как объясняет сам композитор, ему хотелось таким образом оформить накопившийся за ряд лет сырой материал в виде беглых записей тем и других заготовок, оставшихся в свое время неиспользованными. «Очувтившись наедине с бесконечностью своего материала, — писал он брату Эмилию летом 1916 года, — я опять, как всегда, сначала испугался, но теперь понемногу прихожу в себя и хочу попробовать разгружать его чуть ли не в сыром виде...» (200, 167). В том же письме замечает он о форме цикла как наиболее подходящей для осуществления подобной задачи.

Найденное позже название цикла «Забытые мотивы» объясняется именно тем, что в основу его положены старые материалы, иногда значительной давности. Впрочем, это заглавие имело и другое, более глубокое значение, как обращение к тем вечным неумирающим основам музыки, забвение которых, по мнению Метнера, грозит ее распадом и вырождением. На это указывает жена композитора в письме к И. С. Зетелю: «Главное тут, конечно, не забытые, а вспомненные... тоской по забытому вызвано воспоминание, и оно уже не забыто...» (112, 213).

Представленные во всех трех циклах пьесы, за исключением двух одночастных сонат, носят песенный или танцевальный характер. Как говорил Метнер в одном из своих немногих устных выступлений, песня и пляска — два основополагающих элемента музыки, «то есть то, чем полно искусство и Бетховена, и Бизе, и Баха, и Грига» (9, 251—252). Свою задачу он видел в том, чтобы напомнить об этих ее первоисточках, часто забываемых музыкантами новейшего времени. Танец у Метнера — это некая стихия ритмически организованного движения, способного выражать различные

душевные состояния человека. Отсюда и названия пьес, обозначающие не тот или иной конкретный танцевальный жанр, а только эмоциональную окраску или общий характер пластического движения: «Радостный танец», «Танец цветения», «Праздничный танец», «Дифирамбический танец» или «Плавный танец», «Грациозный танец». В этом отношении Метнер сближается со Скрябиным позднего периода при совершенно различном конкретно-образном и стилистическом строе музыки обоих композиторов. Лишь в немногих единичных случаях, в связи с определенной выразительно-характеристической задачей, обращался он к распространенным в музыке романтической эпохи жанровым типам так называемых «салонных танцев». Примером подобного рода может служить ранняя пьеса «Воспоминание о бале», выдержанная в характере медленного элегического вальса. Как мимолетное воспоминание о чем-то давно ушедшем и забытом возникает на короткое время ритм вальса в сказке фа минор оп. 26 (poco a poco quasi valse). Среди почти двух десятков пьес, объединенных в три цикла «Забытых мотивов», мы только однажды встречаем подобие старинного вальса типа лендлера в характерной жанровой сценке под названием «Сельский танец».

Наибольшей художественной цельностью и конструктивной законченностью отличается первый цикл. Связующим элементом между отдельными его частями служит «тема воспоминания»: после неоднократного проведения в «Сонате-воспоминании» она вновь появляется во вступительном и заключительном построениях «Вечерней песни»; та же тема получает свободное развитие в причудливо-фантастическом «Лесном танце», непосредственно переходящем в заключительную пьесу «Как бы воспоминание» (*alla geminisenza*). Возникающая таким образом тематическая замкнутость цикла соединяется с тональной его завершенностью (ля минор — ля мажор). Внутри цикла иногда возникают парные сочетания, основанные на тональной близости при наличии образного контраста музыки: например, «Грациозный танец» и «Праздничный танец», «Песнь на реке» и «Сельский танец» составляют подобие «малых циклов» внутри единого большого целого.

Два последующих цикла лишены такой же внутренней цельности и представляют собой скорее собрания разнохарактерных пьес, чем циклы в собственном смысле слова. Во втором цикле особенно привлекает пьеса под названием «Весна», полная света и радостного ощущения возрождающейся и расцветающей жизни: ее широко изложенная тема, сопровождаемая ровным «текущим» пассажным движением, достигает в своем развитии восторженного, ликующего звучания. Преобладающее место занимают в этом цикле пьесы лирически-певучего характера, разве что в «Романсе»

можно расслышать отзвуки страстного, драматически взволнованного вальса. Завершает цикл «Трагическая соната», вступлением к которой служит тематически связанная с ней простая и ясная «Утренняя песня».

В отличие от второго, третий цикл состоит целиком из пьес танцевального характера. Среди них выделяются своими масштабами и широтой развития тематического материала «Симфонический танец» и «Дифирамбический танец». Метнер собирался оркестровать эти две пьесы и даже приступил к их инструментовке, но дальше отдельных набросков эта работа не продвинулась.

4

Единственными произведениями Метнера, в которых он прибегает к помощи оркестра, являются его три фортепианных концерта. Все они относятся к зрелой поре творчества композитора, когда его художественный облик уже вполне определился в своих наиболее характерных устойчивых чертах. Одним из стимулов к их созданию могло послужить естественное стремление выйти в своей творческой и концертно-исполнительской деятельности за пределы интимной камерности и найти путь к завоеванию более широкой аудитории¹⁰. Известную роль могла сыграть и огромная популярность рахманиновских фортепианных концертов, влияние которых прослеживается в ряде страниц Первого концерта Метнера.

Овладение новыми задачами, связанными с созданием произведения крупной формы для сольного инструмента с оркестром, давалось композитору не без труда. Сочинение Первого концерта стоило ему четырех лет напряженной усидчивой работы. Особенно большие затруднения испытывались им при инструментовке уже в целом готового произведения. Летом 1917 года композитор писал своему брату Э. К. Метнеру: «Концерт, затеянный три года тому назад (уже назначенный к исполнению в январе настоящего сезона¹¹), все еще не закончен. Впрочем, музыка его закончена вполне, но инструментована пока только треть. Очень трудно дается мне инструментовка. Я по существу своему импровизатор. Для меня самое ценное сама тема. Инструментовка же есть культ изложения, то есть того, что меня менее всего интересовало и потому было всего труднее» (200, 173—174).

¹⁰ «...Я решил твердо, — писал Метнер Рахманинову в 1921 году по пути на Запад, — никогда и нигде не играть *Clavierabend*'а, не сыграв предварительно концерта, ибо не хочется на старости лет прошибать лбом стену» (200, 201).

¹¹ Первое авторское исполнение концерта с оркестром под управлением Кузевецкого состоялось в Москве 12 мая 1918 года.

Источником этих трудностей, как можно заключить из приведенных слов композитора, был не столько недостаток чисто технических навыков инструментовки, сколько отсутствие у него дара оркестрового мышления. Те или иные мелодические или гармонические обороты возникали в его творческом воображении вне связи с определенным колоритом звучания, и поэтому он испытывал постоянные колебания в выборе и сочетании оркестровых тембров. «И дело тут вовсе не в учебе!!! — признавался он позже. — Я и раньше не ленился учиться, да и теперь не перестаю читать и партитуры и книжки разные, но это мало помогает. <...> Вижу, чтобы научиться оркестровать, мне, грешному, нужно научиться также непосредственно чувствовать, осязать оркестр и каждый инструмент в отдельности, как я научился осязать фортепиано...» (200, 341). Роль оркестра остается в метнеровских концертах подчиненной, он, как замечает композитор, «только как бы подает темы, которые разрабатываются преимущественно в фортепиано».

Концертный стиль Метнера характеризуется монументальностью фортепианного письма, обилием крупной пианистической техники. Вместе с тем три его концерта отличаются друг от друга по форме, образному строю и характеру музыки: автор ставит в них разные композиционные задачи и по-разному решает их. Сравнительно небольшой по объему одночастный Первый концерт обладает наибольшей внутренней цельностью и единством замысла. Широкая выразительная тема главной партии (пример 77), патетически звучащая у скрипок на фоне полноточных гармонических фигураций фортепиано, с самых первых тактов определяет взволнованный, эмоционально приподнятый тон его музыки. Эту тему дополняют более строгая, ритмически размеренная тема связующей (пример 78) и экспрессивно лирическая — побочной партии (пример 79). В дальнейшем развитии они тесно переплетаются между собой, образуя ряд сложных полифонических сочетаний.

Своеобразно построена разработка, в которой после небольшого собственно разработочного раздела дан ряд свободных вариаций, или, как определяет их сам композитор, «собственно не вариации, а импровизации, *Intermezzi*, *Capriccio*». Разнообразной трансформации подвергаются здесь все три приведенные темы, приобретая то певучий, мягко-элегический (цифра 26, *Molto cantabile, assoluto*), то энергичный, бурно-стремительный (цифра 32, *tempo risoluto, Allegro*), то скерцозно-фантастический характер (цифра 40, *fantastico, ma sempre al rigore di tempo*). Широко пользуется Метнер в этом разделе приемами как имитационной, так и контрастной полифонии, соединяя в одновременном звучании разные темы или разные ритмические варианты одной темы. При всем огромном мастерстве и богатстве фантазии, с которыми осу-

ществляет композитор свой замысел, нельзя не заметить, что чрезмерная детализация приводит к известной дробности впечатления. Лишь в последних вариациях изложение приобретает более слитный, целеустремленный характер, и последовательная линия постепенного нарастания приводит к ярко динамизированной репризе. При этом побочная партия опущена, что подчеркивает господствующую роль первой темы, окончательно утверждающей свое главенство в развернутой коде, а ликующее мажорное окончание концерта знаменует торжество света и разума над темными страстями и смятением чувств.

Следующие два концерта были созданы Метнером уже за рубежом.

5

Интересный и своеобразный вклад был внесен Метнером в развитие русской камерной вокальной лирики. К этому жанру он постоянно обращался на протяжении всего своего творческого пути, создав в общей сложности около ста романсов и песен, среди которых немало образцов высокого художественного достоинства, отличающихся неизменной строгостью и благородством вкуса, богатством и разнообразием фактуры, при всей тщательности и детальности разработки подчиненной единому, целостному поэтическому замыслу. Сдержанный и замкнутый по натуре Метнер не обладал той открытостью и непосредственностью эмоционального высказывания, которые характерны для лирики Рахманинова. Поэтому его романсы не нашли столь же широкого отклика у современников, но в более узком кругу музыкальной и литературной элиты начала века они получили высокое признание. Среди первых их исполнителей и пропагандистов были такие выдающиеся камерные певцы, как М. А. Оленина-д'Альгейм, М. А. Дейша-Сионицкая, Н. Г. Райский.

Метнер с большой требовательностью подходил к выбору поэтических текстов для своих романсов¹², останавливая свое внимание только на совершеннейших образцах творчества самых крупных, выдающихся русских и иностранных поэтов. Но в музыкальном истолковании поэтического текста он допускал значительную свободу, не стремясь к обязательному соответствию слова и музыки. По замечанию одного из критиков, Метнер писал музыку не на

¹² Следует заметить, что сам Метнер никогда не прибегал к этому традиционному определению, давая своим вокальным опусам такие заглавия, как «Двенадцать песен В. Гёте», «Семь стихотворений Пушкина» и т. д.

текст, а «по поводу данного текста» (243, 69). Исходя из основной идеи избранного им стихотворения, композитор следует в дальнейшем логике музыкального развития, причем центр тяжести переносится им если не в большинстве, то во многих случаях в партию фортепиано, по сравнению с которой вокальная мелодия часто звучит менее ярко и выразительно. «Голос, — замечает О. Ризман, — как будто разъясняет только изображаемое звуками рояля» (252, 15)¹³.

Не раз указывалось на инструментальный характер метнеровского вокального мелоса, лишенного как достаточной декламационной гибкости, так и песенной широты и свободы дыхания. Отношение Метнера к человеческому голосу как к «совершеннейшему из инструментов» с наибольшей очевидностью проявилось в двух его крупных по размеру произведениях для женского голоса и фортепиано: Сонате-вокализе и Сюите-вокализе. Довольно пространственные инструментализированные построения «этюдного» или «прелюдийного» типа (Б. В. Асафьев), исполняемые без слов, мы встречаем и в ряде метнеровских романсов.

Подвергая критическому анализу три вокальных цикла Метнера на стихи Пушкина, Асафьев усматривает один из главных их недостатков в неровном, скачкообразном рисунке мелодической линии: «Беспокойство и неровность не вызваны нервностью или наплывом эмоций, а либо извилистостью и пестротой гармоний, либо своеобразно понимаемой обязанностью выделять слога и слова так, чтобы ни один звук не пропадал». «...В романсах Метнера, — продолжает критик, — нет ни стремления завладеть всецело поэтической стихией, погрузив ее в волны музыкальной лирики (Шуман) или разложить в „сказе“ — в декламации (Мусоргский), ни наивного отдания себя обаянию пушкинского стиха, когда мелос вокального рисунка рельефно выражает поэтический смысл, не растворяя его всецело в чувственной прелести звуковой лирики (яркий пример — у Глинки „В крови горит огонь желанья“)» (125, 89). В итоге автор приходит к выводу, что «от приближения Метнера к Пушкину замыкания тока не произошло и свет не вспыхнул» (125, 101).

Эти критические замечания, сами по себе лишенные справедливости, требуют некоторых оговорок: подход Метнера к «омузыкаливанию» стихов Пушкина в принципе не отличался от того, как он сочинял музыку на тексты Гёте или любого другого поэта, и дело тут, следовательно, не в том, что самый дух пушкинской поэзии был чужд композитору и недоступен его пониманию; у него существовал особый взгляд на соотношение слова и звука в

¹³ По выражению одной из исполнительниц метнеровских романсов, вокальная линия в них «будто нанесена поверх аккомпанемента» (287, 197).

вокальной музыке, которому он сознательно следовал при сочинении своих песен. Этот взгляд четко формулирован Метнером в книге «Муза и мода»: «В сущности, вся вокально-песенная литература, как будто всегда имеющая определенную программу текста, на самом деле тоже может быть и программной и непрограммной (или, как принято говорить — чистой) музыкой; то есть поэтический текст может породить чисто музыкальную песню, как бы сливаясь с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу» (199, 132).

В вокальном творчестве Метнера мы имеем дело не столько с взаимопроникновением поэзии и музыки, сколько с их параллелизмом: эти две параллельные линии развиваются в известной мере самостоятельно, с большей или меньшей степенью приближения друг к другу; в наиболее счастливых случаях, когда достигается полное их слияние, возникает тот эффект «вспыхивающего света», об отсутствии которого в «пушкинских» романах Метнера писал Асафьев. Это можно сказать и о некоторых лучших из тех же романсов, и о ряде вокальных пьес из циклов, посвященных поэзии Гёте и другим поэтам.

Гёте и Пушкин — два имени, имевшие особое значение для Метнера. На слова этих поэтов, чье творчество в наибольшей степени отвечало эстетическому идеалу композитора, написано около двух третей всех его вокальных сочинений. Следующее после них место занимают стихи Тютчева, служившие Метнеру не только поэтической основой для создания полутора десятков песен или романсов, но, как мы уже видели, также эпиграфами к некоторым его фортепианным произведениям. При первом знакомстве двадцатитрехлетнего композитора с тютчевской поэзией она оставила его равнодушным, подлинное понимание ее глубины и значительности пришло позже, в зрелые годы. Из остальных поэтов более других привлекал внимание Метнера Фет, и лишь эпизодический характер носило его обращение к стихам Лермонтова, Гейне, Эйхендорфа, Шамиссо. Этот выбор характеризует классичность мышления композитора, тяготевшего в поэзии, как и в музыке, к великим ценностям прошлого.

Первый период вокального творчества Метнера, приходящийся на 1900-е годы, протекает почти всецело под знаком сильнейшего увлечения гётевской поэзией. Летом 1903 года, когда он впервые начал серьезно интересоваться стихотворной литературой и вырабатывать в себе «некоторую технику в чтении стихов», именно Гёте открыл перед ним путь к пониманию тайной силы поэтического слова. «И вот теперь, — делился он своими впечатлениями с братом Эмилием, — когда я открыл Гёте, я положительно сошел с ума от восторга» (200, 49). Его подкупили в стихах Гёте прежде всего

необычайная классическая ясность выражения поэтической мысли, идеальная гармония содержания и формы. Именно в этом плане Метнер противопоставляет его русским поэтам: «Нет, право же, — возьмем хоть того же Тютчева или Фета — хотя они и талантливы, но все же чувствуется до известной степени, что поэтическая форма для них бремя. Нет творчества в *форме*, а только в мыслях и настроениях» (200, 49). Далее в этом же письме высказывается мысль, что «у русских вообще довольно мало творчества в *форме искусства*», единственным исключением считал Метнер поэзию Пушкина¹⁴.

Подобный односторонний акцент на форме стихотворной речи приводил иногда в его вокальной музыке к схематическому раздроблению мелодической линии, нарушающему ее естественное, закономерное развертывание. Как отмечает Асафьев в цитированной статье, «любимый метнеровский прием — подчеркивать аналогичное течение строчек стихотворения параллельным строением музыкальных фраз и остановкой с упором, в особенности на глагольных рифмах, — разлагает стих, ибо выделяет что само собой, без всякого содействия музыки, уже выделено» (125, 89).

Гёте привлекал Метнера не только своим поэтическим искусством, но и внутренним строем своей натуры, здоровой ясностью, объективностью восприятия мира. «Единственный путь освещения нашей души — это дать отражаться в ней свету, и именно таков путь Гёте», — замечает он однажды (200, 147). Развивая и комментируя свою мысль, Метнер прибегает к определению «пафос дистанции». Этот пафос всегда присутствует в его музыке, предохраняя от крайностей субъективного психологизма и придавая выражению лирического чувства сдержанный, объективно уравновешенный характер.

За период 1904—1908 годов Метнером было написано три цикла песен на стихи Гёте. Композитор писал их на оригинальный немецкий текст, что позволило ему сохранить все особенности поэтической речи автора¹⁵. Первый из этих трех циклов включает девять песен, отличающихся сравнительной простотой формы и непритязательностью мелодического строя, близкого к немецко-австрийской *Lied* шубертовского типа. Так же проста в большинстве случаев и фактура фортепианного сопровождения, не лишенная, впрочем, тонких штрихов и неожиданных поворотов гармонии, подчеркивающих и оттеняющих отдельные моменты текста. Искренностью и непосредственностью выражения привлекает про-

¹⁴ Позже Метнер отошел от столь категорически высказанной точки зрения, оценив в должной мере и другие явления русской поэзии.

¹⁵ В приводимых далее нотных примерах подтекстовка дана в русских переводах, помещенных в 12-томном Собрании сочинений Метнера.

стая грустная песенка «Первая утрата», написанная в куплетно-строфической форме. В ней всего две аналогичные по материалу строфы, но во второй строфе основной мелодический голос перенесен в партию фортепиано, в результате чего возникает выразительный диалог между двумя партнерами. К куплетно-вариантной форме прибегает композитор и в «Песенке эльфов», выдержанной в духе хороводно-танцевальной народной песни. Подобный же характер носят и лирические вокальные миниатюры на слова из драматических сочинений Гёте «Клаудина» и «Эрвин и Эльмира».

К лучшим в цикле следует отнести «Песню странника», «На вершинах горных покой»¹⁶ и «Майскую песню». Медленное ритмически размеренное движение с неизменным возвращением к тонике ми-бемоль мажора в первой из них хорошо передает состояние царящей в природе тишины и торжественного покоя. Несколько надуманным может показаться только подчеркнуто патетическое интонирование заключительных слов «Скоро, ах, скоро смолкнешь и ты» со знаком *fff*, что оправдывается в большей степени чисто музыкальной логикой развития, чем содержанием текста. В «Майской песне» светлое, жизнерадостное весеннее настроение создается мелодической фразой призывного характера, которая служит основой как вокальной партии, так и фортепианного сопровождения, находящихся в тесном взаимодействии между собой (пример 80).

Этого единства недостает песне «Мимоходом» («Однажды в поле»), где ровное «этюдное» движение у фортепиано мало соответствует простоте и трогательной наивности поэтического текста. Это единственное исключение, однако, не умаляет достоинств цикла в целом, встретившего сочувственный прием в музыкальных и литературных кругах. Среди печатных откликов на его появление особенное внимание привлекает к себе статья А. Белого, который ставил Метнера рядом со Скрябиным как двух крупнейших русских музыкантов, несущих миру новое слово. «Мне хочется заявить попутно, — писал поэт, — что все лучшее, что возникало у меня в мыслях и переживаниях, не мало обязано музыке Метнера, воистину целящей душу и только ей известными снадобьями» (31, 105—106).

В двух следующих «гётевских» циклах Метнера образно-тематическая и жанровая сферы расширяются: наряду с небольшими лирическими вокальными пьесами песенного характера появляются более крупные композиции с развернутым драматическо-повествовательным началом. Композитор обращается к такому типичному для романтизма жанру, как баллада, которому отдал

¹⁶ Русскому читателю стихотворение известно в переводе Лермонтова «Горные вершины спят во тьме ночной».

дань в своем поэтическом творчестве и Гёте. Если носящая это определение песня «Перед судом» представляет собой, скорее, драматический монолог, то «Неверный юноша» носит на себе все характерные признаки балладного жанра. Сдержанный сурово-повествовательный тон музыки, написанной в варьированной куплетно-строфической форме с развернутой строфой запево-припевного строения, хорошо соответствует поэтическому тексту, рассказывающему о жестокой и страшной каре, постигшей легкомысленного соблазнителя. При выдержанности общего мрачно-драматического колорита различные повороты мелодии и гармонические сдвиги оттеняют отдельные моменты повествования. Иной характер носит баллада «Фиалка», соединяющая драматически-повествовательное начало с трогательным и нежным лиризмом.

Тонкостью и изяществом фактуры привлекают такие простые по мелодическому рисунку, но изысканные миниатюры, как «Самообольщение» или «Друг для друга». В двух песнях своего последнего гётевского опуса «Недоступная» и «Обращенная» Метнер прибегает к анакреонтическому жанру, вообще мало для него характерному. Если первая из них представляет собой довольно обычную традиционную пастораль, то во второй композитор использует сложные орнаментальные ритмы и сплетения рисунков, создавая как бы свободную музыкальную фантазию на непритязательный в общем текст. Более ординарны и бесцветны две песни на слова из «Вильгельма Мейстера». Мелодически однообразная и маловыразительная «Песня Миньоны» вызывает невольное сравнение с широко популярным романсом Чайковского «Нет, только тот, кто знал», на те же стихи Гёте, которые были им взяты в русском переводе Л. Мея и насыщены яркой драматической экспрессией.

Несмотря на некоторую их неровность, три гётевских цикла Метнера следует в целом отнести к высшим достижениям композитора в области камерной вокальной музыки. Они были по достоинству оценены современниками и в 1912 году удостоены Глинкинской премии.

Создав своего рода «музыкальное приношение» высоко ценному им немецкому поэту, Метнер обращается в дальнейшем преимущественно к русской поэзии. В 1911—1914 годах появляется ряд романсов на стихи недооценивавшихся им ранее Тютчева и Фета, но основное внимание композитора привлекает поэзия Пушкина. Можно с таким же основанием говорить о «пушкинском периоде» метнеровского вокального творчества, с каким первое его десятилетие заслуживает наименования «гётевского». До этого обращение Метнера к Пушкину носило лишь случайный, эпизодический характер, и им было написано всего два романса на слова

великого русского поэта: выразительный, хотя не вполне еще зрелый «Я пережил свои желанья» и малоудавшийся «Зимний вечер» (1907), в котором внешняя изобразительная сторона (ровные пассажи фортепиано, передающие завывание ветра и снежной метели) преобладает над мелодической выразительностью. В 1913—1918 годах, как подобие более ранних гётевских, Метнер создает один за другим три пушкинских цикла.

Выше уже была приведена резко критическая, но порой придирчивая и не вполне объективная их оценка Асафьевым. Вошедшие в их состав романсы действительно весьма неравноценны, и то, как воспринимает пушкинскую поэзию композитор, может вызвать в ряде случаев обоснованные возражения. Но есть среди них и несомненные удаchi, а лучшие из пушкинских романсов Метнера заслуживают быть отнесенными к шедеврам русской вокальной лирики начала века. Таковы прежде всего две вокальные поэмы «Муза» и «Арион», образы которых вырастают в метнеровской музыкальной интерпретации до эпических масштабов. В «Музе» плавно и неторопливо развивающаяся вначале задумчивая вокальная мелодия непрерывно ширится и нарастает, сопровождаемая таким же постепенным уплотнением фортепианной фактуры, и это приводит к торжественному гимническому заключению на словах «тростник был оживлен божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем» с ликующими юбилеями голоса и подобием колокольного звона в аккомпанементе (пример 81). В «Арионе» композитор широко пользуется звукоизобразительными средствами для создания картины разбушевавшейся морской стихии (раскатистые пассажи фортепиано, ряды стремительно нисходящих терций, сквозь которые пробивается повелительная фанфара разгневанного Нептуна). Этому неистовому разгулу стихий противопоставлена строгая хоральная мелодия певца, которая лишь коротко обрисована на словах «а я, беспечной веры полн, пловцам я пел», а затем получает широкое развитие в заключительном разделе, превращаясь в хвалебный благодарственный гимн (пример 82).

Эти два сочинения обрамляют всю группу пушкинских романсов, вошедших в состав трех рассматриваемых циклов: «Муза» открывает первый цикл, обозначенный ор. 29, «Арион» помещен в конце третьего, ор. 36. Возможно, что композитор хотел этим подчеркнуть особое декларативное значение, которое они имели для него.

Творческое решение Метнера в данном случае не бесспорно. Рахманинов, написавший несколькими годами ранее музыку на те же пушкинские стихи, прочитал их иначе: его «Муза» мягче, лиричнее и носит на себе отпечаток типично русской меланхолии;

нет торжества и ликования и в конце «Ариона», словно в душе певца еще не угасла память о пережитой катастрофе. Но *свой* замысел, *свое* восприятие поэтических образов Пушкина Метнер передает с высокой степенью мастерства и художественной убедительности.

В ряде случаев композитору удалось верно почувствовать пушкинскую поэтическую интонацию и найти удачные средства для ее музыкального воплощения. К такого рода удачам следует отнести романс «Воспоминание» с его сосредоточенной, углубленной лирической выразительностью. Тесно связанное с вокальной партией фортепианное сопровождение усиливает скорбную экспрессию естественно и непринужденно развертывающейся мелодической линии. Простотой и естественностью интонаций подкупает романс «Я вас любил», в котором ясная, доверительно звучащая вокальная мелодия поддерживается плавной, ритмически ровно текущей фигурой аккомпанемента. Но особенной лирической проникновенностью выражения отличается «Цветок», в котором изысканная тонкость мелодического рисунка соединяется с широтой дыхания и глинкинской ясностью, прозрачностью фактуры (пример 83).

Вместе с тем иногда Метнер, выхватывая из стихотворения какой-нибудь один элемент, увлекается чисто внешней колористической задачей и подчиняет ей все музыкальное воплощение поэтического текста. Так получилось в «Испанском романсе», на что справедливо указывает Асафьев (125, 93—94): остроумно воспроизводя прихотливый ритм испанского гитарного наигрыша, композитор пренебрег тем контрастом образа природы («Ночной зефир струит эфир, шумит, бежит Гвадалквивир») и разыгрывающейся на этом пейзажном фоне жизненной сценки, который с такой идеальной пластичностью передан Глинкой в его романсе на те же пушкинские слова. Не лишены оснований и упреки в известной мелодраматизации некоторых стихотворений Пушкина («Закливание», «Мечтателю»).

При всем этом неоспорима значительность того вклада, который был внесен Метнером в отечественную музыкальную пушкиниану. К поэзии Пушкина он обращался и позже, после создания трех охарактеризованных циклов. Два пушкинских романса — «Элегия» («Люблю ваш сумрак неизвестный») и «Телега жизни» вошли в состав ор. 45, написанного в 1924 году, а в конце 20-х годов был создан еще один цикл — Семь песен на стихотворения Пушкина. Пушкинская поэзия представлена и в последнем вокальном опусе Метнера, написанном уже на склоне его жизни. Композитора занимают в этой группе сочинений разнообразные задачи преимущественно характеристического плана. Наиболее интересная из них — высоко ценимая самим автором «Телега жиз-

ни», иносказательно характеризующая различные периоды человеческой жизни в форме удалой разухабистой дорожной песни. В последнем пушкинском цикле Метнера, обозначенном ор. 61, привлекают к себе внимание «Шотландская песня», «Ворон к ворону летит» и два испанских романса — «Пред испанкой благородной» и «Я здесь, Инезилья» с их характерным сложным, затейливо узорчатым ритмом.

После Пушкина и Гёте следующее место по числу написанных на их слова сочинений занимают в творчестве Метнера Тютчев и Фет. Однако значение их поэзии для метнеровской вокальной лирики неодинаково. Стихи Фета привлекали композитора, главным образом, своими внешними качествами, неизменно присущей им идеальной законченностью формы, красотой и гармоничностью, но при этом в его фетовских романсах нередко ощущается известное несоответствие музыки поэтическому строю слов. С Тютчевым его роднили склонность к философскому осмыслению мира и трагическое ощущение жизни. Глубокие думы поэта о смысле человеческого бытия, о преходящести всего, что нам дорого и близко, о минувшем, настоящем и будущем находили живой и непосредственный отклик у Метнера. Как и Тютчев, он чувствовал себя в значительной мере чужим в окружавшей его действительности и был озабочен тем, что несет с собой завтрашний день.

Наиболее удачны среди тютчевских романсов Метнера такие драматические монологи-размышления, как «Сижу задумчив я один», «Бессонница», в которых ярко и с большой выразительной силой передан суровый, углубленно медитативный характер поэтических текстов. «Трагическими дифирамбами» назвал подобные сочинения критик, по мнению которого именно в Метнере Тютчев нашел конгениального композитора (см.: 101, 282—283). Тяжелая и ровная ритмическая поступь в «Бессоннице», лишь на короткое время сменяющаяся более оживленным движением на словах «И новое младое племя меж тем на солнце расцвело», передает состояние глубокой погруженности в мрачные и угрюмые думы об одиночестве и неминуемой скорой гибели. На этом фоне медлительно разворачивается скорбная вокальная мелодия (пример 84), постепенно ширящаяся, нарастающая и снова снижающаяся к концу.

Романс «Сижу задумчив я один» мягче, лиричнее по тону, в нем преобладают примиренная элегическая грусть и чувство сожаления о безвозвратно утраченном прошлом. Музыка его отличается такой же глубокой экспрессивной сосредоточенностью, сочетанием искренности и непосредственности переживания со строгой напряженной мыслью. К тому же типу философско-лирических романсов можно отнести суровый обличительный монолог «Наш век», но по музыке он несколько риторичен и суховат, уступая

двум рассмотренным. Среди романсов Метнера на стихи Тютчева мы находим и более простые, непритязательные по выражению вокальные миниатюры песенного характера. Таково, например, поэтичное «Весеннее успокоение»; слова его представляют собой перевод стихотворения Уланда, но Тютчев, а вслед за ним Метнер придали ему черты, характерные для русской народной песни. В вокальной партии встречаются обороты, напоминающие народный плач-причитание, что особенно подчеркивается фригийскими мелодическими оборотами (пример 85). Романс обрамляется фортепианными ритуальными в духе пастушеского свирельного наигрыша.

С поэзией Гёте, Пушкина и Тютчева связано все лучшее, наиболее ценное в камерном вокальном творчестве Метнера. Немногочисленные романсы на слова других русских и иностранных поэтов не прибавляют к этой его части ничего существенно нового и значительного.

*

Давно уже потеряли свою остроту те непримиримые споры и столкновения мнений, которыми сопровождалось в свое время появление почти каждого нового произведения Метнера. Для нас очевидна неправота и предвзятость как тех критиков, которые полностью отвергали творчество композитора, уподобляя его «серому пятну среди антуража других красок» (270, 169), «каменистой, бесплодной пустыне, в которой трудами замечательного ученого и богато одаренного архитектора воздвигнут великолепный храм... но без икон и алтаря. И нет в этом храме молящихся... ни былинки живой» (141, 68), так и тех, кто стремился приписать его музыке какое-то исключительное, «провиденциальное» (по определению Мясковского) значение, образцом чего может служить большая и многословная, но малоубедительная статья М. С. Шагинян в «Трудах и днях» (см.: 328). Пусть он не был «властителем музыкальных дум» своего поколения в такой же степени, как Скрябин или Рахманинов, пусть непосредственная покоряющая сила его музыки не столь велика и неотразима. Значение Метнера не только как несравненного мастера, но и как художника крупной, своеобразной творческой индивидуальности, создавшего свой музыкальный мир и свою неповторимую манеру творческого высказывания, очевидно для всякого вдумчивого, серьезного музыканта. Этого не могли оспаривать даже самые суровые его критики, которым его творчество было далеко и чуждо по своей направленности. Так, Каратыгин в статье «Скрябин и молодые московские композиторы», повторяя не раз высказывавшиеся им упреки в «сухости, безжизненности» метнеровской музыки, вместе с тем

указывал на «незаслуженно прохладное отношение к Метнеру в Петербурге» (144, 34). А Сабанеев писал о Метнере как о «самой значительной фигуре на нашем композиторском горизонте» после Скрябина (272, 14). Исторический интервал времени, отделяющий нас от той бурной, беспокойной эпохи, одним из выразителей которой являлся Метнер, позволяет объективно подойти к оценке его творчества и отвести ему достойное место рядом с крупнейшими русскими композиторами начала XX века.

Немало писали о Метнере и в следующие десятилетия, в других странах, и тут возникала уже иная тема — судьбы русского композитора, условно говоря, «традиционалиста» в западном мире¹⁶.

¹⁶ О зарубежном периоде творчества Метнера речь пойдет в томе 11, дополнительном.

1

Имя Александра Тихоновича Гречанинова (1864—1956) нельзя отнести к числу имен безвестных или забытых русских композиторов: оно включено практически во все энциклопедии и справочники, русские и зарубежные. Тем не менее нельзя и утверждать, что его наследие изучено и объективно оценено. На то есть несколько причин. Во-первых, объем творчества: шесть опер (три из них детские), музыка к драматическим спектаклям, пять симфоний, симфонические поэмы и сюиты, множество камерных опусов, очень большое число хоров и хоровых циклов, сотни романсов, детских песен и фортепианных пьес, обработок народных песен. Во-вторых, малодоступность большинства произведений, созданных композитором за три десятилетия, проведенные им в эмиграции. Наконец, третье, не менее существенное, обстоятельство, не позволявшее до сих пор отвести этому композитору подобающее место в истории русской музыкальной культуры: самое ценное, созданное Гречаниновым в России и за рубежом, связано с жанрами церковной музыки. Между тем эти сочинения даже не вошли в список опусов композитора в шеститомной Музыкальной энциклопедии (М., 1973—1982), они не упоминаются или упоминаются очень бегло во всех — немногочисленных — статьях о нем, опубликованных в России за последние десятилетия. В некоторых западных исследованиях, посвященных православному церковному пению, сочинения Гречанинова принимаются во внимание, но обычно рассматриваются бегло как слишком «свободные» и мало-пригодные, в большинстве своем, к употреблению в повседневной службе. Таким образом, хотя ныне и в России и за рубежом Гречанинов признается одним из основоположников Нового направления в русской церковной музыке, его творчество в этой области по-прежнему остается недостаточно известным, нуждающимся в исполнении, издании, исследовании. То же относится к «светским» сочинениям крупных форм, созданным композитором в период эмиграции.

Творческий путь Александра Тихоновича Гречанинова своеобразен и во многих отношениях отличается от биографий его современников.

Он один из первых крупных русских музыкантов, пришедших в искусство из городских «низов». По его собственным словам, он впервые увидел фортепиано в возрасте четырнадцати лет и затем самоучкой подготовился к поступлению в Московскую консерваторию. До четырнадцати лет мальчик слышал только оркестрион и гитару, а ранее всего — церковное пение и народные городские романсы. «Родители мои были музыкальны от природы, — пишет Гречанинов в автобиографии, книге „Моя жизнь“. — <...> Мать пела не народные здоровые песни, а сентиментальные мещанские романсы вроде „Над серебряной рекой, на златом песочке“ или „Под вечер осенью ненастной“ и т. п. У отца репертуар был лучше. Он часто, когда бывал дома, любил петь церковные песни, „дьячил“, как выражалась мать. <...> По субботам всенощная, по воскресеньям ранняя обедня были обязательны не только для них, но и для нас, детей, когда мы стали подрастать. Я пел в гимназическом церковном хоре и даже был солистом. Потом я стал петь и в церкви на клиросе (в нашем приходе был любительский хор). Тогда дома появился еще дьячок-гимназист, и мы с отцом распевали церковные песни уже на два голоса» (76, 11).

Скопив денег на покупку гитары, мальчик научился подбирать аккомпанемент к романсам, а первое, что он подобрал на фортепиано, когда получил к нему доступ, была ектенья. В цитированном фрагменте воспоминаний примечательно скептическое отношение к репертуару матери, но именно романсы в стиле городской песни-романса (хотя, конечно, в рафинированной, «салонной» ее форме) и церковные песнопения стали первыми жанрами, в которых композитор испробовал свои силы, а впоследствии самыми популярными жанрами его творчества.

Поскольку Гречанинову пришлось весь путь в искусство проходить самому, преодолевая сопротивление близких и самостоятельно обеспечивая свое существование, ученический период у него сильно затянулся и консерваторию он окончил почти в двадцать девять лет; зато успел поучиться и в Москве — у С. И. Танеева, А. С. Аренского, В. И. Сафонова, и в Петербурге у Римского-Корсакова, в чьем классе композиции Гречанинов провел три года, с 1890 по 1893. Достоинно замечания, что еще в Москве, в классе Танеева, были написаны пять романсов ор. 1, которые потом приобрели широчайшую известность, особенно лермонтовская «Колыбельная», так что даже в статьях, посвященных 80-летию или 90-летию композитора, его именовали «автором знаменитой „Колыбельной“». Тогда же появилась и первая — не-

сохранившаяся — Херувимская песня. С Римским-Корсаковым у Гречанинова сложились хорошие, дружеские отношения¹, но «любимым учеником» Николая Андреевича Гречанинов никогда не был. Сам же он восхищался Римским-Корсаковым беспредельно, тонко оценивал новые произведения учителя и обижался на него за некоторую холодность, которую пытался объяснить тем, что в Петербурге он, Гречанинов, «не свой», и пылкая влюбленность в Чайковского, с которой он явился в Петербургскую консерваторию, была не совсем уместна. Гречанинов, действительно, очень «московский» композитор, но, помимо этого, дело, вероятно, заключалось в том, что как художник и как личность он раскрывался медленно, с большим запозданием по возрасту, и, возможно, Римский-Корсаков не рассчитывал для него на яркую профессиональную карьеру². Но жизнь сложилась иначе. В 1890 году Римский-Корсаков был старше ученика на двадцать лет, а пережил Гречанинова учителя почти на полвека и на седьмом, восьмом, девятом десятке лет вполне сохранял свежесть восприятия жизни, сильный творческий импульс, работоспособность и способность к развитию и усовершенствованию своего художественного мира.

Помимо романсов и экзаменационной кантаты «Самсон», в петербургские годы (а Гречанинов оставался в этом городе еще два года после окончания консерватории) были написаны Первый квартет, получивший Беляевскую премию, Первая симфония, исполненная в Русских симфонических концертах под управлением Римского-Корсакова, и несколько очень удачных светских хоров. В хоровом жанре Гречанинов начал работать по предложению знаменитого в прошлом певца И. А. Мельникова, который вместе с хормейстером Мариинского театра Ф. Ф. Беккером основал в Петербурге большой смешанный хор (с классом для любителей). Это приглашение дало исход органическому тяготению к хору композитора, который свою музыкальную карьеру начал как певчий. По крайней мере, один из четырех хоров а cappella op. 4 — «Над не-

¹ Римский-Корсаков даже был посаженным отцом на свадьбе Гречанинова с Верой Ивановной Рерберг, дочерью очень известного в Москве инженера, директора Нижегородской железной дороги, и, как вспоминал на склоне лет Гречанинов, с трогательной серьезностью и простотой выполнял «весь полагающийся при этом ритуал — то с иконой, то с хлебом-солью в руках» (76, 44).

² С трудным и долгим путем, который прошел Гречанинов, добираясь до «высшего слоя» музыкальной жизни России, связаны, по-видимому, два качества, проявлявшиеся у него (вообще человека доброжелательного, мягкого, открытого, любившего людей и не жалевшего времени на разные общественные дела) не в жизни, а только в вопросах, связанных с творчеством: обидчивость, направленная на коллег и критиков, и иногда очень простодушно выраженное желание прихвастнуть своими удачами. Эти особенности надо принимать во внимание, знакомясь с книгой Гречанинова и его перепиской.

приступной крутизной» («Север и Юг») на стихи А. К. Толстого до сих пор остается весьма репертуарным. В петербургские же годы возник замысел первой оперы — «Добрыня Никитич».

Однако постоянной профессиональной работы в Петербурге для Гречанинова не нашлось, и решено было вернуться в Москву: тут у него образовалась хорошая частная педагогическая практика со взрослыми и с детьми; вскоре Гречанинов начал преподавать теорию музыки в школе сестер Гнесиных и успешно сотрудничал там с детским хоровым классом; руководил он также детским хором в школе Т. Л. Беркман. Для детей Гречанинов сочинил массу высококачественной фортепианной и хоровой музыки, вплоть до опер; большей частью она основана на народных песенных темах и написана на народные тексты (сборники «Ай, дуду!», «Петушок», «Пчелка», «Жаворонок», «Курочка рябка», «Ладушки» и т. д.). Исследователи справедливо указывают, что в этой области он успешно продолжил начинания А. К. Лядова.

Другим важным делом, которое привлекало Гречанинова на протяжении всего московского периода его жизни, были занятия в Музыкальной секции Этнографического общества при Московском университете (Музыкально-этнографической комиссии). Здесь он сотрудничал с такими видными учеными и музыкантами, как Н. А. Янчук, Е. Э. Линева, Ю. Д. Энгель, А. Н. Корещенко, В. В. Пасхалов, А. Д. Кастальский. «За пятнадцать лет своего существования, — пишет Гречанинов, — Комиссия выпустила несколько томов книг под названием „Труды Музыкально-Этнографической комиссии“, из коих видно, какой ценный вклад в этнографическую науку внесла эта Комиссия. Изредка устраивались концерты, в программы которых входили большей частью обработки песен последних (фонографических) записей, а также доклады членов экспедиций. Для меня лично участие в работах этой Комиссии было чрезвычайно полезно и интересно. С юных лет я хорошо знал великорусскую песню. В Петербурге я познакомился через С. Г. Рыбакова с башкирскими и татарскими песнями. Работая же в Комиссии, я имел возможность узнать песни всех народностей, из коих особенно полюбил белорусские.

Фонографом Комиссии было записано много песен донских казаков, чрезвычайно оригинальных, грузинских, мингрельских, еврейских и пр. Иногда доходили до нас и зарубежные песни...

Для меня большой радостью было всегда заниматься обработкой народных песен. Довольно много из этих обработок напечатано в „Трудах“ Комиссии и в различных других изданиях» (76, 93—94).

Действительно, этот источник питал творчество композитора всю его долгую жизнь, что отражено в списке его сочинений: начиная с первого сборника «25 мусульманских мелодий» (татарские

и башкирские песни, собранные С. Г. Рыбаковым), изданного М. П. Беляевым в 1901 году, и кончая оставшимися в рукописи обработками русских песен 1952—1953 годов, Гречанинов выпустил несколько фольклорных сборников: «Бретонские песни» (1902—1903), упомянутые выше сборники русских песен для детей, «20 шотландских песен» (1909), «4 белорусские народные песни» и «8 белорусских народных песен» (1918, 1935), «2 русские народные песни» и «3 русские народные песни» (1920, 1927), «3 украинские народные песни» (1918), «Русские народные танцы» (две фортепианные тетради, 1931) и проч., не говоря уже о многократных отражениях народных тем в инструментальной и симфонической музыке. Как правило, обработки Гречанинова классичны, выдержаны в аутентичных традициях петербургской школы и по части изящества и лаконизма нередко соприкасаются со стилем обработок Лядова.

В самом начале московского периода Гречанинов начал писать церковную музыку — практически одновременно с А. Д. Кастальским, и очень скоро оба они стали ведущими авторами Нового направления. Тогда же, в первые годы развития этого направления, Гречанинов выступил в печати со статьей «О „духе“ церковных песнопений», которая наделала немало шума и стала как бы манифестом новой школы. О содержании и значении духовного творчества композитора будет сказано ниже. Во всяком случае, к 1910-м годам Гречанинов как автор церковных композиций имел популярность во всероссийском масштабе.

В Москве появились и были поставлены две оперы — «Добрыня Никитич» в Большом театре и «Сестра Беатриса» в Опере Зимина, а также много музыки всевозможных камерных жанров — она постоянно звучала в концертах, нередко с участием автора за фортепиано. «Многописание», как бы компенсирующее поздний приход к творчеству, было характерно для Гречанинова на протяжении всей его жизни. Надо признать, что «халтурных», «пустых» вещей он не делал никогда, и потребность в постоянной композиторской работе была в данном случае не вымученной, а естественной. Весьма значительная часть творчества Гречанинова и в дореволюционном, и в послереволюционном периодах — либо «заказная», в прямом смысле слова (музыка для спектаклей Художественного театра, песенные обработки), либо «ангажированная» обстоятельствами (детские сборники и оперы, многие романсы и циклы романсов, написанные по просьбе исполнителей, с которыми он сотрудничал, а в зарубежном периоде — также весомая часть хоровой, прежде всего духовной, музыки). Многие здесь относятся к сфере бытового, в широком понимании, музицирования, которую Гречанинов любил и хорошо чувствовал. Можно сказать, что в этом он был настоящим москвичом, продолжателем Чайковского и

сильно отличался от своего учителя Римского-Корсакова. В результате такого подхода к композиторству и вообще к музыкальной деятельности Гречанинов выработал сильный и разносторонний профессионализм: он умел быстро и очень удобно для исполнителей сочинять в разных жанрах, преподавать, дирижировать хором и оркестром, аккомпанировать певцам, выступать в ансамблях и т. д. Его многосторонняя деятельность в целом оказывалась полностью включенной в современную ему музыкальную среду; Гречанинов, как правило, не отставал от своей эпохи, но и не опережал ее — он ей гармонично соответствовал, найдя в очень богатой панораме музыкальной жизни России первых десятилетий XX века свою «экологическую нишу». И потому, несмотря на жесткие подчас замечания критиков, жил как композитор счастливо и находил своего слушателя.

При всем том он вовсе не был безразличен к переменам в жизни и искусстве — совсем напротив: Гречанинов активно интересовался политикой, очень много читал — письма его полны впечатлениями от злободневных литературных новинок и газетных статей, любил и понимал изобразительное искусство. В музыке он очень внимательно прислушивался к «новым веяниям»: Дебюсси, Равель, Рихард Штраус, Рeger (не говоря уже о Вагнере, которому он издавна поклонялся) открывали для него неизведанные горизонты, и он стремился выразить ощущение меняющегося времени в своем творчестве. Любопытно, что скрябинское влияние, столь сильное, всезахватывающее, и особенно в Москве, Гречанинова практически миновало (его почти нет в музыке, и примечательно, что имя Скрябина даже не упоминается в книге и встречается в переписке Гречанинова только в связи с кончиной этого, по выражению Гречанинова, «громادного художника» и «страстного мечтателя»). Отважный поиск молодых новаторов Стравинского и Прокофьева был Гречанинову как композитору, конечно, не по плечу, но надо отдать ему справедливость: несмотря на разность поколений и вкусов, он сумел оценить их масштаб. «Прокофьев в музыке большой наглец, но необычайно талантлив и интересен, — писал Гречанинов в 1927 году. — Стравинский и он среди современников самые возмутительные, но и самые интересные композиторы» (89)³. Главными ориентирами в расширении художественного мира, в обогащении языка Гречанинову служили произведения Ва-

³ В конце жизни В. И. Гречанинова, по-видимому, уничтожила письма к ней Александра Тихоновича, предварительно выписав фрагменты из них, а также наиболее интересные, с ее точки зрения, рецензии на исполнения его сочинений, и, снабдив все это собственными комментариями и воспоминаниями, соединила в одну рукописную тетрадь под названием «Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова» (она хранится ныне в фонде композитора в ГЦММК имени М. И. Глинки).

гнера и французских композиторов. Безоглядным «модернистом» доморощенного типа, вроде Ребикова, он не стал, но в 50-х опусах, соответствующих 1909 — 1910 годам, в его музыке начали отчетливо проявляться новые мотивы. Наиболее яркое выражение они нашли в опере-мистерии «Сестра Беатриса» по Метерлинку — обаятельном, хотя и несколько наивном и провинциальном образце московского «модерна». Опере предшествовали написанные в новом стиле вокальные циклы. Как сказано в «Моей жизни», «меня стал не удовлетворять мой несколько устаревший музыкальный язык, и я начал искать новые гармонические сочетания. Романсы мои „Сентябрь и октябрь“, „Осенние мотивы“ уже носят на себе первые признаки искания нового. За „Осенними мотивами“ ... последовал ряд сочинений, в которых особенно ярко выявились мои новые приемы, это „Fleurs du mal“ на текст Бодлера, „Poèmes dramatiques“ на слова Гейне и Влад. Соловьева, „Feuilles mortes“ — три песни на слова Минского с сопровождением струнного квартета и особенно „Ad Astra“, пять песен на тексты разных авторов. За эту эволюцию моего творчества мне досталось достаточно-таки тогда и от друзей моей музыки и от критиков. А ныне никто и не замечает какой-то якобы измены себе в этих моих произведениях. Сейчас это все мое „гречаниновское“ и принимается оно как одно целое, органически связанное с моей сущностью» (76, 99).

Наверное, композитор прав, и в отношении его «перелома» у друзей и критиков проявилась обычная инерция восприятия. Но, конечно, французские и латинские названия произведений, Метерлинк, Бодлер и Владимир Соловьев после «Добрыни Никитича», «Ай, дуду!» и двух литургий, экстатические взывания к Смерти после «Спи, младенец мой прекрасный» производили отчасти странное впечатление, и не сразу стиль Гречанинова обрел не «новые приемы», а новое качество: в хоровой музыке это произошло в «Страстной Седмнице» и духовных произведениях с инструментами, созданных в 1910-е годы; в крупных инструментальных жанрах — несколько позже.

Эта ситуация ясно обрисована в рецензии Ю. Д. Энгеля на камерный вечер из произведений Гречанинова, состоявшийся в январе 1915 года, где среди прочего исполнялся Второй струнный квартет ор. 70. Надо сказать, что Энгель постоянно следил за творчеством Гречанинова и, несомненно, симпатизировал ему. Он пишет:

«Opus 70-й! Число солидное, даже если принять во внимание, что в наше время композиторы обычно не включают так много произведений в один опус, как в старину. Чайковский за всю свою жизнь не успел дойти до 80-го опуса. <...> Гречанинов успел затронуть почти все отрасли музыкального творчества: оперу, сим-

фоническую музыку, кантату, симфонию, камерную музыку, хоры, романсы, детские песни, духовную музыку и др. Многие из этих сочинений получили большую известность». На первое место по признаку качества Энгель ставит духовную музыку, затем — светские хоры, романсы, произведения для детей. Оперы, отмечает он, обе были встречены с интересом, но одинаково не смогли укрепиться на сцене. Далее идет речь о «переломе»: «Патетическая декламационность, изысканность сменяют прежнюю лирическую мелодичность, пусть порой и простую, невзыскательную, но всегда непосредственную. <...> Не то чтобы новые модернистские пути сами по себе были неприемлемы, несимпатичны, — совсем нет! Но как-то не чувствуется между ними и существом дарования Гречанинова глубокой органической связи; точно композитор только ищет на них самого себя. <...> Раньше Гречанинов как бы примыкал к школе Чайковского (особенно в своих первых сочинениях) и Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского (особенно в своих средних произведениях). Разумеется, в талантливом композиторе это не исключало и черт собственных, индивидуальных, ярче сказывавшихся в вокальной музыке (часто русского склада), чем в инструментальной; в лирической, чем в драматической; в юморе, в созерцании, любовании Божьим миром, чем пафосе, трагедии. Теперь Гречанинов если и не „сжег все, чему поклонялся“, то все же, видимо, влечется к новым богам, туда, где Бодлер и Метерлинк, Скрябин и Дебюсси...» (337).

Другие критики, следившие за композитором, высказывались в том же роде. Например, Гр. Прокофьев на страницах «Русской музыкальной газеты» писал: «Того Гречанинова, что создавал певучие русские темы и мелодического склада оперу, будто уже и нет. Есть новый композитор, тяготеющий к западноевропейскому романсу, и в частности к неофранцузам. Но... „гони природу в дверь, она влетит в окно“ — и вот мелодический талант Гречанинова не дает композитору возможности пойти в ногу с неофранцузами в самом коренном пункте их вокальных миниатюр — в сознательном отказе от чувственного обаяния мелодии» (92, 1103). Здесь верно подмечено преимущественно французское влияние, и, забегая вперед, скажем, что тяготение композитора к французской культуре впоследствии помогло ему найти в этой стране не только эмигрантскую слушательскую аудиторию. Верно и то, что «природа» — ясность душевного склада и мелодическое, «вокальное» дарование проявляются у Гречанинова в любом стиле и при любом сюжете, так же как умение выражать свои мысли складно и красиво. Даже такой задиристый и требовательный писатель, как молодой Н. Я. Мясковский, одним махом «уничтожая» Гречанинова в первой половине длинного словесного построения:

«Не отличаясь избытком свежести, захватывающими красотоми и оригинальностью (в этом отношении Гречанинов давно известен как довольно мелководное ответвление римско-корсаковского потока, хотя и с несколько эклектически-неразборчивою склонностью пользоваться новейшими звуковыми завоеваниями)...» — во второй половине фразы признает за его музыкой кое-какие достоинства: «...сочинение это [цикл „Мертвые листья“] написано, однако, с большой выдержкою стиля, интересно и хорошо передает настроение каждой пьесы; голосовая партия выразительна, благодарна и не трудна; в сопровождении есть картинность и вкус...» (216).

Цитированные выше рецензии умных и авторитетных критиков подводят некоторые итоги развития «светского» творчества композитора в период до первой мировой войны. В таком примерном качестве Гречанинов дождался февральской революции и встретил ее, как и полагалось русскому интеллигенту, с восторгом. Он даже написал в ее честь гимн — «Гимн Свободной России», искренний по музыке и недурной по тексту, созданному совместно с Константином Бальмонтом. Это был не первый опыт: еще в 1905 году Гречанинов собирал деньги в пользу семей погибших рабочих и сочинил «Похоронный марш» памяти Николая Баумана. «В этом [политическом] отношении я с гордостью могу сказать, что я всегда шел впереди всех; первый всегда всех будоражил, первый всегда подписывал всякие резолюции и т. д.», — писал он в тот период другу (79).

В 1917 году отрезвление пришло скоро. После ноябрьских событий в Москве он писал В. И. Гречаниновой-Рерберг⁴: «Москва ранена, святотатственно оскорблена ее святыня. Без боли в сердце невозможно сейчас думать о Москве. Успенский собор с зияющими отверстиями в куполе, Беклемишева башня — без головы. Сильно пострадали Никольские ворота. А ужасная картина, которую представляют из себя Никитские ворота, не подлежит описанию. <...> Одно зло родит другое, и не видно конца всем ужасам. Но если меня спросить, — может быть, лучше, если бы не было мартовской революции, — я отвечаю: нет. Все же сдвиг должен был произойти» (82).

Дальше, по выражению Гречанинова, «пришли холод, голод и почти полное исчезновение духовной жизни» (76, 109). Тем не ме-

⁴ В 1911 году Гречанинов женился на Марии Григорьевне Срединой, в первом браке бывшей замужем за довольно известным московским художником Леонидом Срединым. С Марией Григорьевной он счастливо прожил много лет, до ее кончины в США в 1947 году. Вера Ивановна осталась его ближайшим другом, он встал с ней регулярную переписку и до самой ее смерти высылал ей, а также оставшимся в Москве родственникам, постоянное денежное пособие.

нее он не потерял бодрости духа и продолжал работать: в дни большевистского восстания в Москве, под звуки обстрела сочинялась Демественная литургия, в 1919 году была написана Скрипичная соната, в 1920 началась работа над Третьей симфонией, в 1923 — над Четвертой. Гречанинов зарабатывал на жизнь преподаванием, концертами-лекциями, летом вел хоровое пение в детских колониях, даже выезжал с авторскими концертами в разные города. С помощью зарубежных друзей ему удалось в 1922 году совершить путешествие в Лондон, где он получил предложение дать совместно с певицей Т. А. Макухиной несколько концертов в разных городах Европы. В октябре 1924 года в Москве отмечалось 60-летие Гречанинова: в праздновании приняли участие известный церковный хор И. И. Юхова (исполнялась — за церковным служением — Вторая литургия) и детский хор школ Гнесиных и Беркман (утренник в Малом зале консерватории). Тогда же зарубежные друзья предложили Гречанинову еще одну концертную поездку.

«Уезжая за границу, — вспоминает он в автобиографии, — я не знал, останусь ли я там навсегда или вернусь обратно в Россию, а потому квартиру свою с роялем, нотной и книжной библиотекой, архивом и многими ценными для меня и дорогими вещами я оставлял все как было. <...> Последний период времени пребывания моего в России был для меня одним из самых счастливых в смысле концертных выступлений; в Петербурге, где так удачно и с таким успехом были исполнены мои новые квартеты, Третья симфония, цикл песен с квартетом „Мертвые листья“ и др., а также несколько удачных концертов в Москве, и среди них с особенным удовлетворением вспоминаю вечер песен и дуэтов с участием артисток Большого театра Барсовой и Обуховой, которые с незабываемым очарованием пели в этот вечер мои новые и старые песни» (76, 134).

Больше в Россию он не вернулся, хотя сохранял советский паспорт и, заботясь об оставшихся в России близких, старался ни в чем не нарушить лояльности по отношению к советской власти. В многочисленных письмах — к друзьям и официальных, связанных с изданием его сочинений в России, выплатой гонорара и т. д., он объяснял невозможность вернуться, с одной стороны, слабостью здоровья и возрастом — своим и жены, семейными обстоятельствами — все дети Марии Григорьевны от первого брака жили за рубежом, а с другой стороны — своей не востребуемостью в России как духовного композитора, автора музыки гонимой церкви. «Я часто жестоко тоскую здесь по всем близким, но как хорошо, что я здесь. В Москве за свои духовные сочинения я, вероятно, был бы лишенцем, и вместо того, чтобы помогать кому-

нибуть, сам бы нуждался в помощи...» — пишет он В. И. Гречаниновой в 1933 году. И снова, в 1935-м: «...Меня соблазняют вернуться в Россию. Но меня ведь сейчас же поставят к позорному столбу как духовного композитора, а я так дорожу этим званием...» (88).

2

Как и подобало ученику Танеева и Римского-Корсакова, Гречанинов на протяжении всей своей жизни писал оперную и симфоническую музыку и, по-видимому, не мыслил своей композиторской судьбы вне этих основополагающих жанров.

Все оперы Гречанинова, кроме «Женитьбы», — «Добрыня Никитич», «Сестра Беатриса» и детские «Елочкин сон», «Кот, Петух и Лиса», «Теремок» — относятся к русскому периоду. Кроме того, им оформлено несколько спектаклей Художественного театра — «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Снегурочка» А. Н. Островского, «В мечтах» В. И. Немировича-Данченко; из них выдающееся значение имеет музыка к «Снегурочке».

«Добрыню Никитича» Гречанинов воспринимал как центральное произведение своего раннего периода; о том, что с годами автор не разочаровался в нем, говорит тот факт, что в 1944 году он вернулся к музыке своей первой оперы и сделал из нее трехчастную симфоническую сюиту. Опера сочинялась примерно с начала 1896 года. В «Моей жизни» читаем: «Испробовав свои силы в камерном и симфоническом стилях, я начал подумывать об опере. В те времена я очень увлекался древним русским эпосом и решил, что буду писать оперу на какую-нибудь былинку. Остановился на былинке о Добрыне Никитиче. Начались мои почти ежедневные посещения Публичной библиотеки и увлекательно-сосредоточенная работа в тишине уютного зала для чтения. Неоднократно я видался тогда со служившим в библиотеке В. В. Стасовым и советовался с ним относительно планов будущего либретто. Закончив сценарий, я начал работать над текстом, причем старался как можно ближе быть к былинному оригинальному языку» (76, 58).

Таким образом, молодой композитор решительно вступил на кучкистский оперный путь. Поставлен был «Добрыня» в московском Большом театре 14 октября 1903 года, а до этого большие фрагменты оперы были показаны в Петербурге в концертах графа А. Д. Шереметева. Внутри периода сочинения и постановки уместается вся работа Гречанинова в Художественном театре, и некоторая приобретенная театральная опытность помогала продвижению оперы. И концертному исполнению, и постановке сопутство-

вал довольно значительный успех, чему способствовало участие Шаляпина, певшего главную партию, и Неждановой в партии Забавы. Впоследствии «Добрыня» был поставлен в петербургском Народном доме, в Киеве; номера из него нередко исполнялись (и до сих пор исполняются) в концертах.

В «Моей жизни» Гречанинов с гордостью цитирует отзыв о «Добрыне», полученный им от Римского-Корсакова после знакомства с клавиром: «Поделюсь с вами впечатлениями вкратце, по пунктам. 1) В общем опера производит на меня самое симпатичное впечатление. 2) В большей ее части чувствуется русский дух и зачастую дух былинный. 3) По-моему, вам всего более удаются в ней хоры и соло песенно-образного характера. 4) Все очень мелодично и в большей части случаев будет хорошо звучать в пении... В общем нахожу веянье Бородина и (да позволено будет сказать) иногда и мое веянье, но, понятно, — не везде... Заимствований я искать не люблю и считаю, что без легоньких сходств, в особенности в мелких мотивах, ничего сочинить нельзя. <...> В общем радуюсь на оперу вашу и считаю ее хорошим вкладом в русскую оперную музыку» (76, 83).

Естественно, что Римский-Корсаков сдержанно говорит о своем влиянии: на самом деле оно очень велико, и для слушателей, конечно, было ясно, что «Добрыня» написан под сильным впечатлением «Садко». Оценки этого могли быть различными. «Не отличаясь особой оригинальностью и самостоятельностью (г. Гречанинов принадлежит к талантливейшим последователям новой русской школы и с удивительной легкостью владеет „корсаковско-бородинским“ стилем), музыка новой оперы чрезвычайно ясна, красива, свежа. <...> Народ также ее полюбит — в ее оркестровом письме... в ее речитативах, в ее ариозном пении... не говоря уже о хорах, красивых, звучных и бодрых... столько славной, характерно русской, свободно льющейся музыки...», — писал анонимный рецензент на страницах «Русской музыкальной газеты» после концертного показа «Добрыни» (229, 209). Существовала и противоположная точка зрения: Ю. С. Сахновский, например, написал, что «музыка в „Добрыне“ отличается полным и совершенным отсутствием оригинального творчества» (280). Очевидно, истина находилась где-то посередине, и ее удачно сформулировал другой рецензент из «Русской музыкальной газеты»: «Как первая опера молодого композитора — она несомненно очень талантлива. Явись она лет 30 — 40 тому назад, она могла бы сделаться репертуарной русской оперой. <...> Теперь, после „Князя Игоря“ и „Садко“ — „Добрыня“ г. Гречанинова — довольно удачная опера посредственного типа. Красота, выпуклость и свежесть в ней заменены какой-то беспрестанной „апофеозностью“, картинным, но надоед-

ливым звуковым „славословием“» (297). В последней фразе рецензент (скорее всего, это Е. М. Петровский) с редкой точностью выразил специфический оттенок «русского стиля» «Добрыни» и целого ряда сочинений московских и петербургских авторов этого периода (сочинений, иногда очень привлекательных). Впрочем, он делает исключение для народных хоров оперы. Да и Сахновский, давший жесткую оценку опере, оговаривается, что в музыке Гречанинова «есть своя чарующая прелесть легкости письма: ничего вымученного, ничего ложного, есть места разного достоинства, но всегда одинаково просто и непринужденно написанные». Он же окончательно проясняет ситуацию (и снова она касается не только Гречанинова и его оперы): «[Автор] слишком талантлив, чтобы, за редкими двутактами, суметь избежать того внешнего сходства с оригиналом, которое именуется заимствованием (имеются в виду „Руслан“, „Князь Игорь“ и особенно оперы-сказки Римского-Корсакова. — М. Р.), — но также нельзя сказать, что он явился со своим оперным продолжением названных столпов русской музыки: для этого ведь надо быть талантливее их» (280).

И это, конечно, правда. По сравнению с «Садко» и «Салтаном» «Добрыня» — скорее шаг назад, нежели вперед. Многие стереотипы русской сказочно-легендарной оперы начиная от Глинки и Серова здесь налицо, как сюжетные (проводы, встреча, пир, колдовство и т. д.), так и музыкальные (песни на княжеском пиру под гусли, как в «Руслане»; «уменьшенно-увеличенные» хроматические последования в конфликтных сценах, как у Римского-Корсакова; тема былины в качестве сквозной темы оперы, как в «Садко», и многое другое). Написан «Добрыня» в обычной номерной форме, без каких-либо нововведений; былинный сюжет трактован самым заурядным, или, лучше сказать, «условным» образом: скорее как лирический, нежели как эпический. Возникает несоответствие заявленной «былинной» формы большой оперы ее наполнению. Лучшие моменты произведения — чисто лирические; это сольные, ансамблевые и хоровые песни, идущие чередой, как в старых дивертисментах: в первом действии — песенка Насти, трио-плач по уезжающему Добрыне, песенный хор-утешение, две песни Алеши (из которых с легкой руки Л. В. Собинова до сих пор значительной популярностью пользуется вторая — «Расцветали в поле цветики»); во втором действии — хор пленных девушек на народную тему, песня Забавы в характере протяжной, хор освобожденных пленников; в третьем действии — свадебный хор, шуточный хор, песня Добрыни, являющегося под видом гусяря, и неизбежная «Слава» в финале. Все остальное — только необходимые связующие звенья: всякого рода рассказы о происшедших событиях, чисто декоративная музыка боя и колдовства и — наиболее драматическое и

действительно выразительное место — дуэт Марины и околдованного богатыря. Определение Н. Д. Кашкина «обаятельно мягкая красивость гармоний и мелодического рисунка, в котором очень часто встречаются специфически русские обороты и черты» (164), хорошо подходит к стилю оперы. Вообще Гречанинов берет народные темы разного жанрового происхождения, но под его пером они почти все приобретают характер лирически-романсовый или лирически-плясовой.

Искреннее, хотя и несколько наивное «русофильство» «Добрыни», получившее двойственную оценку профессионалов, пришлось, очевидно, по вкусу более простой аудитории. Но и среди профессионалов, особенно москвичей, этот стиль мог восприниматься как актуальный. Доказательством тому может служить письмо С. В. Смоленского, написанное после знакомства с клавиром:

«Всею душой сочувствую успеху „Добрыни“ и радуюсь отцовской — композиторской радости, родившей сразу богатыря русского. Вы знаете, сердечно любимый Александр Тихонович, как я высоко ценю Ваш талант и как много жду от Вас в будущем, но непременно в области града Китежа („Китеж“ Римского-Корсакова к этому времени еще не появился. — *М. Р.*), или „лесов“ (имеется в виду роман „В лесах“ Мельникова-Печерского. — *М. Р.*), или лесковщины, или мельниковщины всякой, но истово русской, а не татарской или, прости Господи, иноземной. Ничем я не люблюсь у Вас так искренне и гордо, как незапутанностью, простотою Ваших ясных мыслей, несбиваемых столь модным теперь умением нагородить и нагромоздить без нужды да промазать все самую вычурною инструментовкою. <...> Что бы попробовать Вам свои силы в области песни-романса, не на любовный текст, не „среди шумного бала“ и не о „страшной минуте“, а в балладе, былине, духовном стихе, в песне о купце Калашникове, о Ваське Шибанове, „У приказных ворот“ и пр. — для одного голоса. <...> Такие песни-былины-баллады, такие вдохновения, конечно, не дохлые меломимики и не мелодекламации, а прямая Русь, с юмором и задором, вроде Мусоргского, но в области родной, здоровой и близкой русскому сердцу» (291).

Это письмо очень талантливого и образованного музыканта хорошо показывает определенные умонастроения эпохи. Что же касается пожелания Смоленского, то Гречанинов его выполнил, написав «музыкальную картину» (былину-балладу) «На распутье» на стихи Ивана Бунина.

Но как, наверное, был бы поражен Степан Васильевич Смоленский, доживи он до премьеры второй оперы Гречанинова — «Сестра Беатриса» по Метерлинку. Выбор этого сюжета вообще не

оригинален; в ту пору было создано несколько опер по этой драме (нам известно, по крайней мере, три: Гречанинова, Б. К. Яновского, одновременно с Гречаниновым представившего свое произведение в Оперный комитет, и А. Д. Давыдова, шедшая в Петербурге несколько позже, а также хоры в сопровождении органа А. К. Лядова, написанные к этой пьесе) — так сильно было впечатление от драматического спектакля с В. Ф. Комиссаржевской в главной роли. Кроме того, как писали сам Гречанинов и критики, текст Метерлинка представлял собой готовое либретто и сам просился на музыку. «В „Сестре Беатрисе“ музыка неслышно уже струится из каждой сцены этого шедевра: только прислушайся и постарайся претворить в жизнь эту музыку» (76, 100). Но тут авторов и подстерегала опасность: при «претворении» метерлинковская мелодия исчезала, обращаясь в обычную оперность, и только, наверное, Дебюсси в другом метерлинковском сюжете удалось поймать музыку.

Опера Гречанинова была написана в 1909 — 1910 годах; в 1911 автор представил ее в Мариинский театр — отказа не последовало, но постановка оказалась невозможной по цензурным соображениям. Тогда композитор предложил «Сестру Беатрису» Опере Зимина, и в октябре 1912 года состоялась московская премьера, осуществленная режиссером П. С. Олениным и дирижером И. О. Палицыным. Как пишет композитор, сценография вышла не слишком удачной, оркестр и певцы (кроме исполнительницы главной роли — С. И. Друзякиной) знали свои партии недостаточно твердо. Но главное, против постановки выступили московские церковные круги, усмотревшие кощунство в появлении Мадонны на оперной сцене. После второго представления опера была снята. В дальнейшем Гречанинов пытался неоднократно реанимировать произведение — например, как он сам рассказывает, в 1931 году опера была несколько раз показана в парижских салонах с певицей Е. А. Садовень в главной роли и с небольшим хором. Был успех, но театры не отозвались. В письме к В. И. Гречаниновой от 17 марта 1931 года композитор рассказывает, что среди слушателей находился директор Русской оперы в Париже А. Церетели, и он сказал будто бы, что «Сестра Беатриса» будет у них «первой новинкой», но «у них в этом году нет денег, и никто их им пока не даст» (85). С тех пор «Сестра Беатриса» канула в Лету, если не считать многочисленных косвенных отражений ее стилистики в зарубежной духовной музыке композитора.

Как и после премьеры «Добрыни», после спектакля в Опере Зимина Гречанинов остался не совсем доволен отзывами критики. В них, однако, говорилось немало верного, хотя общий уровень предъявляемых к новому произведению требований был чрезмерно

высок. С одной стороны, общее увлечение «гениальными вдохновениями» Метерлинка заставляло искать в опере на подобный сюжет, по выражению Ю. Д. Энгеля, «дыхание Святого Духа, которое на языке звуков сразу и непостижимо приобщило бы слушателей к сущности мистерии» (341). Такое требование было очень трудно удовлетворить, достаточно напомнить, что с такой точки зрения критиков не вполне устроил даже «Китеж» Римского-Корсакова. С другой стороны, Гр. Прокофьев, выступавший на страницах «Русской музыкальной газеты», сопоставлял «Сестру Беатрису» с шедшей с ней в один вечер «Иолантой» Чайковского и писал, что «сладенькая опера Чайковского кажется выросшей и более глубокой, чем казалась раньше» (93). Сравнения с операми Чайковского, тем более поздними, сочинение Гречанинова не могло выдержать. Тем не менее на фоне «оперного затишья», наступившего после кончины Римского-Корсакова, «Сестра Беатриса» представляла собой достаточно интересное явление.

В отличие от «Добрыни», эта опера написана по вагнеровской модели музыкальной драмы, с очень активным применением лейтмотивного принципа. По сути, это монодрама, сосредоточенная на образе Беатрисы — Мадонны; все остальные персонажи (принц, игуменья, монахини, нищие) — только средства прояснения этого образа. Камерная по стилю и размерам, опера имеет четкую трехчастную форму, где первая картина — юность Беатрисы в стенах монастыря, третья картина — смерть вернувшейся из жизненных странствий Беатрисы в тех же стенах, а посередине вторая картина — чудо преображения: почитаемая статуя Мадонны оживает и заменяет собой бежавшую с возлюбленным юную монахиню. Хотя в драме Метерлинка центром является, несомненно, финал — раскаяние, прощение и блаженная кончина Беатрисы, у Гречанинова наиболее интересна вторая картина: детский хор за сценой, сцена Мадонны с девочкой и нищими, хор нищих на текст псалма, траурный марш бичевания и хоры монахинь, заключаемые общей «Осанной». «Чтобы отойти от православия, — вспоминал Гречанинов, — я старался проникнуться древними грегорианскими напевами и, кажется, довольно успешно впитал в себя их» (76, 100). Действительно, вторая картина (сцена в монастыре) имеет определенный и красивый «готический» колорит, особенно в хоровых эпизодах, — в отличие от жанрово нейтральных первой и третьей картин, где, по верному замечанию Ю. Д. Энгеля, «непрерывная текучесть стиля иногда плохо вяжется со сгущенной природой лирических напластований Метерлинка» (341), а интенсивное применение лейтмотивной системы — с недостаточным богатством самих

лейтмотивов и подчас их откровенным вагнеризмом. Тем не менее и здесь есть удачные эпизоды, каковы широко и разнообразно варьирующаяся главная тема оперы — «органная» тема монастыря (она же тема Мадонны, тема веры) и мотив Беатрисы (пример 86).

Очень выразителен также последний монолог Беатрисы: «...Я умираю, но смерть моя полна отрады... Мой вздох последний на заре иного мира. Он предо мною весь в сиянии любви и всепрощенья...» (пример 87). Возвращаясь ко второй картине, хотелось бы особенно выделить хор нищих, в котором звучат «хвалитные» мелодические обороты, которые станут ключевыми в духовном творчестве Гречанинова 1910-х годов и более позднем (пример 88), и очень светлую, ликующую «Осанну» в сцене чуда, ведущую прямо к «экуменическим» сочинениям 1920 — 1940-х годов.

Без всякого сомнения, «Сестра Беатриса» в сравнении с «Добрыней» явилась значительным событием в творчестве Гречанинова, выразив вместе с вокальными и инструментальными произведениями этого периода естественное тяготение композитора к «новым берегам». И через некоторое время это движение принесло плоды, хотя и не в жанре оперы.

Вообще же самой яркой страницей сценического творчества Гречанинова до 1917 года надо, очевидно, признать не его оперы, а музыку к «Снегурочке» Островского. Композитор подробно рассказывает о ней в автобиографии: о своих сомнениях, можно ли написать после Чайковского и Римского-Корсакова третью «Снегурочку»; об установке, которую ему дал К. С. Станиславский, — сделать так, чтобы музыка не доносилась «из оркестра», а звучала бы в самом действии и «этнографически» соответствовала эпохе и персонажам.

«Прежде всего нужно было отказаться от всяких ресурсов современной оркестровой техники и придумать какую-то инструментальную комбинацию, которая напоминала бы звучность деревенского ансамбля из гуслей, жалеек, рожков, волынки и пр. Однажды я слышал во Владимирской губернии в поле квартет рожечников-пастухов, который необычайно талантливо и с большим художественным темпераментом исполнял народные песни. Это мне пригодились. Чтобы поддержать пение Леля, я придумал вывести на сцену нищих, которые сначала робко, а потом все с большей и большей уверенностью подыгрывали Лелю на своих инструментах. <...> В сцене праздника в заповедном лесу я придумал необычайный трюк: два хора на сцене на известном расстоянии одновременно пели две совершенно различные песни. Малооправданное с чисто музыкальной стороны, соединение это, вместе с шумом

толпы и разговорами, давало, однако, полную иллюзию народного гулянья. <...> Для сцены с глашатаями я сочинил нечто вроде колокольного звона, но вместо колоколов был оркестр из досок разных размеров, то есть ксилофон с громадным регистром от низких до самых высоких нот. Глашатаи у меня выкрикивали музыкальные фразы, типичные народные речитативы, то на манер выкриков разносчиков, то на манер возгласов дьяконов в церкви» (76, 74).

Этот новый и оригинальный подход к музыке в драматическом спектакле — подход, соответствовавший уникальной эстетике «Снегурочки» Островского, пьесе, которой историей суждено было играть особую роль в исканиях русского искусства, будь то у Чайковского, Римского-Корсакова, Васнецова, в мамонтовской Частной опере и т. д., — имел большой успех. Обычно цитируется в этой связи отзыв Горького в письме к Чехову: «Музыка в „Снегурочке“ колоритна до умопомрачения...» О том же писали Вс. Мейерхольд и музыкальные критики.

Знакомство с изданным клавиром, конечно, не может дать полного представления о том, как звучала музыка в спектакле, но и взятая отдельно, она являет собой замечательное фольклорное действо, гораздо более достоверное, чем условно-оперный «Добрыня», свидетельствующее о действительно выдающемся и органичном чутье автора к народному мелосу. Здесь использовано много подлинных тем разных жанров, и жесткие ограничения, поставленные задачей — специфический инструментальный состав, необходимость удобства хоров и сольных номеров для актеров, находящихся на сцене, и т. д., — привели к простым, даже аскетичным и вследствие того современным решениям. Нельзя сказать, что влияния Римского-Корсакова удалось совсем избежать (хотя бы в последнем хоре — обращении к Яриле или в песнях Леля), но в целом «Снегурочка» Гречанинова — самобытное явление, и можно лишь пожалеть, что впоследствии композитор почти не имел возможности работать в театре.

Очевидно, тяготение к сценическим жанрам он испытывал всегда, и разноречивость отзывов о первых двух операх его не охладила. В архиве композитора есть несколько неосуществленных проектов (из них дольше всего занимал его «Станционный смотритель» по Пушкину). Но поистине удивительным можно считать тот факт, что, не успев написать третью оперу в дореволюционные годы, не имея возможности сосредоточиться на столь масштабной работе во французском периоде, Гречанинов снова взялся за оперу на 82-м году жизни и написал ее на столь опасный сюжет, как го-

голевская «Женитьба». Не менее удивительно, что опера была закончена в партитуре и в трудные послевоенные годы поставлена в Европе.

3

В одном из парижских писем к В. И. Гречаниновой, рассказывая о работе над инструментовкой Четвертой симфонии, совсем немолодой уже композитор спрашивает сам себя: «Выберусь ли я на свет Божий со своими инструментальными сочинениями или все это попытки с негодными средствами?» И отвечает: «Работать над большим сочинением такая радость, от которой все равно не откажусь, пускай я буду не признан как инструменталист» (84).

Что касается исполнений, то здесь Гречанинов не мог особенно обижаться на судьбу: все пять его симфоний были сыграны, причем Первая под управлением Римского-Корсакова, а Четвертая и Пятая, созданные за рубежом, соответственно Нью-Йоркским оркестром под управлением Дж. Барбиролли и Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского. Если же оценивать симфонии Гречанинова в масштабах русского или европейского симфонизма первой половины XX века, то, конечно, можно признать за ними локальное значение как добротных произведений определенной традиции, несколько анахроничных по отношению к общему музыкальному процессу. Это вовсе не исключает признания несомненных удач, которые есть у композитора в этом жанре⁵.

Первая и Вторая симфонии как бы окружают первую оперу композитора и связаны с ней тематически. Это, в общем, достаточно представительные образцы среднего «беляевского» стиля. Из них более привлекательна и свежа Первая симфония, законченная летом 1894 года на Волге. Как пишет Гречанинов в «Моей жизни», «у немногочисленной публики... симфония под управлением моего учителя успеха не имела... Впрочем, критика не очень бранила. Справедливо указывалось на неумение автора развивать свои мысли, но [признавалось], что темы почти все удачно изобретены. Первую часть все единогласно хвалили» (76, 53). Оценку критики можно признать справедливой, добавив, что похвалы заслуживает и

⁵ Кроме пяти симфоний Гречаниновым создано несколько симфонических увертюр и поэм, в том числе звучавшие в США «Элегическая поэма» (1944), «Grande Fete» (1945), «Лирическая поэма» (1947—1948), симфоническая поэма с хором «К Победе» (1941—1943), а также ряд более мелких сочинений для большого и камерного оркестров. Среди них наибольшими художественными достоинствами обладает «Poème élégiaque» с очень красивым «русским» тематизмом.

Andante: здесь, как и в первой части, есть хороший тематизм в народном духе, «поволжско-пентатонического» наклона, что, несомненно, связано как с личными впечатлениями от жизни на Волге, так и со знакомством с татарско-башкирским фольклором. Правда, и в этих частях материал не столько развивается, сколько перемещается с использованием характерных приемов петербургской школы. Еще в большей мере «застойность» проявляется в «богатырском» скерцо, написанном точно по образцу Бородина, и в громогласном финале, производящем впечатление ложной патетики, а в области связующей и побочной партий — даже банальности.

Примерно тот же стилистический облик имеет Вторая, «Пасторальная», симфония, создававшаяся в период премьеры «Добрыни»; только в ней, с одной стороны, слышится влияние Чайковского, а с другой — больше, чем в Первой, пустых мест, рамплиссажа. За довольно громкой первой частью с тематизмом в народном стиле следует Andante на тему в характере балетных Adagio Чайковского с как бы ничем не спровоцированной кульминацией «*passionato*»; в середине Andante — вновь народные темы, в репризе — еще более патетическое проведение «балетной» темы. За этим — вполне кучкистское Скерцо и не выделяющийся ничем особенным финал.

К сожалению, нам не удалось разыскать полный материал Третьей симфонии, которая сочинялась Гречаниновым в трудные 1920-е годы и впервые исполнялась под управлением автора в Киеве 29 мая 1924 года. Гречанинов вспоминает, что это исполнение было неудачным, а лучше прозвучала Третья в Петербурге. В 1931 году партитура была опубликована фирмой «М. П. Беляев» и исполнялась в США. Имеющиеся в архиве композитора автографы первых трех частей⁶ показывают, что Третья симфония является промежуточной между Первой, Второй и Четвертой; в ней ощущается как бы возвратное движение от кучкистского симфонизма к кумиру юных лет Гречанинова — Чайковскому, вообще к лиризму. Первая часть носит характер пасторально-лирический, соответствующий тональности ми мажор. Медленная часть имеет в основе величественную, несколько «вагнерианскую» тему; Скерцо — минорное, «затаенное», чем-то напоминающее образы «Щелкунчика».

Наиболее интересны две зарубежные симфонии композитора, которые будут рассмотрены в соответствующем томе.

⁶ В архиве композитора в ГЦММК им. М. И. Глинки находятся: автограф партитуры первой части с пометой автора «1-я редакция», немного не доведенная до конца партитура Andante и авторское переложение Скерцо в четыре руки.

Камерное и камерно-вокальное творчество Гречанинова очень велико по объему и охватывает хронологически весь путь композитора, буквально от первых его шагов до последних лет, а потому сколько-нибудь подробный анализ этих жанров здесь невозможен, и придется ограничиться весьма беглым обзором (тем более, что пока не все зарубежные издания поздних произведений композитора имеются в России).

В дореволюционном камерно-инструментальном наследии композитора выделяются три квартета и Фортепианное трио. Первый квартет ор. 2, получивший Беляевскую премию, был, по словам Гречанинова, первым его самостоятельно написанным произведением; стилистически он близок к Первой симфонии: большая часть тем — народного характера, фактура проста, и все в целом ясно и мелодично. Квартет ор. 70 № 2 — совсем другое сочинение: созданный в 1913 году, в самый разгар обновления композитором своего стиля, он представляет собой очень любопытный образец музыкального модерна той эпохи, и это, пожалуй, единственный опус Гречанинова, в котором есть нечто скрябининское. Наиболее удачны в квартете две медленные части (первая и третья), где хорошо выдержан стиль: напряженный мелодический язык, свободная тональность в сочетании с сильно полифонизированной фактурой. Первая часть и финал значительно проще: «странный», «изломанный» менуэт (типичный образ эпохи, он встречается у Гречанинова и в романсах) и довольно бодрое заключение цикла. Такое сочетание достаточно характерно и для других «новых» сочинений Гречанинова, и оно давало повод критикам говорить о некоторой «непереваренности» влияний. Стилистически где-то посередине между Первым и Вторым квартетами находится Фортепианное трио ор. 38, демонстрирующее позднеромантический вариант камерного ансамбля с ощутимым влиянием патетической образности жанра трио у Чайковского и Рахманинова.

Наиболее интересны в этом периоде вокальные циклы, особенно та группа произведений, которую автор в автобиографии характеризует как «носящую на себе признаки искания нового»: «Цветы зла», «Драматическая поэма», «Мертвые листья», «Ad Astra», произведения 1909 — 1911 годов. Из более ранних можно выделить музыкальную картину для баса с оркестром «На распутье» на стихи Ивана Бунина (1901) — выражение стилистики «Добрыни Никитича» в камерном жанре и, в силу небольших размеров, выражение концентрированное и удачное, а также остроумные и изящные Четыре басни Крылова для голоса с фортепиано или оркестром (1903), где хорошая, в традициях кучкизма, декла-

мация соединяется с ясной, классической формой и легкой, веселой пародией на «высокие» жанры и мелодические формулы. Именно отсюда через многие годы перекидывается мостик к «Женитьбе», отмеченной в принципе тем же сочетанием приемов.

Что касается «новых» вокальных циклов, то самый органичный среди них — «Мертвые листья» на стихи Н. Минского, три картины природы для контральто со струнным квартетом ор. 52. Они даже удостоились похвалы Мясковского: «...Сочинение написано с большой выдержанностью стиля, интересно и хорошо передает настроение каждой пьесы; голосовая партия выразительна, благодарна и не трудна; в сопровождении есть картинность и вкус» (216). В «Мертвых листьях» царит осенне-кащевская образность, выраженная через звукоизображение, причем точно выбранный инструментальный состав очень натурально передает шелест, шуршание опавшей листвы; иначе говоря, композитор здесь подобрался к привлекавшей его «декадентской» символике через пейзаж — и это был естественный для него путь.

По сути то же — в «Цветах зла» ор. 48, написанных на французский текст Бодлера: там, где Гречанинову надо изобразить «*harmonie de soir*», «грустное звучание скрипки», «спящие корабли» и прочее, вообще пейзаж и жанр, он пишет красивую музыку, проникнутую веяниями французского импрессионизма; там же, где надо озвучивать приветствие Смерти или текст типа «Я хочу овладеть и упиться тобой», получаются довольно бессмысленные громкие пассажи и стандартный набор приемов, часто вагнеровского происхождения, — что опять-таки давало повод рецензентам говорить об эклектизме. Более «стильные» пять стихотворений (Гейне, Тютчев, Черубина де Габриак, Сологуб), объединенные в цикл «*Ad Astra*» ор. 54, представляющие тип новой вокальной миниатюры на старой романсовой основе.

В зарубежном периоде творчества Гречаниновым были написаны Четвертый квартет, Второе фортепианное трио, две фортепианных сонаты, Соната для кларнета и фортепиано, сонаты для скрипки (№ 2) и альты с фортепиано, Соната для балалайки с фортепиано, вокальные циклы «Последние цветы» (по Пушкину), три элегии на стихи Баратынского, «Римские сонеты» на стихи Вячеслава Иванова и т. д. Об этой музыке пойдет речь в дополнительном томе 11.

5

Духовно-музыкальное творчество — наиболее ценная и исторически актуальная часть наследия Гречанинова. Объем ее велик, поскольку хоровые (и сольные) композиции на литургические

тексты Гречанинов писал всю жизнь, со второй половины 90-х годов прошлого века по начало 50-х годов нынешнего столетия. В большинстве своем сочинения этих жанров в России малоизвестны. Для удобства изложения духовно-музыкальные композиции Гречанинова далее условно разделены на три группы: сочинения чисто православной традиции для хора а cappella, сочинения на церковнославянские тексты для голосов с инструментами, сочинения на латинские и другие иноязычные церковные тексты (третья группа выходит за хронологические рамки настоящего тома).

Приступая к обзору духовного творчества Гречанинова в дореволюционный период, естественно сравнить его с творчеством Александра Кастальского: именно эти два автора и по таланту, и по музыкальному кругозору, и по объему и качеству сделанного ими являются лидерами Нового направления в московском его варианте, а их произведения — воплощением самых высоких и исторически перспективных его устремлений⁷.

Оба они начали писать духовную музыку одновременно — после 1895 года и как бы неожиданно для самих себя; оба были москвичами по рождению, учились в Московской консерватории и в равной мере глубоко воспринимали кучкистские влияния. В отличие от ряда других композиторов «московской школы», являвшихся преимущественно регентами и хоровыми педагогами, они никогда не оставляли «светского» творчества и постоянно занимались народным искусством.

Принципиально различным было их отношение к проблеме реставрации. «Реставрация» в широком значении — «возрождение», «воскрешение» — ключевое понятие в эстетике «московской школы», которая видела свою цель прежде всего в возвращении к коренным, исконным, народным духу и формам церковного пения. Творчество Кастальского с первых его шагов было связано с задачей воссоздания и интерпретации древних роспевов, из них вырос его стиль. Гречанинову чисто реставраторские задачи были чужды, и даже «обработок», «переложений» в строгом смысле у него мало. Тем не менее вся ткань композиций Гречанинова, и а cappella'ных, и с инструментами, и на латинские тексты, пронизана попевочностью и роспевностью, и вряд ли правы те зарубежные авторы, которые говорят в данном случае о «quasi-роспевности» и о том, что древние роспевы для композитора — не более чем материал

⁷ Общая проблематика московского варианта Нового направления изложена в главе об А. Д. Кастальском; целостное рассмотрение темы «Русская духовная музыка первых десятилетий XX века» отнесено в следующий том — 10 Б.

для тематической разработки⁸. На самом деле феномен Гречанинова имеет отнюдь не «имитационную» природу, и его творческие результаты в духовной музыке не менее аутентичны, чем результаты гораздо более строгого подхода Кастаньского. В конце концов оба они, как и другие авторы «московской школы», создавали новый стиль в опоре на три источника: традиционные роспевы, народная песня, опыт отечественной профессиональной музыки и во главу угла ставили реставрацию не буквы, а смысла.

В автобиографических заметках 1915 года Кастаньский, рассуждая о задачах новой церковной музыки, писал: «Строгий стиль музыки поможет делу мало, — нужно строгое отношение композитора к себе и к своей задаче <...> Было бы весьма желательно, чтобы творцы церковной музыки почаще представляли себе те настроения, которые они должны вызвать своей музыкой в душе лиц, совершающих богослужение. Не в этом ли корень церковности музыки: религиозный подъем в душе священнослужителя невольно передается и богомольцам» (151). Полтора десятилетиями ранее о том же самом говорил Гречанинов в публичном ответе критикам Нового направления — статье «Несколько слов о „духе“ церковных песнопений»: «...Если музыка точно соответствует содержанию текста, то через это самое она уже будет „в духе“ <...> Иногда бранят церковную музыку, называя ее оперной, но это ведь не упрек, так как в опере можно слышать нередко музыку весьма подходящую для церкви, например, в „Парсифале“, или „Борисе Годунове“, или же в „Хованщине“, и наоборот, в церквах исполняется зачастую музыка, место которой в каком-нибудь увеселительном заведении» (76, 70). Нет каких-либо музыкальных приемов, совершенно чуждых церковному духу, продолжает автор, но в духовной музыке должны быть соблюдаемы два условия: «слова должны произноситься одновременно во всех голосах, или, при контрапунктической работе, быть искусно распределены между голосами, чтобы слушатель совершенно отчетливо мог следить за текстом»; «текст должен быть правильно и грамотно декламирован». И все. «А „дух“, как его принято понимать, — это условность, привычка, ибо существуют, например, такие любители, для которых церковны только Сарти, Бортнянский и Ведель, и такие, для которых идеал — „строгая“ гармония в пределах T—SD—D, а насколько все это церковно и по-русски — еще большой вопрос» (77).

В постскрипуме от редакции автору было замечено, что существуют еще люди, выше всего ценящие в церковном пении

⁸ См.: Morosan VI. The choral performance in pre-revolutionary Russia. Jordanvill, 1978.

Источник этой точки зрения зарубежных авторов на стиль церковных произведений Гречанинова — книга И. А. Гарднера «Богослужбное пение Русской православной церкви».

«старинные напевы», а что касается современных опытов, то в них особенно важно личное религиозное настроение композитора, его вера.

Собственно о «старинных напевах» Гречанинов в своем выступлении говорит достаточно отчетливо: «...Для русского церковного пения, чтобы оно стало истинно русским, нужно вернуться к древнему славянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему как своему близкому, родному». Что же касается «религиозного настроения», то на это замечание композитор ответил в письме к издателю, опубликованном в одном из следующих номеров «Московских ведомостей»: «Я не упустил „религиозное настроение“, потому что это и есть соответствие музыки тексту, которого невозможно достигнуть, не проникнувшись этим текстом» (78).

«Мое выступление, — вспоминает Гречанинов в „Моей жизни“, — вызвало бурю. Не поняв основной мысли, мне ставили в вину, что я хочу ввести в русскую православную церковь оперный стиль» (76, 70). Действительно, такие обвинения имеются в газетных выступлениях московских «любителей» церковного пения (и композиторов-дилетантов) А. Григорова и Г. Урусова. Выступление последнего вообще проникнуто злобой против «новых композиторов», которые, выучившись в консерватории, «унижают священный текст до степени лишь предлога к упражнению в сочинительстве» (312). Более серьезные возражения прозвучали несколько лет спустя, в публикации такого квалифицированного критика, как Н. И. Компанейский: «Найденное автором означенной статьи *мерило* церковности не только не важно, но даже и не характерно. Соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста обязательно для всякого вокального произведения <...> Всякое искусство, живопись, проповедь, песнопение, которое не западает в душу каждого члена церкви, *непременно каждого*, и не может слить всех в единое духовное тело, не достигнет своей цели, а потому недостойно называться церковным искусством» (176, 855).

На это возражение отвечать было труднее, ибо очевидно, что, по крайней мере, на первых порах новая церковная музыка при исполнении ее в храме скорее делила прихожан на «партии», чем спланивала их. Но спустя несколько лет Гречанинов дал ответ на этот вопрос в статье, открывшей первый номер нового журнала «Хоровое и регентское дело» — «Где и как пробивать брешь». Статья начинается вопросом: «Неужели не найдется места, где можно было бы пробить брешь для выхода к свету и радости приобщения нашего народа к настоящему высокому искусству?» Ответ: «По нашему мнению, такое место есть. Единственное место, где народ и по сие время еще имеет общение с настоящим чистым искус-

ством, — это церковь. <...> Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви, потому что как раз здесь-то легче всего „уловлять“ народ. <...> Но произойдет [развитие народного вкуса] только тогда, когда изгнана будет из нашей церкви всякая ремесленность, а вместо нее водворится искусная работа тонких мастеров во всех отношениях» (75).

Таким образом, Гречанинов видел путь к достижению единства в художественном воспитании народа. Эта концепция демократической и просвещающей церкви была близка всем деятелям Нового направления начиная с С. В. Смоленского, и она, безусловно, лежала в основе того мощного хорового движения, которое развернулось в России в начале XX века.

Но все равно оставалась проблема канона и традиции. И здесь, возвращаясь к параллели «Кастальский — Гречанинов», надо констатировать, что между ними нет теоретических противоречий, но есть существенные различия. Они — в соотношении, пропорции элементов «строгих» и «свободных», «общих» и «личностных», «эпических» и «лирических». Эти различия обусловлены индивидуальностями художников и, возможно, типами их религиозного мироощущения. Большая часть творчества Кастальского остается в стенах храма; большая часть творчества Гречанинова — это «демественное» искусство, которое тоже может быть по духу глубоко церковным.

Проблема «демества»⁹, как известно, очень занимала отечественных музыкантов начиная с 1890-х годов, что было прямо обусловлено жизнью: в эпоху роста русского религиозного самосознания исторически сложившиеся формы, стиль богослужения далеко не всегда могли совмещаться с новым певческим стилем, а потребность в нем ощущалась многими.

Главный теоретик «демества» Н. И. Компанейский писал: «Храмовое пение — чрезвычайно тонкое, деликатное искусство; здесь один неосторожный штрих может оскорбить чувство и разрушить настроение. <...> Кто стоит у гроба и рыдает, тот не услы-

⁹ Применение термина «демества» к небогослужебной духовной музыке — результат заблуждения, чаще намеренного. Греческое слово «доместик» — «мастер» толкуется здесь как «деместик» — «домашний». И. А. Гарднер справедливо указывает, что *Liturgia demestica* Гречанинова правильно должна называться *Liturgia domestica* (это замечание было принято автором). Начало подобной путанице положили В. В. Стасов и Д. В. Разумовский, которые заявили, что демественный распев применялся русскими в домашнем быту как «благочестивое упражнение». Музыканты начала XX века прекрасно знали о древнерусском демественном распеве и его применении за службой, однако для их целей был удобен термин «демество» в вышеуказанном смысле: он как бы подтверждал, что «домашнее» (или, в новых условиях, «концертное») духовное пение существовало на Руси с давних времен.

шит удивительных музыкальных красот икоса „Сам Един“ сочинения Кастальского... хотя это... замечательнейшее произведение христианского искусства <...> Когда выносят из алтаря плащаницу, совершая каждение... в тот момент самая лучшая музыка та, которая была в пещере, куда внесли Святое тело, то есть гробовая тишина. <...> Задачи демественного пения иные. Демество должно воспитывать религиозно-нравственное настроение, развивать любовь и усиливать интерес к обрядовой стороне религии. Замечено, что чем менее проникает в частную жизнь человека религиозное искусство, тем слабее его связь с церковью. <...> Не следует забывать, что наша православная церковь не допускает ни мистерий, ни ораторий, а потому демество является единственным средством для высшего созерцательного общения вне храма и духовного восхищения» (177).

Концертный зал понимался, таким образом, как один из путей, ведущих новое искусство к храму и в храм. В этом свете, по-видимому, и должны пониматься многие духовные композиции Гречанинова, хотя иные из них могут звучать — и звучали — за службой.

Начало работы Гречанинова в церковно-хоровых жанрах отмечено естественностью, спонтанностью, которые потом будут характерны для всего его духовного творчества. Римский-Корсаков и Кастальский начали писать духовную музыку «по службе» — первый в Придворной капелле, второй — в Синодальном хоре. У Чайковского и Рахманинова обращение к этим жанрам было связано с идейными предпосылками и с личностными проблемами. Для Гречанинова церковная музыка была первой музыкой его детства. В петербургские годы главное значение имели «высокие» жанры профессионального творчества — опера, кантата, симфония, квартет, но когда композитор вернулся в Москву, детство напомнило о себе: «Я уже не раз упоминал здесь, какая была у меня с детства любовь к церковному пению, но вот столько лет я пишу и романсы, и светские хоры, сочинил и квартет, и симфонию, задумал оперу, а нет до сих пор ни одного церковного хорового сочинения. И я решил написать обедню. Работа шла быстро, и к весне она была закончена. В Москве тогда пользовался большой славой хор Синодального училища, директором которого был С. В. Смоленский. К нему я и отправился со своим новым произведением. Высокого роста, в очках, сутуловатый, некрасивый, но бесконечно симпатичный, умница и добродушный Степан Васильевич принял меня как автора любимых им романсов с необычайным радушием; а когда узнал, что я принес на его суд только что законченную обедню, радушие его удвоилось. Он сейчас же позвал регента хора

В. С. Орлова, засадил меня за рояль, и тут же я должен был проиграть от начала до конца всю обедню. Хорошее голосоведение, благородный стиль, простота и искренность сочинения сразу расположили сердца моих слушателей в мою пользу, и решено было, что за лето будут расписаны партии и осенью обедня будет исполнена под управлением Орлова» (76, 40—41).

Позже про свою Литургию № 1 (1897) Гречанинов писал, что в ней он «не увидел самого себя». Действительно, стройная, хорошо звучащая, эта Литургия является во многом прямым сколком с Литургии соч. 41 Чайковского (1878), которая в то время пользовалась в Москве большой известностью. Это касается формы сочинения, его фактуры (почти сплошное четырехголосие с небольшими имитациями в Херувимской и причастном стихе), а также некоторых интонационных моделей. Но любопытно: в ряде случаев, опираясь на те же, что и Чайковский, распространенные общехристианские мотивы, — например, в «Приидите, поклонимся» и Трисвятом, — Гречанинов дает им не минорное, как у Чайковского, а мажорное освещение. Вопреки установившейся традиции мажорны у Гречанинова почти все ектеньи, да и вообще почти все песнопения цикла. В итоге образ, создаваемый его Литургией, иной, чем у Чайковского: лирическая выразительность значительно слабее, а эпически-народное начало, пусть в самых простых пока формах, — сильнее. Автор словно колеблется между горячей любовью к Чайковскому и собственными представлениями, подкрепленными петербургской школой. В общем, в этом сочинении уже виден автор Нового направления, и из внимательного анализа его стиля ясно, почему менее чем через год стало возможным появление «революционных» духовных хоров ор. 19 — «Волною морскою» и «Воскликните Господеву».

Премьера Литургии № 1 состоялась 7 октября 1897 года силами Синодального хора. По воспоминаниям В. И. Гречаниновой, «первая обедня не имела при исполнении того большого успеха, как впоследствии вторая» (89, 6). Из переписки композитора выясняется, что ему никак не удавалось осуществить свое желание «послушать ее именно в церкви, с возгласами дьякона, священника и т. д., в полной обстановке». «Замечательно [при этом], — жалуется он в письме к своему другу Владимиру Ламму (старшему брату знаменитого впоследствии текстолога Павла Ламма), — что в Энциклопедическом словаре Эфрона мое имя упоминается в числе духовных композиторов» (87). И правда, во всех материалах 1900-х годов Гречанинов называется автором церковной музыки, но у нас нет точных сведений об исполнении его произведений в храмах. Очевидно, права В. И. Гречанинова, указывая, что «много лет

прошло до тех пор, пока его духовные сочинения стали исполняться в церквях, что было всегда его заветной мечтой» (89, 6).

Хоры ор. 19 несомненно связаны с работой композитора над былинной оперой. Интересен выбор текстов для этих песнопений и последующих, вплоть до Демественной литургии: явно преобладают «хвалитные» песнопения («Воскликните Господеви», «Свете тихий», «Хвалите имя Господне», «Хвалите Бога», «Слава в вышних Богу», «О Тебе радуется») либо картинно-повествовательные («Благослови, душе моя, Господа», «Волною морскою», «Внуши, Боже»), тоже завершающиеся «словами». Это, конечно, не случайность и не только следствие увлечения автора богатырскими былинами — это и знамение времени, и выражение мирозозерцания художника. Пафос «благодарения» пронизывает все духовное творчество Гречанинова, и в этом смысле оно, с одной стороны, глубоко народно и, уходя от элегических миноров предшествующего столетия, органически связано со старым русским певческим искусством, а с другой — является выражением эстетики Нового направления, и шире — определенных черт русского религиозного мировоззрения эпохи «Сказания о невидимом граде Китеже». И впоследствии, до конца своих дней, Гречанинов создавал «мажорную» духовную музыку.

В 1916 году он писал В. И. Гречаниновой: «Относительно молитв. Я менее всего понимаю молитву как прошение. Для меня молитва есть внутреннее обращение к Богу, живущему в нас, это сосредоточение с лучшим моим „я“. Таким обращением к Богу только и можно поддерживать свет, который светит нам в жизни; только путь, освещенный этим светом, может вести нас к совершенствованию. „Боже, помоги мне стать лучше“ — вот одна только просьба, с которой надлежит нам обращаться к Богу». И ей же, два десятилетия спустя: «...Постараемся прожить с возможною для нас радостью и любовью к людям и природе, в чем и заключается весь смысл жизни...» (86).

Хоры ор. 19 отмечены большим радикализмом выразительных средств. Ближайшим образцом для «Воскликните Господеви» послужили оперные хоры кучкистов, особенно бородинские из пролога к «Князю Игорю». Однако с детства усвоенное знание обихода и традиционных роспевов позволило композитору не перейти черту, и его хор остался духовной композицией. Так, первая фраза напоминает сказительские формулы, но в не меньшей степени — торжественную церковную псалмодию, при дальнейшем развитии в ней возникают знаменные попевки. Прием зачина с хоровым подхватом идет от народной песни, но повторение текста хором за головщиком — это и старый церковный обычай, особенно при исполнении именно псалмов. Гречанинов не отказывается полностью от фанфарности, которая с конца XVIII века укоренилась в песно-

пениях на подобные тексты, — он подхватывает и эту традицию, но как бы растворяет фанфару в распевных «фитных» юбилеях.

Еще интереснее стилистическое решение повествовательного ирмоса рождественского канона «Волною морскою». Показав, «напомнив» слушателям начальную фразу ирмоса в унисоне (на органном пункте), композитор сразу переходит к полифоническому развитию имитационного типа, с удивительной легкостью разрешая старую задачу Одоевского — Лароша — Танеева о возможности приложения к древнерусским распевам форм западной полифонии: два фугато — на словах «волною морскою скрывшаго древле гонителя, мучителя» и «убити ищет Ирод» — органически сочетаются с текстом (морские волны, набегающие на колесницы фараона, и рыщущий в поисках Младенца Ирод) и напоминают как об изобразительных мелодических рисунках баховских хоралов, так и о приемах русских распевщиков, часто дававших на слове «волна» колебательное мелодическое движение, а на «убити» — резко акцентированную попевку. Во второй, «хвалитной» части ирмоса фактура меняется: из прозрачного «кантового» трехголосия хора мальчиков она быстро разрастается в «симфонический» колокольный звон. Стилистически Гречанинов использует в этих песнопениях те же приемы, которые двумя десятилетиями ранее применил в своих церковных композициях его учитель Римский-Корсаков: унисон на фоне органного пункта — «исона» (пункт сверху и снизу темы), тема в утолщениях параллельными терциями и секстами, тема в контрастных хоровых группах и т. д. Гречанинов не «обрабатывает» знаменный распев, а раскрывает образный смысл песнопения.

Хоры ор. 19 находились в постоянном репертуаре Синодального хора. Особенно большой успех они имели на первых зарубежных гастролях хора в Вене. Понравился автору и отзыв московского рецензента И. В. Липаева, который про «Волною морскою» написал, что пьеса поражает элегантностью построения, «необычайно строгой, суровой, как бы явившейся продуктом еще полуязыческого, но вступающего в духовное мировоззрение, мышления» (цит. по: 80).

Тот же принцип раскрытия смысла текста применен в повествовательном песнопении из ор. 24 «Благослови, душе моя, Господа», о котором Н. И. Компанейский писал: «Гречанинов сам извлек из псалма 103 некоторые слова и фразы от целых стихов, необходимые ему для построения музыкальной картины сотворения мира. Припев к строкам включил в общее содержание отдельных сцен. Основую для музыкального построения послужили ему два отрывка греческого распева, находящиеся в обиходе. Темы эти настолько изменены ритмически и во взаимном отношении тонов,

что, может быть, автор и не думал о подлинных, а создал свои путем ассимиляции идей» (178). Критик не совсем прав: об отрывках греческого роспева автор все-таки думал постоянно и оригинально использовал их в качестве припева *ostinato*.

Примерно такая же картина во втором песнопении из ор. 24 — «Свете тихий», где композитор переводит в *ostinato* вращательные попевки узкого диапазона, характерные для употребительных церковных роспевов («Свете тихий» (киевского и знаменного), и строит широкую, парящую мелодическую волну из них и поверх них. Несколько иной характер носит композиция ор. 26 «Внуши, Боже» — здесь Гречанинов дал свободную, «концертную» интерпретацию псалма, и ассоциации с роспевами возникают лишь косвенные.

Об этих своих произведениях автор писал: «В них я впервые взял в качестве материала старинные церковные напевы и попевки и в обработке их старался держаться ближе к ладовому характеру самих напевов, избегая, например, хроматизмов и больших скачков в мелодии, итальянской слащавости и пр. Работа меня страшно интересовала и волновала новизной подхода к сочинению. Два хора (ор. 19) положили начало тому стилю, в котором я написал много духовных сочинений вплоть до „Демественной литургии“» (76, 62). Выражение «вплоть до „Демественной литургии“» не совсем точно: перелом, произошедший в творчестве композитора около 1909 — 1910 годов, отразился и на его духовной музыке. Но прежде чем говорить об этом, необходимо остановиться на следующем крупном сочинении первого периода — Литургии № 2.

Характерно гречаниновские черты Литургии № 1 получают здесь новое преломление, а влияния — Чайковского и кучкизма — поглощаются уже выработанным индивидуальным стилем. Поскольку литургический цикл более строго регламентировал фантазию композитора, нежели тексты псалмов, то это сочинение, сохраняя богатство и разнообразие хоровой оркестровки, отмечено особой чистотой формы и фактуры. Вспоминая о времени сочинения Литургии № 2, Гречанинов писал: «Идиллический характер природы (сочинение написано в деревне на Волге. — *М. Р.*) необычайно располагал к созерцательному образу жизни и мыслей и настраивал меня сделать что-нибудь для церкви» (76, 73). Если понимать «созерцательность» как радостное приятие мира, то таким чувством проникнута вся музыка Литургии: «мажорность» здесь выражена еще ярче, чем в Литургии № 1. Этому особенно способствуют гармонический язык — широко развитая диатоника с септаккордами на всех ступенях и свободной переменной тональных центров, а также пластичная, певучая во всех голосах фактура. В интонационном строе сочинения слиты элементы старых роспевов,

современного автору обиходного пения и народной песни, причем композитор все время сводит воедино эти пласты, выявляет общее в них. Например, простая речитативная мелодия «обычного напева» в антифонах при вариантном развитии строф укрупняется и как бы возвращается к своему источнику — знаменному роспеву. Или наоборот, попевки знаменного типа в «Слава. Единородный Сыне» ритмизуются на народно-песенный лад (пример 89). В «Приидите, поклонимся» и «Отче наш» основные мелодические формулы прямо напоминают о народных сказительских жанрах, но в разворачивании песнопений сочетаются со знаменными обиходными мотивами (пример 90).

Менее удачными получились как раз те два песнопения, к написанию которых особенно часто обращались русские композиторы разных эпох, — Херувимская и «Достойно есть»: в Херувимской Гречанинов сочинил совсем не характерный для его духовной музыки хоровой романс с подголосками (хотя сама по себе эта музыка красива и, кроме того, в ней воплощен канонический принцип единства всего песнопения, без резкого контраста между первой частью и «Яко да Царя», привившегося в нашей церковной музыке с XVIII века), а в «Достойно есть» попытался обработать очень прихотливую мелодию демественного роспева в стиле Кастальского — с передачей фрагментов темы из голоса в голос, что вышло у него искусственно. Очень серьезно, в эпическом, величественном стиле написаны песнопения Евхаристического канона: в их основе — интонации знаменного роспева в сочетании со «славильными» эпическими формулами; изложение главным образом в унисонах с дублировками в две-три октавы и терцово-секстовыми уплотнениями, с длительными органными пунктами в разных голосах (пример 91). Драматургическими центрами Литургии становятся, таким образом, не Херувимская и «Достойно есть», как бывало, а Символ веры, песнопения Евхаристического канона и запричастный стих «К Богородице прилежно», что вполне соответствует смыслу литургического действия.

Символу веры посвящен специальный абзац в воспоминаниях композитора: «...Я долго думал, и вдруг мне пришла оригинальная и вместе с тем очень простая мысль: поручить весь текст Символа веры альту, который не поет, а читает текст, вроде как монастырские канонархи, а хор благоговейным шепотом оттеняет в простых красках гармонии содержание данного места, все время с одним словом „верую“, а в конце „исповедую“ и „чаю“» (76, 74). Как свидетельствует рецензент, на премьере в зале Благородного собрания (2 марта 1903 года, пел хор Л. С. Васильева) «случилось невиданное зрелище: после Символа веры публика, как один человек, аплодировала, вызывая композитора, появление которого

встречено было с энтузиазмом» (188). Подобные аплодисменты в духовных концертах, да еще посередине литургии, были, конечно, строго запрещены. Не только на московскую публику, но и на государя это „Верую“ произвело такое впечатление, что автору была назначена пожизненная пенсия, а сочинение было приказано исполнять Придворной капелле за службой каждое воскресенье. (Впоследствии по модели этого «Верую» была сочинена «Сугубая ектенья» для солиста с хором и органом, записанная на пластинку Шаляпиным.)

Все очень просто в этом Символе веры — литургический речитатив солиста и тот же речитатив, только укрупненный и гармонизованный в аккордах хора, — но это было действительно попадание в точку в «чрезвычайно тонком и деликатном искусстве церковного пения».

Не меньшая удача — запричастный стих, явившийся, по существу, новой формой духовного концерта. Отказавшись от классицистской модели Бортнянского, Гречанинов дал здесь свободную обработку современного напева молебна, проникнутую глубоким лиризмом. (Несколькими годами ранее похожую попытку нового прочтения старого жанра совершил Рахманинов, тогда еще студент консерватории, в своем духовном концерте «В молитвах неусыпающую Богородицу».) «К Богородице прилежно» — тоже одно из самых любимых публикой и певцами сочинений композитора, музыкальный аналог тех новых (или старых по происхождению, но заново открытых) типов Богородичных икон, которые получили широкое распространение во второй половине XIX века: «Всех скорбящих Радость», «Скоропослушница», «Утоли моя печали», «Милостивая Заступница», «Умягчение злых сердец». Сами названия икон раскрывают их главную мысль — заступничество, скорая помощь в земных тяготах, в их иконографии традиционное, каноническое сочетается с новым — личным, лирическим чувством, так же как у Гречанинова молебное пение с музыкальной речью «от первого лица».

При том, что Символ веры имел поразительный успех, Литургия № 2 как целое не была сначала оценена очень высоко. Так, вполне дружественно настроенный к композитору И. В. Липаев писал, что она «во многом бледновата, в иных песнопениях написана с преднамеренностью [?], хотя и в высшей степени оригинально и остроумно» (188). Трудно признать такую оценку справедливой, и в данном случае композитор имел основание быть недовольным критиками, услышавшими из всего сочинения только одну часть.

Следующим крупным сочинением Гречанинова в церковно-хоровых жанрах стала «Страстная Седмица» ор. 58. Между Литур-

гией № 2 и этим циклом написано еще два опуса хоров (ор. 34 — «Ныне отпускаеши» и «Хвалите имя Господне» и ор. 44 — «Милость мира» и «Блажени, яже избрал», оба «на болгарские напевы»; из них наиболее интересно заупокойное песнопение «Блажени, яже избрал»).

Жанр «Страстной Седмицы» своеобразен; это едва ли не уникальное в русской музыке той эпохи литургическое а cappell'ное хоровое действо на канонические тексты, причем, хотя тексты всех тринадцати частей относятся к службам Страстной Седмицы, исполнение сочинения как цикла в храме совершенно невозможно: части представляют собой песнопения разных дней, от понедельника до субботы. Задачей композитора было выразить музыкальное содержание самой напряженной недели церковного года, предшествующей празднику праздников — Пасхе.

Текстовая композиция «Страстной Седмицы» строится следующим образом:

а) песнопения первых дней Седмицы: тропарь «Се Жених» и ексапостиларий «Чертог Твой»;

б) песнопения постоянных служб Великого Поста — «последования изобразительных» («Блажены» — «Во Царствии Твоем»), великопостной вечерни в соединении с литургией Преждеосвященных Даров («Свете тихий», «Да исправится молитва моя»);

в) песнопения Страстного Четверга и Страстной Пятницы: «Вечери Твоя тайная» (вместо Херувимской на литургии в Страстной Четверг), ексапостиларий Страстной Пятницы «Разбойника благоразумного», погребальная стихира «Тебе одеющагося», тропари «Благообразный Иосиф»;

г) песнопения Великой Субботы: задостойник на литургии «Нерыдай Мене, Мати», псаломские стихи «Воскресни, Боже», вместо Херувимской «Да молчит всякая плоть».

Таким образом, проходя через скорбные события Седмицы, действие останавливается на самом пороге праздника: во время пения стихов «Воскресни, Боже» духовенство уже переменяет траурные одежды на праздничные светлые. Между первым песнопением — «Се Жених грядет в полунощи» и последним — «Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь» — ожиданием чуда и кануном его совершения, устанавливается ясная связь. Эта связь, это ожидание и предчувствие — основа музыкальной драматургии цикла, она определяет и его язык.

Причиной, побудившей Гречанинова выбрать такой литургический сюжет, конечно, было необычайное художественное богатство страстных служб. В отношении музыкальной выразительности великопостные песнопения имеют мало себе равных, и, разумеется,

они многократно обрабатывались либо сочинялись русскими композиторами разных эпох. В оглавлении «Страстной Седмицы» только одна часть помечена автором как «обработка» — «Благообразный Иосиф» болгарского роспева. Но анализ показывает, что практически во всех частях сочинения есть мотивы соответствующих песнопений в самых распространенных их вариантах: это может быть прямое цитирование, реминисценция либо свободное варьирование, но связь с обиходом, с традицией, в том числе традицией исполнения того или иного песнопения, нигде не прерывается.

Существеннейшая особенность сочинения — лейтмотивизм, извлечение из роспевов ключевых смысловых интонаций и развитие их на протяжении всего цикла, — а протяжение его немалое: «Страстная Седмица» занимает два полных концертных отделения. Конечно, лейтмотивы есть и в Литургии соч. 41 Чайковского, и в Литургии и Всенощном бдении Рахманинова, в других хоровых циклах русских композиторов. По отношению ко Всенощной Рахманинова исследователи говорят даже о симфонизме как способе развития тематизма. В дореволюционных статьях хоровую музыку Гречанинова тоже нередко называли «симфонической», но в ином смысле, имея в виду многослойную, как в оркестровой партитуре, фактуру и разнообразие колористических приемов. В способе же употребления лейтмотивов в «Страстной Седмике» есть нечто не столько симфоническое, сколько оперное, и даже точнее — вагнеровское. И это ничуть не странно, если вспомнить, что в статье «О „духе“ церковных песнопений» «Парсифаль» упомянут наравне с «Борисом» и «Хованщиной» и что цикл сочинялся в период завершения и постановки самого вагнеровского произведения Гречанинова — оперы «Сестра Беатриса».

Как в хорах ор. 19 или Литургии № 2, в «Страстной Седмике» есть преобладающее роспевное наклонение: в хоровых псалмах — знаменное и кантовое, в Литургии № 2 — народно-обиходное; «Седмица» же окрашена мелодическим колоритом поздних роспевов XVII века. Из них происходят лейтмотивы, имеющие сквозное значение. Большая часть их появляется в № 1; здесь же ясно прослушивается способ осмысления композитором великопостной мелодики.

Тропарь «Се Жених» написан на тему киевского роспева, причем эта мелодия — своего рода лейтмотив Великого Поста, на нее распеваются многие песнопения. Первое проведение темы в запеве «Аллилуиа» близко к оригиналу, но вместо очевидного минорного Гречанинов дает преимущественно мажорное освещение темы и вводит вверх характерную ниспадающую финальную попевку. Здесь же в кадансе появляется главный мелодико-гармонический

лейтмотив цикла: Π_7 — D_7 с задержанием на слабой ритмической доле — T_{35} с терцией (или квинтой) наверху. Задержание к квинте в данном случае было бы вернее трактовать не как задержание, а как дополнительную терцию к септаккорду. Многогерцовая гармония — основная гармоническая краска цикла; в определенные моменты ее оттеняют, подчеркивают «пустые» кварто-квинтовые сочетания. Вместе с лейтгармонией появляется и лейтинтонация «Страстной Седмицы» — лирическая интонация предъема (пример 92). Восходящая направленность интонации предъема соотносится с постоянным стремлением композитора к расширению диапазона распевов. Так, уже в первой строфе тропаря он раздвигает звуковое пространство: басы уходят вниз, а сопрано и альты вверх, интонируя парящую, как бы вопрошающую попевку — мотив ожидания. Этот рисунок много раз повторяется в сочинении. В соответствии с содержанием лейтмотивной является еще одна интонация — «опевающая»; она имеет иной выразительный смысл: не лирический — «предвосхищение», «ожидание», а утвердительный; ее круговой рисунок напоминает завершение знаменной фиты. Значение этой интонации возрастает во второй половине сочинения, по мере приближения к кульминации. Она звучит в разных ритмических вариантах во втором експозиции, в кадансах стихов «Воскреси, Боже» и особенно ярко в финальном хоре на словах «Царь бо царствующих» (пример 93).

В цикле существует некая «ропсодная драматургия»: в первых четырех частях ропсодность постоянно присутствует в музыкальном действии; части пятая — седьмая отмечены более индивидуальным, «авторским» звучанием, особенно два песнопения, связанные с Евхаристией («Ныне силы небесные» и «Вечери Твоея тайныя»). С № 8 наступает возвращение к ропсодам: после погребальной стихиры № 9, сочетающей попевку обиходного и болгарского распевов, следуют прямые обработки в № 10 и № 12 и финальная свободная композиция на мотив очень распространенного (киевского) распева «Да молчит». Это возвращение традиционных тем связано с развитием действия, и подлинные темы после отступления воспринимаются особенно сильно и ярко. Финал «Страстной Седмицы», самая монументальная и самая «живописная» часть цикла, является несомненной его кульминацией.

«Обработка» по-гречаниновски не тождественна «обработке» в традиционном смысле и даже обычной, «средней» трактовке этого жанра в Новом направлении. Так, в № 12 знаменная тема только первый раз проводится «обработочно», в параллельных октавах и терциях на «исоне»; далее композитор применяет к ней свои любимые приемы, в частности контраст прозрачного звучания хора мальчиков и фитных разводов в tutti всего хора. В «Благообразном

Посифе» первое — точное — проведение болгарского распева сделано и характере монастырского многоголосия: только мужские голоса, тема в параллельных терциях, бас берет основные гармонические тоны как бы немного не в попад («народная» гармония с ослаблением функциональности, особенно доминантовости). Далее из этого качающегося, шагообразного баса композитор выводит *ostinato*, изображающее скорбный шаг несущих Тело Христово в гробницу, — или медленное движение священнослужителей в черных ризах, выносящих из алтаря плащаницу. Ладовая окраска колеблется между минором (es) и мажором (Ges), в котором особенно щемяще звучит VII низкая ступень (пример 94). Переменность идет от распева, но есть в ней, в сочетании с двудольными шагами басов, нечто, напоминающее о траурном марше, причем не Шопена, а Вагнера, — о траурно-торжественном марше рыцарей, шествующих к святыне Грааля. Это сходство поддерживается ассоциациями с Вагнером в предшествующих разделах, шестом и седьмом, прежде всего типом развертывания в этих двух хоровых *Lento* — «бесконечной мелодией». Но есть и более конкретные отсылки. Так, в песнопении «Ныне силы небесные» на словах «се жертва тайная» появляется выделенный ритмически и фактурно мотив, «двойник» которого — мотив Грааля в «Лоэнгрине» и «Парсифале» (пример 95). В мелодической линии № 6, «Вечери Твоя тайная», тоже встречается похожий мотив и тоже на слове «тайна» — «не бо врагом Твоим тайну повем» (правда, в развитии он звучит не по-вагнеровски, а скорее по-чайковски, и в припеве «аллилуиа» колокола не вагнеровские, а русские).

Посредствующим звеном между «Парсифалем» и «Страстной Седмницей» стала, конечно, опера. Как уже говорилось, одна из самых запоминающихся сцен «Сестры Беатрисы» — молитва Мадонны с нищими на церковнославянский текст псалма. В том же ми мажоре звучат близкие гармонические обороты в «Вечери Твоя тайная»; лейтмотив монастыря отдаленно отражается в «трубных гласах» в «Ныне силы небесные» и некоторых других частях цикла. Принцип «бесконечной мелодии» тоже впервые был опробован Гречаниновым в опере. Но главное тут даже не в отдельных приемах, а в идее «любви и всепрощенья». Прощение и искупление — главные темы «Парсифаля», где центр действия — Страстная Пятница, а главный лейтмотив — мотив Тайной Вечери. Поэтому гречаниновские отсылки к Вагнеру не произвольны, и просвещенному слушателю они были понятны.

К «Страстной Седмнице», вершине своего творчества, Гречанинов пришел, пережив описанный выше «перелом», и ясно, что хорошего цикла не было бы без нового духовного и художественного опыта, приобретенного им в эти годы, без раздвижения границ

собственного мира и национального стиля. Оригинальное сочетание архаического с современным, древних роспевов с утонченным, «весенним» лиризмом, глубоко почвенного колорита с экстатической напряженностью чувств делает «Страстную Седмицу» очень ярким образцом религиозных исканий «серебряного века».

Авторы опубликованных рецензий Ю. Д. Энгель и Я. С. Акименко говорят преимущественно о предельном мастерстве хоровой оркестровки, о стилистической новизне и смелости. «Гречанинов — один из редких у нас мастеров чистого хорового стиля а *capella* — пошел здесь, кажется, дальше, чем где бы то ни было в своих прежних сочинениях, — писал Энгель в „Русских ведомостях“, — в смысле симфонизации хора, то есть использования человеческого голоса как специфического инструмента полифонии, полиметрии и политембрии» (343). Об «оркестровости» цикла размышлял и Акименко на страницах «Музыки»: «Общее впечатление партитура оставляет безусловной искренности, несмотря на многие нововведения, из которых некоторые могут кой-кому внушить мысль о надуманности и старании во что бы то ни стало быть оригинальным. Но, как нам кажется, на всякого непредубежденного слушателя молитвы эти все же должны произвести хорошее впечатление. В них много нового, смелого, подчас и очень рискованного; виден большой мастер и знаток голосов. Одним словом, имеется все, что требуется для создания большого художественного произведения» (6).

Анонимный петербургский рецензент, освещавший петербургскую премьеру «Седмицы» (хор Императорской русской оперы под управлением автора, 4 апреля 1913 года), назвав ее «интересным и, в некоторых частях, высокоталантливым произведением», усомнился несколько в ее церковности, но оставил за автором право «художественно живописать, давать картины по поводу разных моментов Страстей Христовых» (180, 414). Отражая, видимо, мнение публики, он выделил такие части, как «Чертог Твой», «Ныне силы», «Не рыдай Мене, Мати», «Воскресни, Боже»; отсюда же узнаем, что «Благообразный Иосиф» бисировался (это песнопение и потом было популярным и, единственное из «Страстной Седмицы», входило в репертуар Синодального хора), а «Да молчит» отчасти озадачило своей «оперностью».

И это почти все, что было сказано о сочинении на протяжении восьми десятилетий. Из московской рецензии Ю. Д. Энгеля ясно, что в Москве сочинение было спето частным хором Л. С. Васильева (16 ноября 1912 года под управлением автора) не слишком вразумительно и вызвало «некоторые нарекания с чисто церковной точки зрения». Параллельная московская премьера Всенощного бдения в исполнении Синодального хора (18 ноября 1912 года под

управлением совсем молодого тогда Н. С. Голованова) прошла тоже весьма средне. Сочинение смелое и яркое, Всенощная все же гораздо традиционнее «Седмицы» и уступает последней. До революции «Седмица» если и исполнялась, то очень редко, а потом, разумеется, надолго канула в Лету. Та же судьба постигла Всенощное бдение Гречанинова, которое по разным причинам не закрепилось в репертуаре Синодального хора.

Вероятно, прав Я. С. Акименко, заключивший после просмотра партитуры Всенощной, что здесь не чувствуется той экспрессии, которой так богата «Страстная Седмица»; прав критик и в том, что «все приемы, встречающиеся в предыдущей партитуре, здесь налицо»: «так же как в „Седмице“, частые, иногда непрерывные деления голосов, нередко чисто оркестровое голосоведение, параллелизмы, выделение детского квартета *solī* на фоне хора, деление на два хора и т. д.» (5). Тем не менее гречаниновская Всенощная имеет свой оригинальный художественный облик, соответствующий жанру сочинения. Это партитура большого, по преимуществу эпического стиля; центральными его частями являются псалмы-«славы» «Благослови, душе моя, Господа» — оригинальная, сильно переработанная редакция песнопения ор. 24; двухорный «Блажен муж» — свободная интерпретация широко известного «киево-печерского» напева; монументальное, богатырское «Хвалите имя Господне», написанное по типу псалма из ор. 19, и замечательно красочный, «колокольный» финал «Взбранной воеводе». Всенощная — исключительно, абсолютно мажорна, почти без минорных бликов, и мажоры в ней преобладают «высокие», блестящие: ми мажор, си мажор, фа-диез мажор, до-диез мажор. Фактура очень насыщенная, интенсивная, почти все время 6-ти, 8-ми, 10-ти и более голосная, часто двухорная, рассчитанная на Синодальный хор с его звонкими мальчишескими сопрано и мощными басами, а может быть, и на исполнение им произведения не в концерте только, но и в Успенском соборе Кремля: во всяком случае, «богатырское» и несколько «архаическое» впечатление это сочинение может произвести. Почти все части имеют в основе роспевы или их стилизацию. Некоторый оттеняющий контраст вносит № 4, «Богородице Дево», написанный как лирическая миниатюра в мягком, покачивающемся движении (образ, отчасти напоминающий соответствующую часть Всенощной Рахманинова), и воскресные тропари, фактурно намеренно очень простые, целиком выдержанные на «обычном» роспеве, но с выразительным и красивым чередованием звучания детского квартета в строфах и *tutti* в припевах; нарочитая элементарность гармонии изящно оттеняется кадансами в народном стиле (пример 96). Самая масштабная часть — Великое

славословие, где хоровое речитирование чередуется с сольным «чтением» и пением; сильно построено здесь движение к высшей кульминации — «Да в свете Твоем узрим свет», где звучит торжественный «фитный» оборот, знакомый по «Страстной Седмнице». Наиболее же интересными и новыми представляются «Хвалите имя Господне» и «Взбранной воеводе», в которых лейтмотивная для всего сочинения звонность выражена смело и с размахом: в первом случае «бородинскими» квартами в теме, во втором — прямой звукописью (пример 97).

Весьма любопытно было бы сравнить Всенощную Гречанинова с написанной четырьмя годами позже Всенощной Рахманинова: во всяком случае, это совершенно разные решения и разные «эпосы». Нам неизвестно, слышал ли Рахманинов «Страстную Седмницу» и Всенощную Гречанинова, — скорее всего, он мог проглядывать их партитуры и, вероятно, мог знать другие сочинения Гречанинова, особенно находившиеся в репертуаре Синодального хора. Гречанинов же присутствовал на одном из премьерных показов Всенощной Рахманинова и отозвался о ней в частном письме следующим образом: «Нахожу, что в этом сочинении Рахманинов сделал большой шаг вперед сравнительно с обедней. То был рахманиновский романс, во Всенощной же он дал настоящий церковный стиль. Немало интересных контрапунктических выдумок. Но в общем все-таки холодно» (81). Кроме вполне объяснимой ревности к славе Рахманинова здесь отразилась разность художественного мировосприятия, в том числе в сфере церковной музыки: лирик по природе, Гречанинов воспринимал рахманиновское «эпическое» как «холодное». К сожалению, неизвестно, что думал Гречанинов о творчестве Кастаньского (известно лишь об их дружественных личных отношениях). Тем не менее в исторической перспективе имена Кастаньского и Гречанинова как мастеров Нового направления уже твердо стоят рядом, подобно именам Васнецова и Нестерова в области церковной живописи, а в отношении «Страстной Седмницы» вполне закономерно ее сопоставление со Всенощной Рахманинова: вместе с «Вечной памятью» Кастаньского это самые монументальные, как бы итоговые, полотна в сфере церковно-хоровых жанров начала века.

*

«Музыкальный экуменизм» Гречанинова — интересное и вполне своеобразное явление, возможно, самое интересное в зарубежном творчестве композитора и едва ли не уникальное в русской музыкальной культуре первой половины XX века. К идее сочинения духовной музыки на церковнославянские тексты с включением

инструментов композитор пришел, исходя из чисто художественных предпосылок, в предреволюционные годы. Последним произведением этого рода, написанным в России, была Демественная литургия в первой редакции, исполненная уже после революции. Ей предшествовали две духовные арии и кантата «Хвалите Бога» («*Laudate Deum*»).

В подобном тяготении к расширению художественных средств духовной музыки Гречанинов не был одинок. Второй крупнейший мастер Нового направления, Кастальский, тоже, по всей видимости, испытывал потребность в некоей новой форме и осуществил ее в оратории «Братское поминовение» для солистов, хора и оркестра, где, кстати, в соответствии с замыслом — поминовение погибших солдат всех армий, союзных с Россией в первой мировой войне — использованы церковные тексты и музыкальные темы разных христианских, и даже не только христианских, конфессий. Здесь введение инструментов «оправдывает» сама идея «военного реквиема», но ясно, что Кастальский вряд ли взялся бы за такую работу, если бы не ощущал ее художественный смысл.

Никоим образом невозможно заподозрить Кастальского или Гречанинова в неправославии, хотя, увлекаясь, они иногда серьезно думали о введении инструментов в церковную службу. На самом же деле речь шла о новом типе концертной духовной музыки, который получает, по-видимому, развитие в наше время. Это касается всех «экуменических» сочинений Гречанинова, хотя некоторые из его месс исполнялись за католической службой, некоторые духовные хоры — в американской протестантской церкви, а части *Liturgia demestica* в а cappella-варианте — в православных храмах Русского Зарубежья.

Liturgia demestica можно считать вместе со «Страстной Седмницей» вершиной дореволюционного творчества Гречанинова — и в хоровых жанрах, и в масштабах всего наследия. Связующим звеном между этими крупными сочинениями служат концертные духовные произведения меньших форм, к каковым относятся ария для контральто с оркестром (либо фортепиано, либо органом) «Благослови, душе моя, Господа» ор. 88 (клавир издан Госиздатом в 1922 году; партитура, видимо, утеряна), полиелей «Хвалите имя Господне» для альты или меццо-сопрано, струнного квартета, органа и арфы, ор. 60 (рукопись) и кантата «Хвалите Бога» для тенора, хора, струнного оркестра, органа и арфы, ор. 65.

Ко всей этой группе сочинений, включая *Demestica*, автор написал *post factum* нечто вроде предисловия или своего рода «объяснительной записки» — она была необходима, чтобы не вводить в смущение любителей православного пения (но мало помогла делу, и даже в сравнительно недавних трудах можно найти

адресованные композитору обвинения в нарушении обряда): имеется в виду глава «Моей жизни» под названием «Мои последние православные духовные сочинения» (хотя они вовсе не оказались «последними»).

«Написав две литургии, „Страстную Седмицу“, Всенощную и несколько больших сложных хоров... я исчерпал в них все технические возможности, какие только может дать хор а cappella. Хор симфонизирован, что же дальше? Куда идти, как расширить средства выражения в духовной музыке, к сочинению которой меня всегда тянуло. Мне пришла тогда в голову идея написать псалом для хора с сопровождением оркестра. Ни у кого из русских композиторов до того времени такого сочинения не было. <...> Церковь наша ежедневно возносит Богу моление о соединении церквей, но ведь соединение возможно лишь при условии взаимных уступок. А попробуйте заговорить с православным о введении в нашу церковь органа, он вас сочтет за великого грешника и еретика. И вам не поможет, если вы сошлетесь даже на текст Св. Писания:

Хвалите Бога во святых Его,
Хвалите Его во гласе трубном,
Хвалите Его во псалтыре и гусях,
Хвалите Его в тимпане и лице,
Хвалите Его во струнах и органе,
Хвалите Его в кимвалах восклицания:
Всякое дыхание да хвалит Господа.

Тут и орган, тут и полный состав оркестра, которым Пророк предлагает пользоваться во славу Божию...

С детства я одинаково любил музыку церковного стиля и нашу, православную, и западную. В Москве я довольно часто ходил в католическую церковь на М. Лубянке послушать орган. <...> Скажу откровенно — я завидовал им и ревновал: почему же вся эта роскошь музыкальная им дозволена, а у нас почитается за грех?

Вышеприведенный текст „Хвалите Бога“ я именно и выбрал для своего первого опыта в этом роде. Позднее я написал еще музыку на псалом „Благослови, душе моя, Господа“ и еще позднее на „Ныне силы небесные с нами невидимо служат“ для большого детского невидимого хора. Эти три вещи составили кантату „Laudate Deum“, которая впервые была исполнена в Москве и Петербурге под управлением С. А. Кусевицкого в 1915 году. Чтобы внести разнообразие и дать слушателю отдохнуть от хора, я ввел в эту кантату еще одну часть для тенора solo на текст „Пути Твои, Господи, скажи“. В этом окончательном уже виде кантата исполнена была впервые на французском языке в 1932 году в Брюсселе...» (76, 110—112).

В рецензии на петербургскую премьеру кантаты (пел хор А. А. Архангельского) прямо сказано, что музыка в ней, может быть, и интересная, но не духовная, и несмотря на то, что автор выписал в партитуре перед второй частью напев «Симоновской Херувимской», в реальности он «приближается более к байрейтскому композитору, к лебединой песне его „Парсифаль“, нежели к запросам православной церкви» (38). Несколько иной взгляд выразил Энгель в «Русских ведомостях»: он прежде всего подчеркнул, что в данном случае впервые представлен чисто концертный жанр кантаты на церковнославянский текст, что инструментальная партия носит у Гречанинова вспомогательный характер; он тоже усмотрел вагнеровское влияние в «Ныне силы небесные», но кроме того — «некоторую внутреннюю силу — душевную бодрость, пастороженность, ликование» (342)¹⁰. Б. С. Тюнеев счел, что «экстатическая „хвала“ псалмопевца... преклонение перед непостижимым... уловлено и передано Гречаниновым с истинно религиозным подъемом», хотя «вагнеровская мистика более чем чужда духу нашего православного богословия, так же как и чужд эффект „невидимого хора“» (311, 180—181). Знакомство с первой редакцией кантаты подтверждает «вагнеризм» этого сочинения (хотя и не столь всеобъемлющий, как представлялось критикам начала века); в целом же композитор, раскрепощенный «концертностью» кантатного жанра, дает здесь вольное развитие ряда образов, возникших ранее в а cappell'ных хорах на те же или близкие по смыслу тексты.

Характеристики кантаты, данные современниками, вполне подходят также к арии и полиелею, где чувство, которое в эпоху Гречанинова называлось «мистическим ликованием», действитель-

¹⁰ Кстати, Энгель утверждает, что «в настоящее время даже среди высших духовных иерархов есть лица, которым мысль о допущении в церковь некоторых инструментов (например, арфы) не кажется еретической». Непонятно, о каких иерархах идет речь, и если даже допустить, что в частном разговоре кто-либо мог высказать подобную идею в качестве личного предположения, — канонически это было и есть абсолютно невозможно. Едва ли критик пишет не «с подачи» самого композитора, выдававшего желаемое за действительное. В воспоминаниях Вл. Поля, опубликованных в «Русской мысли» к 90-летию Гречанинова, есть такой эпизод:

«Помню Крым и очаровательную Гаспру, имение гр. С. В. Паниной. <...> Неподалеку в Оленизе жил философ С. Н. Булгаков, уже ставший священником и изучавший со мной новые для него „науки“ — гармонию, греческие лады и осмогласие. Гречанинов, гостивший в Ялте, приехал нас навестить и показывал о. Булгакову и мне недавно сочиненную (в 1917 году) Демественную литургию.

На наше замечание — „Жаль, что такая хорошая музыка не может быть исполнена в русском храме“, автор уверенно сказал, что он надеется получить разрешение митрополита. Мы усомнились... И действительно, разрешение не было дано. И правильно: русская церковная музыка — молитва, а не концерт» (238).

но достигает большой напряженности: то, чего не хватало критикам в «Сестре Беатрисе», созрело через несколько лет после премьеры оперы. Обе пьесы — опять на «хвалитные» тексты, так же как и кантата, — основаны на движении от псалмодии к восторженным юбилеям. Так, тема арии имеет прототипом известную тему предначинательного псалма греческого распева (ту же, что взял Рахманинов в своей Всенощной и неоднократно обрабатывал Гречанинов); она, варьируясь, торжественно продвигается по чистым мажорам: ми мажор, ре мажор, си мажор и снова в репризе ми мажор, и постепенно псалмодические «кружения» темы разворачиваются в широкие мелодии-восклицания, а в инструментальной партии все сильнее проступают «зовы» и «звоны», завершающиеся в коде частым «малиновым звоном». При слушании арии невольно думается, что композитор проиллюстрировал здесь строки не 103-го, а цитированного им в автобиографии 150-го псалма: «Хвалите Его во гласе трубнем» — в кульминации арии стоит обозначение в инструментальной партии «quasi trombe»; «хвалите Его во псалтири и гуслах» — «щипковые» переборы в партии инструментов и так далее. Те же приемы находим в полиелее, где струнные и арфа еще более явно символизируют псалтырь и гусли, а в повторяющемся припеве «аллилуиа» слышится нечто истинно библейское. Эти два сочинения, несомненно, вспомнились композитору через три десятилетия, когда он вновь обратился к псалмам Давида и создал диптих псалмов на древнееврейские тексты.

Следующая за цитированной выше глава «Моей жизни» посвящена Демественной литургии. Объясняя свой замысел, автор пишет: «Существует немало любителей, для которых большое удовольствие — сесть за фортепиано и попеть что-нибудь из церковной музыки. <...> Отчего бы не сочинить для них какое-нибудь песнопение для одного голоса с аккомпанементом фортепиано? Написал „Святый Боже“. Новая форма родила и новые возможности, и я с увлечением стал продолжать работать дальше. Написал все главнейшие песнопения литургии, дав ей древнее название „Демественной“, то есть домашней. Я писал ее осенью 1917 года во время большевистского восстания в Москве. Горьковатость музыки „аллилуиа“ в запричастном стихе, не соответствующая, может быть, значению этого слова, и объясняется ужасными переживаниями, связанными с этой эпохой. <...> Большевики победили. <...> Первое время еще выходили газеты, функционировали даже театры и концерты. Возобновил свои симфонические концерты и С. А. Кусевицкий. В одном из этих концертов еще можно было исполнить мою „Демественную литургию“, которую я сделал для тенора и струнного оркестра, органа, арфы и челесты. <...> Дирижировал я сам» (76, 113).

Это исполнение (в сольной партии выступила альтистка Полина Доберт) состоялось 30 марта 1918 года и в силу исторических обстоятельств прошло малозамеченным. Кроме того, оно выявило, вероятно, некоторые противоречия в самом замысле: для любительского музицирования *Demestica* чрезмерно сложна; весьма длительное же звучание сольной кантаты драматургически не совсем оправданно. Поэтому вполне естественно, что, оказавшись в Париже, автор захотел доработать сочинение до настоящей концертной формы, соответствующей содержанию музыки (и тексту, ибо именно песнопения литургии плохо согласуются с понятием домашнего пения): «Обратно тому, что было с кантатой, я проделал с „Деместической литургией“. Там к хоровым номерам я прибавил сольный, здесь, наоборот, к восьми сольным я прибавил четыре хоровых и ввел еще одно новое solo баса с хором в Сугубой ектеньи. В новой редакции Литургия очень выиграла. В таком виде я ее исполнил в первый раз в Париже в церкви Notre Dame des Blancs Manteaux 25 марта 1926 года и через два года повторил в Salle Gaveau. Из всех тринадцати номеров в новой редакции наибольший успех имеет Сугубая ектенья. Впоследствии она была записана с участием Шаляпина и хора Афонского. Диск этот получил первую премию на конкурсе, устраиваемом ежегодно газетой „Кандид“» (76, 144—145).

О первом исполнении композитор писал в Москву: «Великолепный орган сопровождал пение и прекрасный, лучший здесь оркестр Lamoureux. К сожалению, слабоват был тенор-солист. Зато превосходный бас Мозжухин произвел громадное впечатление чтением Сугубой ектеньи. Церковь была переполнена, и успех превзошел все ожидания» (83). Упомянутый выше Вл. Поль был участником премьеры: «Из его [Гречанинова] церковных сочинений выделяется возвышенной красотой „Деместическая“, существующая в двух версиях — православной, строго хоровой, и „западной“, с оркестром и органом. „Западная“ версия исполнялась в Париже в церкви „Белых покровов“. За большим органом был Сен-Мартен, недавно скончавшийся на посту первого органиста собора Нотр-Дам¹¹. За малый орган, поближе к хору для слежки за ним, автор посадил меня, и я был свидетелем большого впечатления, произведенного этой музыкой на публику, переполнившую большую церковь» (238).

Здесь, между прочим, интересно заявление, что *Demestica* существовала не только в «западной», но и в строго хоровой версии.

¹¹ Граф Сен-Мартен был инициатором исполнения *Liturgia demestica* в католическом храме; на бис в том же концерте он исполнил на органе *Largo* из Второго квартета.

Подтверждением этому могут служить как изданные еще в России переложения Трисвятого, Символа веры, «Достойно есть» для смешанного хора а cappella, так и сохранившиеся в архиве композитора двухорное переложение Сугубой ектеньи и «Единородный Сыне» для мужского хора.

Впоследствии Demestica неоднократно и с успехом исполнялась в США. После одного из концертов, рассказывает Гречанинов, «ко мне в артистическую комнату пришел известный пианист А. И. Зилоти, кажется, никогда раньше не бывший в числе друзей моей музыки. Приходит, горячо меня обнимает и говорит: „Ну, батенька, вы сами не знаете, какое вы замечательное написали произведение“» (76, 138). Liturgia demestica издана в двух версиях: первая редакция для голоса с клавишным инструментом и вторая редакция для солистов, хора и фортепиано (клавир). Местонахождение обоих вариантов авторской партитуры неизвестно, но понятно, что вторая редакция может исполняться либо только с органом, либо партии струнных и арфы восстанавливаются по усмотрению дирижера по клавирному тексту.

По стилю Demestica проще и спокойней, нежели «Страстная Седмица» и арии; возможно, это и обусловило ее большую популярность. Особенно это сказывается во второй редакции, где к уже существовавшим частям композитор добавил антифоны (на обиходную тему), «Сугубую ектенью» для баса solo с хором (не меньший bestseller в области духовной музыки, чем «Верую» из Второй литургии, — благодаря не одному Шаляпину, но и необычайно удачно найденной форме прошений), а также вступление — «Великую ектенью» и заключение — «Конец литургии» (от «Благословен грядый»), и еще, после Сугубой номер «Заупокойная и други ектеньи». Часть прошений в концертном исполнении опускается, но и остающегося достаточно, чтобы придать форме сочинения определенную устойчивость, эпичность — тем более, что по новому плану величественная «Сугубая ектенья» попадает почти в центр формы. Переработка номеров из первой редакции вряд ли особенно затруднила композитора, поскольку и там они, кроме очевидных моментов солирования, оставшихся во второй редакции, часто подразумевали хоровую фактуру, просто перенесенную в инструментальную партию и, таким образом, во второй редакции вернулись к своему «естественному» состоянию. В языке Demestica, в конкретных мелодических и гармонических построениях немало общего со «Страстной Седмницей», однако Demestica вся пронизана интонационностью «обиходных» и «малых» роспевов, а «вагнеризма» в ней куда меньше, и, в сущности, она в большей мере пригодна к использованию за службой (разумеется, в а cappella-ном варианте), нежели иные «чисто православные» сочинения компо-

итора. Как наиболее интересные и оригинальные части могут быть выделены: гармонически очень красивое Трисвятое для тенора solo с хором, изящное «Достойно есть», тоже для тенора solo, где простые обиходные интонации разработаны в виде прозрачного, легкого перезвона колоколов, и та самая «Аллилуиа» в запричастном стихе, о которой пишет Гречанинов в «Моей жизни». Сам стих представляет собой обычный для Гречанинова торжественный псалом с унисонными «возглашениями» и гусельными переборами, но «Аллилуиа» действительно вышла очень напряженной, преодолевающей некое сопротивление на пути к ликующему мажору.

Таким образом, определение «мои последние православные духовные сочинения», данное композитором ариям и кантате, опровергается существованием *Liturgia demestica*. Но не только ее. В течение десятилетий эмиграции Гречанинов неоднократно возвращался к сочинению православных песнопений, часто по просьбам исполнителей или издателей. В основном эти сочинения носят характер вторичный по отношению к дореволюционному творчеству, но некоторые представляют определенный интерес для исполнителей и исследователей. О них, а также о духовных произведениях Гречанинова на латинские и другие иноязычные тексты, пойдет речь в томе, где будет рассмотрено искусство Русского Зарубежья.

МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И МОДЕРНОМ

Среди множества композиторов, выдвинувшихся в начале XX века или на рубеже этого столетия, наряду с крупнейшими творческими личностями, ставшими символами эпохи, есть ряд таких, которые не определяли пути музыкального развития, а только отражали основные художественные тенденции своего времени с большей или меньшей долей самостоятельности их преломления, но активно участвовали в происходившей борьбе направлений, становясь на сторону одних и противопоставляя себя другим. Произведения этих композиторов «второго эшелона» звучали с концертной эстрады, обсуждались в печати и привлекали к себе внимание широких слушательских кругов. Без знакомства с ними нельзя получить достаточно полного представления о русской музыке рассматриваемой поры.

Как правило, это были одаренные музыканты, ищущие свой путь, и мастера высокой культуры, хотя и не обладающие достаточной силой и оригинальностью дарования, чтобы стать в один ряд со Скрябиным, Рахманиновым или Прокофьевым. Большинство их, получив музыкальное образование в Петербургской или Московской консерваториях под руководством Римского-Корсакова, Лядова, Танеева, в той или иной мере сохраняли связь с традициями взрастившей их школы, но не ограничивались рамками ее принципов и с большей свободой, чем их учителя, шли навстречу новому, что все более уверенно и властно утверждало себя в русском искусстве, будь то гармонические новации Скрябина или колористические завоевания французского импрессионизма. Расширение круга выразительных средств было неразрывно связано с освоением новой образности, источниками которой служили поэзия русского символизма, творчество художников «мирискуснического» толка, религиозно-философские искания того времени. У каждого из композиторов, вступавших в жизнь в 1900-х годах, это сплетение старого, традиционного и нового, современного выражалось по-своему, в особой индивидуальной форме, но почти все они отдали дань влиятельному стилю времени — «модерну». Различной была и степень органичности освоения этой новой образ-

ности и новых стилевых принципов: если для одних оно было вполне естественным и внутренне оправданным, то для других оказывалось лишь временным увлечением или данью моде. В любом случае эти «малые светила», нередко затмеваемые ярким светом звезд первой величины и упускаемые из поля нашего зрения, составляют неотъемлемую часть общей исторической картины состояния русской музыки в начале нынешнего столетия и потому заслуживают внимания к себе со стороны музыковеда-историка, а часть созданного ими сохранила жизнеспособное значение до наших дней и была предана забвению незаслуженно.

Р. М. Глиэр

Если расположить композиторов этого ряда «справа налево», то есть от почти полной связанности традиционными формами и эстетическими представлениями до наиболее решительного отхода от них, то на крайнем правом фланге придется поставить Глиэра. Воспитанник Московской консерватории, ученик Танеева, Аренского, Ипполитова-Иванова Рейнгольд Морицевич Глиэр (1874—1956) с первых шагов своего творческого пути зарекомендовал себя как мастер высокой культуры, превосходно владеющий всеми средствами композиторской техники, хотя и не обладавший ярко выраженной индивидуальностью. «Талантливый эклектик», как охарактеризовал его Б. В. Асафьев (24, 221), он в равной степени отдал дань влиянию своих непосредственных учителей, стоявших во главе «московской школы», и «петербуржцев» Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова. «Я не примыкал ни к какому кружку или школе» (66, 296), — заявлял о себе Глиэр уже в пожилом возрасте. От великих предшественников им были усвоены высокоответственное отношение к композиторскому труду, забота о законченности воплощения творческих замыслов и тщательной отделке всех деталей формы и фактуры. Упрекая некоторых молодых композиторов в недостаточном внимании к технике сочинения, Глиэр говорил: «Форма в музыке — это язык, грамматика и синтаксис языка. Без прекрасной формы нет музыки, стало быть, не может быть выражено содержание» (67, 308). И если материал собственных его композиций часто недостаточно ярок и оригинален, а внутренний тонус музыки лишен увлекательности, то внешняя, технически-конструктивная их сторона всегда отличается безупречной ясностью и стройностью. Эти качества проявляются уже в самых ранних произведениях Глиэра, написанных им еще до окончания консерватории: Первом струнном секстете (1898) и Первом струнном квартете (1899). Оба сочинения привлекли к себе

внимание музыкантов не только в Москве, но и в Петербурге. Секстет, предварительно проигранный на беляевских «пятницах»¹, в начале 1902 года исполнен публично в одном из камерных вечеров РМО. Присутствовавший на этом концерте Аренский писал, делясь своими впечатлениями с Танеевым: «Превосходная техника у Глиэра и весьма разнообразная... Тебя узнать в этом секстете легко, и это, разумеется, служит в похвалу Глиэру...» (284, 173). В ответном письме Танеев замечает: «Он превосходно владеет камерным стилем и отличается необыкновенным трудолюбием — никто у меня никогда так много не работал в классе, как Глиэр» (284, 174).

Жанр камерного инструментального ансамбля имел решающее значение для выработки композиторского мастерства Глиэра в первые годы его творческого пути. За период 1898—1905 годов им были написаны два струнных квартета, три секстета и октет. Особое тяготение композитора к этой области, отчасти объясняющееся его личным опытом камерного музицирования в качестве скрипача-квартетиста, несомненно укреплялось влиянием Танеева, что было верно отмечено Аренским в Первом секстете. Именно в связи с его камерными инструментальными ансамблями Асафьев писал о Глиэре как об одном из музыкантов, на которых «плодотворно сказывалось влияние танеевской культуры» (24, 221).

Секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, обозначенный ор. 1, заслуженно посвящен автором своему великому учителю. Влияние Танеева проявляется как в общем серьезном сосредоточенном тоне музыки секстета, так и особенно в безупречной ясности изложения музыкальных мыслей, превосходной, изобилующей разнообразными полифоническими сплетениями фактуре. Один из критиков писал о способности Глиэра создавать крупные, законченные по форме композиции на основе логически последовательного развития немногих первоначальных элементов, как о прирожденном его качестве (345, 440—442). В сочинении молодого начинающего композитора столь высокая степень свободы и зрелости музыкального письма может показаться даже удивительной. Тематический материал секстета везде хорошо отвечает своему назначению. В числе удачных находок можно отметить грациозную подвижную тему скерцозной второй части и энергичную стремительную тему главной партии финала, окрашенного в мужественные, волевые тона.

В светлом по колориту лиричном Первом квартете, написанном еще до сближения Глиэра с беляевским кружком, преобладают черты, характерные для «кучкистской» традиции. В ряде мест му-

¹ О связях Глиэра с «беляевцами» см. его мемуарный очерк (65, 276—286).

зыка отчетливо выражено влияние Бородина, отчасти Глазунова. Тематизм квартета в большей своей части отличается широтой и напевностью в духе русской народной песни.

Оба эти сочинения положили начало композиторской известности Глиэра. Секстет был издан М. П. Беляевым, и в 1905 году автору присуждена за него Глинкинская премия. К тому времени были написаны также Струнный октет, Второй и Третий секстеты и еще один квартет (см.: 61, 73—78). В этих сочинениях получают дальнейшее развитие творческие тенденции, определившиеся уже в первых камерных опусах композитора. При этом совершенствуется и обогащается полифоническая фактура, Глиэр ставит перед собой сложные технические задачи и успешно решает их, но стилистически остается на позициях, завещанных школой.

Второй квартет, написанный в 1905 году, как и Первый, отличается ярко выраженным жанровым колоритом музыки и близостью ряда тем к народно-песенным истокам. Но при этом он разнообразнее по материалу, формы его более широки и развиты, фактура богаче и сложнее. В тематизме квартета русские элементы сочетаются с западнославянскими и восточными. Ярко выраженный русский характер носят обе темы первого Allegro — мягкая, напевная главная и более энергичная, размашистая побочная; крайние разделы скерцо выдержаны в духе стремительной мазурки с «сельскими» квинтами в сопровождении основной мелодии; финал квартета, озаглавленный «Orientale», напоминает огненную восточную пляску. Более обобщенно-лирическую окраску носит медленная часть; она имеет истоком сосредоточенные, углубленные по выражению танеевские Adagio.

Глиэр посвятил этот квартет Римскому-Корсакову, отдав тем самым долг уважения и признательности великому мастеру, которому был многим обязан в своем творческом развитии². Квартет оказался последним в ряду камерных инструментальных ансамблей молодого Глиэра, работа над которыми способствовала его превращению из начинающего, ищущего свой путь композитора в зрелого, сложившегося мастера. Следующий его квартет был написан только через двадцать с лишним лет. В центре творческих интересов Глиэра становятся симфонические жанры.

Первая его симфония, появившаяся в год окончания консерватории (1900), стилистически близка Первому квартету. Музыка ее выдержана в том условно русском стиле, который приобретает в творчестве многочисленных эпигонов «Могучей кучки» характер известного штампа, и следование кучкистским образцам переходит

² «После встреч с Римским-Корсаковым я всегда чувствовал себя окрыленным, душевно освеженным. Его советы были лаконичны и точны» (65, 283).

нередко в прямое подражание. Особенно заметно в симфонии влияние Бородина, вплоть до выбора тональности Первой бородинской симфонии ми-бемоль мажор³. В то же время проявляется чувство оркестрового колорита, умение находить интересно звучащие сочетания инструментов, не говоря о неизменно присущей композитору ясности формы и логике развития.

Глазунов писал Беляеву, ознакомившись с партитурой симфонии: «...главный ее недостаток — это несколько назойливый русский стиль (ведь Глиэр тоже „русский человек“), не изобилующий новыми подробностями, а скорее представляющий общее место... Контрапунктическая техника прекрасна, форма ясна, но недостаточно смела» (63, 355).

В 1907 году была написана Вторая симфония Глиэра, значительно превосходящая Первую по серьезности замысла и разнообразию средств музыкальной выразительности. Это произведение зрелого мастера, несмотря на известную «нейтральность» стиля содержащее интересные моменты. Как несомненный шаг вперед в развитии композитора было оно оценено и большей частью критики. Первая часть симфонии, основанная на сопоставлении мужественно суровой темы главной партии, излагаемой четырьмя валторнами в унисон, и более напевной, патетической побочной (пример 98а, б), имеет беспокойный драматический характер. Обе темы получают широкое развитие в динамической разработке, и только в коде, оканчивающейся постепенным затуханием звучности, напряжение спадает. После легкого, изящного, но ничем особенно не примечательного скерцо следует *Andante*, написанное в виде вариаций на простую грациозную тему песенного характера. Финал выдержан в характере стремительной, энергично ритмованной тарантеллы, основная тема которой торжественно, утверждающе звучит в коде в мощном *fortissimo* медных инструментов и тройном ритмическом увеличении (пример 99а, б).

Самое крупное из симфонических произведений Глиэра — Третья симфония «Илья Муромец»⁴. Написанная для четверного состава с двумя арфами и большой группой ударных, она представляет собой широкое и красочное оркестровое полотно, в котором традиционная форма четырехчастного симфонического цикла соединяется с развернутым программно-повествовательным содержанием. В печати отмечалась близость этого сочинения к стилю Глазунова, которому посвящена симфония. По монументальности звучания, густоте и яркости оркестровых красок и вместе с тем неко-

³ Заметим, что и Первый квартет Глиэра написан в тональности Первого бородинского — ля мажоре.

⁴ Симфония создавалась в 1909—1911 годах. Впервые исполнена в Москве под управлением Э. Купера 10 марта 1912 года.

торой внешней декоративности музыки можно сравнить ее с такими глазуновскими произведениям, как «Море», «Кремль», «Восточная рапсодия». Колоссальный оркестровый аппарат позволяет достигнуть огромной силы звучания и резких колористических контрастов, но одновременно вызывает порой ощущение чрезмерной громоздкости.

При всем этом симфония представляет собой безусловно значительный художественный труд, отличающийся содержательностью замыслов и высоким мастерством его выполнения. Интерес, который она вызвала к себе, был связан прежде всего с самой идеей воплощения образов русского героического эпоса средствами инструментальной музыки. Многое в замысле симфонии непосредственно перекликается и с «богатырской» сферой творчества Бородина, и с рядом страниц в произведениях Римского-Корсакова.

Партитуре «Ильи Муромца» предпослана развернутая программа, повествующая о подвигах этого любимого народного героя и о том, «как перевелись богатыри на Святой Руси». При этом, используя один из редких вариантов былины, композитор придает трактовке эпического сюжета религиозную окраску⁵. Лейтмотивом симфонии, значение которого можно истолковать как тему Божьего промысла и Божьей кары за дерзость и непослушание, становится напев стихиры малого знаменного роспева (в партитуре он напечатан впереди в качестве эпиграфа). Содержание четырех частей симфонии коротко можно сформулировать следующим образом: часть первая — пробуждение Ильи Муромца от глубокого сна, в который он погружен, начало его богатырских подвигов; часть вторая — Илья Муромец побеждает Соловья-Разбойника и захватывает его в плен; часть третья — пир в стольном граде Киеве у князя Владимира, появление Ильи Муромца с Соловьем-Разбойником, которому он отрубает голову; часть четвертая — битва с татарами, в которой Илья Муромец с двенадцатью богатырями побеждает вражью рать, но, покусившись на «силу небесную», терпит поражение и в страхе убегает в горы, где и окаменевают.

Наиболее развернутая первая часть написана в форме сонатного *allegro* с медленным вступлением, изображающим тяжелый сон Ильи, от которого его пробуждают и направляют на путь богатырских подвигов калики перехожие. Здесь впервые звучит старинный церковный напев, становящийся далее одним из лейтмотивов симфонии. Излагаемый английским рожком и басовым кларнетом в унисон на тремолирующем органном пункте, он напоминает гнусавый тембр пения старцев (пример 100). Характерную архаическую окраску придают ему фригийские обороты мелодии. Раз-

⁵ Об источниках программы см.: 187, 19, 20.

машистая тема Ильи, занимающая место главной партии (пример 101), получает широкое развитие как в этой, так и в последующих частях симфонии.

Во второй части таинственная картина заколдованного леса, на фоне которой слышны томные манящие голоса дочерей Соловья-Разбойника, напоминает знакомые образы Римского-Корсакова. Ярким контрастом к ней служит полная радостного оживления и веселья третья часть — «У Владимира Красна Солнышка» со звонком колоколов, гусельными переборами и удалыми плясовыми ритмами, также вызывающая в памяти аналогичные сцены из опер Глинки, Римского-Корсакова, Бородина. Собственно же сюжетное действие (пленение Соловья-Разбойника и его казнь) сосредоточено в сравнительно кратких эпизодах обеих этих частей.

Полон драматизма и ярких живописных красок финал симфонии. В отзывах на первое ее исполнение отмечались отзвуки «Сечи при Керженце» в изображении татарского нашествия. Эта ассоциация могла возникнуть благодаря некоторому интонационному сходству темы татар у Римского-Корсакова и Глиэра: оба композитора используют интервал увеличенной кварты для придания ей характера дикости и жестокости (пример 102). Изображение самой битвы основано на одновременном развитии этой темы и лейтмотива Ильи, приобретающей к концу этого раздела гордый победоносный характер. Но вслед за этим появляется напев стихиры в ярком звучании труб как предупреждение богатырям, дерзнувшим вступить в поединок с посланцами небес. Оканчивается симфония тихой и мирной картиной природы, расцветающей над окаменевшим Ильей Муромцем как символ рождения новой жизни (*Andante*, цифра 115). Старая языческая Русь умирает, уступая место новой христианской Руси, — так можно истолковать смысл этого заключения.

К Третьей симфонии близка по замыслу симфоническая поэма «Тризна», в которой композитор хотел, по собственным его словам, отразить «религиозное мировоззрение древних славян» (187, 27). Однако работа над этим сочинением, начатая в 1912 году, не была завершена, а написанные фрагменты музыки впоследствии использованы в других произведениях. Иная образная сфера творчества Глиэра нашла отражение в симфонической поэме «Сирены» (1908) — мастерски инструментальной оркестровой пьесе, изображающей картину моря в различных состояниях.

Наряду с этими крупными композициями симфонического и камерного инструментального плана Глиэром было создано в 1900-х и 1910-х годах большое количество сольных и ансамблевых пьес малой формы для различных инструментов (в их числе 25 фортепианных прелюдий, 24 пьесы для двух фортепиано,

12 дуэтов для двух скрипок, 8 дуэтов для скрипки и виолончели и др.), а также более 100 романсов. Не лишённые мелодической приятности, но сравнительно простые и непритязательные по изложению инструментальные пьесы Глиэра не заняли сколько-нибудь заметного места в концертном репертуаре, получив распространение, главным образом, в педагогической практике и домашнем любительском музицировании. Напротив, многие из его романсов пользовались в свое время широкой популярностью и привлекали к себе внимание известных исполнителей-вокалистов.

Не отличающееся яркой оригинальностью камерное вокальное творчество Глиэра в основном протекало в русле традиций Чайковского и Римского-Корсакова. Композитора привлекала главным образом сфера спокойных, созерцательных лирических настроений, часто связанных с поэтически воспринятыми образами природы. Там, где он выходит за пределы этого близкого ему круга душевных состояний, стремясь к выражению более сильных драматических эмоций, композитору часто не удается избежать ложного пафоса, а порой и погрешностей против требований хорошего вкуса. Таковы некоторые из романсов на стихи Д. М. Ратгауза, несвободные от мелодраматического надрыва («О, не вылетай цветов», «Побледнели, увяли цветы», «Как в бреду»). Но в лучших образцах вокальной лирики Глиэра выразительная мелодическая напевность соединяется с верностью декламации, тонкостью гармонического письма и тщательно разработанной фактурой фортепианного сопровождения. В их числе можно назвать такие, как «Ночь идет» на слова И. А. Бунина, «Все мне грезится море» на стихи К. Д. Бальмонта, «Из Поля Верлена» в переводе В. Я. Брюсова. Живописной красочностью музыки отличается романс «Русалка» на слова Бальмонта, написанный под очевидным влиянием «морских» образов Римского-Корсакова. Посвященный А. В. Неждановой, этот романс с успехом исполнялся певицей в концертах. В своем творчестве Глиэр отдает дань и такому распространенному в русской вокальной лирике жанру, как романсизированная народная песня («Сладко пел душа соловушко» на слова А. Ф. Мерзлякова, «Дуют ветры» на стихи А. В. Кольцова). Отзвуки «кучкинского» ориентализма мы находим в «Восточной песне» на слова Н. М. Минского или «Берберской песне».

За полувековой период творческой деятельности Глиэра стилистические основы его музыки не претерпевали сколько-нибудь заметных изменений. Он сохранял неизменную верность взглядам и традициям, воспринятым от своих учителей, оставаясь в стороне от новых течений, возникающих в искусстве XX века. В то же время

тематический и жанровый состав творчества Глиэра постоянно расширялся и обновлялся под влиянием требований жизни.

Г. Л. Катуар

Одной из заметных фигур в русской музыкальной жизни начала века был талантливый композитор, вдумчивый педагог, автор интересных и во многом оригинальных теоретических трудов, посвященных проблемам гармонии и музыкальной формы, опубликованных в 1920—1930-е годы, Георгий Львович Катуар (1861—1926). Москвич по происхождению и воспитанию, сформировавшийся в атмосфере безграничного преклонения перед гением Чайковского, который тепло и сочувственно отнесся к его первым композиторским опытам еще в 80-х годах прошлого столетия, Катуар не пошел, однако, по пути эпигонского подражания Чайковскому. Многим обязанный ему в своем творческом развитии, он в то же время сумел найти собственный, как замечает Б. В. Асафьев, «если не вполне самостоятельный, то самостоятельно окрашенный богатый круг идей» (24, 184). Круг этот не очень широк и отмечен известной замкнутостью. По природе своего дарования Катуар преимущественно лирик, склонный к созерцательным настроениям. Но эти настроения он всегда облакает в красивый, порой изысканный гармонический наряд, безупречно ясную форму и фактуру, разработанную с превосходным полифоническим мастерством. Благодаря этому произведения Катуара если не увлекают и не захватывают слушателя, то вызывают к себе безусловный интерес.

Путь композитора к творческому самоопределению был долгим и трудным. Решение посвятить себя профессиональному занятию музыкой созрело у него уже в не очень молодом возрасте, после окончания математического факультета Московского университета. Его первые сочинения, сочувственно встреченные Чайковским и Танеевым, вместе с тем свидетельствовали о недостаточной технической подготовленности автора. Чайковский писал в 1886 году Римскому-Корсакову: «По-моему, Катуар очень талантлив и ему непременно следует пройти серьезную школу» (324, 451). Занятия с Лядовым и Аренским помогли Катуару восполнить недостатки своего музыкального образования, но особенно сильное и глубокое воздействие на формирование его творческого облика оказало близкое многолетнее общение с Танеевым, советами которого он пользовался в своей работе.

Имя Катуара как композитора впервые возникает на горизонте русской музыкальной жизни на рубеже XIX и XX веков. Четыре

романса, изданные Юргенсоном в 1888 году под оп. 1, не привлекли к себе особенного внимания, и только спустя десять лет сочинения его начинают более или менее регулярно появляться в свет. В 1902 году в Москве были исполнены две части его симфонии, впрочем, не принесшие композитору сколько-нибудь значительного успеха⁶. Область симфонизма осталась чуждой Катуару, в чем он вскоре сам убедился, написав еще только одно оркестровое произведение — симфоническую поэму «Мцыри». Как и симфония, оно было критически оценено Танеевым, который записал в своем дневнике 21 января 1902 года: «...Мне многие места не нравятся по своей неопределенности и по отсутствию законченности» (304, 300).

Основное место в сравнительно небольшом творческом наследии Катуара занимают камерные жанры, в частности различные виды камерного инструментального ансамбля: два смычковых квартета, квинтет для струнных, две сонаты для скрипки и фортепиано, фортепианное трио, квартет и квинтет. В этих сочинениях с наибольшей отчетливостью выступают характерные черты творческой личности композитора и прослеживается эволюция его стиля. Написанный в 1902 году струнный квартет получил высокую оценку в среде как московских, так и петербургских музыкантов, группировавшихся около Римского-Корсакова и Глазунова, и был удостоен премии имени Глинки. Это серьезное по замыслу, мастерское произведение, хотя и не лишенное налета академической суховатости, несет в себе очевидную печать влияния Танеева, которое проявляется и в сдержанной, сосредоточенной выразительности музыки, и в ясных, порой жестковатых мелодических очертаниях тем, и в густоте и плотности изложения, обильно насыщенного полифоническими элементами. Глазунов упрекал композитора даже в чрезмерной усложненности фактуры его сочинения. В письме к Катуару, признаваясь, что получил от знакомства с квинтетом «много наслаждения», он вместе с тем замечает: «Единственное препятствие для распространения Вашего произведения — это страшная трудность его исполнения. Даже профессиональные музыканты, несмотря на сделанную ими репетицию под моим управлением (мне даже пришлось дирижировать), не могли разобраться в технических трудностях, а также усвоить весьма частые перемены ритма» (4, 249).

Стремление к тщательной детализации фактуры характерно и для последующих сочинений Катуара, но при этом форма их ста-

⁶ Полностью симфония была единственный раз исполнена в Русских симфонических концертах 17 марта 1905 года; не изданная при жизни композитора партитура впервые опубликована под редакцией И. Н. Иордан и Г. В. Киркора в 1961 году.

новится более гибкой и свободной, музыкальный язык обогащается, приобретая порой черты известной импрессионистичности. Оставаясь в целом на позициях позднего романтизма, Катуар не отгораживается от новых стилевых течений начала XX века. В гармоническом строе его произведений 1910-х годов нередко слышатся типично скрябинские хроматические «томления», сложноальтерированные созвучия, последования септ- и нонаккордов, частые энгармонические отклонения и модуляции, отдаляющие утверждение основной тональности. Влияние Скрябина сказывается и в капризно-прихотливом ритмическом рисунке некоторых катуаровских тем.

Изобилует скрябинизмами одно из лучших и наиболее ярких сочинений Катуара этих лет — квартет для фортепиано и струнных (1916). Такова тема медленного вступления, напоминающая «заклинательные» скрябинские мотивы-зовы (пример 103). Звучащая вначале тихо и затаенно, она затем приобретает более уверенный, повелительный характер. Порывистой, устремленной главной партии противопоставлена нежная и хрупкая побочная с цепью малосекундовых хроматических ходов в верхних голосах, опирающихся на гармонически неустойчивую доминантовую основу (пример 104). Приведенный в этом примере вступительный мотив, появляющийся еще раз перед репризой, получает широкое развитие во второй части квартета, светлом лирическом *Andante*, достигая здесь торжественно-патетического звучания. Скрябинские интонации слышатся и в побочной партии финала с его легким «полетным» ритмом, вызывающим образ радостного «экстатического» танца или игры.

Романтической взволнованностью привлекает более ранняя одностая Вторая соната для скрипки и фортепиано (1906), которую композитор назвал Поэмой. По форме это развернутое сонатное *allegro*, но относительная самостоятельность отдельных построений, далекие тональные сопоставления и частые перемены тона придадут ему черты некоторой импровизационной свободы.

После ранних симфонических опытов, симфонии и поэмы «Мицери» Катуар только однажды обратился к оркестру в фортепианном концерте. Однако по характеру это скорее камерная, чем симфоническая музыка. Концерт сравнительно невелик по длительности и лишен яркого виртуозного блеска. Особенностью его является то, что первая часть написана не в обычной форме сонатного *allegro*, а в виде темы с шестью вариациями. На протяжении всех трех частей концерта последовательно проведен принцип монотематизма, к которому в большей или меньшей степени тяготеет композитор и в других своих инструментальных произведениях циклической формы. Излагаемая в начале концерта тема, подвер-

гаясь различным изменениям, достигает торжествующего звучания в коде финала.

Катуару принадлежит также ряд небольших пьес для фортепиано, скрипки, органа (в их числе скрипичная «Элегия» — «очень изящная, красивая, искренняя и, как всегда у Катуара, интересно, с большим вкусом сделанная, но при том несколько малокровная пьеса», по отзыву Н. Я. Мясковского — 227, 213), и более сорока романсов. Если его инструментальные пьесы, за единичными исключениями, не привлекли к себе внимания исполнителей, то некоторые из романсов охотно исполнялись известными певцами. В камерном вокальном творчестве Катуара ясно обозначается два различных периода. К первому из них относятся две группы романсов на слова А. Н. Апухтина и А. К. Толстого (ор. 9 и 11), написанные с обычной для композитора тонкостью и изяществом, но ничем особенно не выделяющиеся среди обширной вокальной продукции последователей и эпигонов Чайковского. Значительно интереснее и содержательнее более поздние циклы, посвященные, как правило, поэзии какого-нибудь одного автора. Таковы два «тютчевских» опуса, «Шесть стихотворений» на французские тексты Э. Верхарна и П. Верлена, серии романсов на стихи К. Д. Бальмонта и В. С. Соловьева. Внимание к декламационной выразительности вокальной мелодии соединяется во всех этих сочинениях с тщательной разработкой фортепианной партии, богатством и утонченностью гармонических красок. К лучшим из них можно отнести «Как над горячею золой» на слова Тютчева с выразительным диалогом голоса и фортепиано, изысканно красочный, несколько импрессионистичный по колориту романс «Сумерки» на стихи того же поэта, «Жалоба» («Le cri»), «Тихо гаснет» («C'est l'extase langoureuse») из верленовского цикла. Вместе с тем для всех романсов этой группы характерна известная эмоциональная приглушенность, недосказанность выражения, порой действующая однообразно. В этом одна из причин того, что сфера их распространения осталась все же довольно узкой и ограниченной.

С. Н. Василенко

Сергей Никифорович Василенко (1872—1956) занимает особое место среди воспитанников Московской консерватории, начинавших свой творческий путь на рубеже XIX—XX столетий. Пройдя основательную академическую школу под руководством Танеева и других солидных педагогов, вооруживших его прочными техническими знаниями и навыками, он был воспитан в духе глубокого уважения к отечественной музыкальной традиции и оставался на

протяжении всей своей жизни связан с ней теснейшими узами. В то же время природная любознательность, живость восприятия заставляли его с интересом относиться к тому новому, что возникало в искусстве начала века, и откликаться на некоторые из этих новых течений в собственном творчестве. В ряде своих произведений 1900-х и 1910-х годов Василенко отдал дань увлечению импрессионизмом и стилизаторскими тенденциями, характерными для группы «Мир искусства». Б. В. Асафьев, назвавший его типичнейшим московским «мирискусником», писал: «Василенко крайне цельное — при всей пестроте стимулирующих его музыку факторов — явление. Его творчество... впитало в себя культурную эпоху „Мира искусства“ со всеми ее положительными и отрицательными сторонами. По „сюжетам“ музыки Василенко можно вновь пережить все, чем увлекались тогда руководящие художественные круги в области поэзии, литературы и живописи». Вместе с тем, как замечает Асафьев, «новых форм, идя от новых импульсов, Василенко не создает, и самые различные сюжетные влияния почти не изменяют его конструктивных и формальных прочно усвоенных принципов и приемов» (24, 191).

Увлечение Василенко поэзией символизма или экзотикой далеких стран и исторических эпох носило поверхностный характер и не было свободно от того, что Андрей Белый назвал однажды «манекенным модернизмом». Композитора интересовала в тех сюжетах или текстах, к которым он обращался, преимущественно внешняя красочно-характеристическая сторона, глубинный же их смысл часто оставался вне его понимания. Общепризнано высокое оркестрово-колористическое мастерство Василенко, являющееся сильнейшей стороной его творчества. Его богатый, переливающийся разнообразными красками оркестр представляет собой не «покров», «одеяние» музыкальных мыслей, а самое их существо. Звучание как таковое, тембровая краска приобретали у него зачастую значение первичного элемента. «...Тембр (инструмента или целой группы) вел за собой сознание автора, как бы „подсказывая“ ему наиболее точный путь выбора рисунков или даже структуры мелодических голосов», — к такому выводу приходит Ю. А. Фортунатов в результате изучения творческого процесса у Василенко, видя в этом «один из характерных „путей“ авторского слуха; развитие замысла в данном случае образует „цепочку“ ощущений: *тембр — регистр — тема*. Последняя в процессе работы приходит следом за внутренним слышанием определенных тембров (или групп)...» (318, 15).

Музыкальный язык Василенко в целом не отличается особой новизной и оригинальностью. В области гармонии он не шел дальше завоеваний позднего Римского-Корсакова и Лядова, лишь в

отдельных сочинениях испытал частичное влияние Дебюсси. По характеру своего музыкального мышления и наиболее глубоким и прочным симпатиям он оставался скорее представителем лагеря «традиционалистов», чем подлинным новатором.

Сравнительно поздно определив свое музыкальное призвание, Василенко выступил публично как композитор уже в достаточно зрелом возрасте. К окончанию консерватории в 1901 году им была представлена опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» на сюжет старообрядческой легенды. Исполненная годом позже в симфоническом собрании Московского РМО, она положила начало композиторской известности ее автора⁷. В этот период Василенко увлекался образами русской древности, изучал старинные крюковые напевы, что определило и самый выбор сюжета, и интонационный строй ряда эпизодов кантаты. Своим суровым архаическим колоритом выделяется молитва, поющая хором иноков в момент, когда Китеж при приближении татарского войска погружается в озеро (пример 105). Тема этого хора звучит в оркестровом вступлении, приобретая таким образом значение одного из лейтмотивов. К ней близок по характеру и финальный хор китежан, доносящийся из глубины озера Светояра. В целом же музыка кантаты носит на себе заметную печать влияния Бородина и Римского-Корсакова.

С кругом эпических образов Древней Руси связан и ряд других сочинений Василенко начала 1900-х годов, в том числе «Былина» для оркестра, две поэмы для голоса с оркестром — «Вирь» (сл. И. А. Бунина) и «Вдова» (сл. Я. П. Полонского), музыка к пьесе Симеона Полоцкого «О Навуходоносоре царе, злате тельце и триех отроцех». Наиболее яркое выражение эта эпическая линия творчества композитора получила в Первой симфонии (1904—1906). В отзывах печати на исполнение симфонии в Москве 17 февраля 1907 года под управлением автора особенно отмечалась ее первая часть, по характеру своих основных тематических образов родственная Бородину (см.: 166; 346). Сам композитор признавал свою симфонию неровной и стилистически пестровой: «Еще задолго до исполнения моя Первая симфония показалась мне эклектичной. В ней смешивались разнородные стили и элементы» (48, 174).

1907—1908 годы оказались до известной степени переломными в творческом развитии Василенко. Его начинает привлекать к себе иной круг образов, увлечение суровой эпической русской стариной сменяется тяготением к небывалому, странному, причудливо фан-

⁷ В 1903 году «Сказание» было исполнено на сцене Московской частной оперы. Однако опыт этот оказался малоудачным из-за чисто ораториального характера произведения, лишённого развернутой драматической фабулы.

тастическому, требовавшему для своего воплощения иных, более рафинированных звуковых средств. В этой «смене вех» сыграло определенную роль сближение с некоторыми художниками из круга «Мира искусства». Побывав в мастерской Борисова-Мусатова, Василенко, по собственным словам, «почувствовал, что попал в мир осуществленных фантастических мечтаний... увидел не реальную действительность, а воплощенную мечту художника» (48, 155). Другим, не менее важным фактором было знакомство с музыкой Дебюсси, произведшей сильное впечатление на Василенко новизной и необычностью своих красок.

Результатом этих новых увлечений было создание двух программных симфонических пьес — «Сад смерти» (1907—1908) и «Полет ведьм» (1908—1909) на сюжеты модных в то время писателей О. Уайльда и Д. С. Мережковского, окрашенные тонами загадочной, пугающей и одновременно влекущей к себе фантастики. Впрочем, в обоих случаях скрытый символический смысл сюжетов воспринят довольно поверхностно и на первый план выступает внешне-изобразительная сторона. Оркестровая палитра Василенко обогащается, приобретает не свойственную ей ранее гибкость, тонкость и разнообразие колористической нюансировки, кое-где слышатся острые и пряные гармонии импрессионистического характера.

Программой «Сада смерти» служат строки из повести Уайльда «Дух Кентервиля» (или «Привидение Кентервиля»), рассказывающей о некоем далеком цветущем саде вечного покоя и забвения, где нет «ни завтра, ни сегодня» и лишь тихий шелест травы и убаюкивающее пение соловья нарушают торжественную тишину и безмолвие. Призрачность образа передается разреженным звучанием оркестра с многочисленными *divisi* струнных и обилием «звнящих» тембров (челеста, арфа, флорентинский пень), общей приглушенностью колорита. Симфоническая поэма написана в развернутой трехчастной форме. Крайние ее разделы — собственно картина «сада смерти»: на фоне ровного колышущегося движения в разных инструментах оркестра раздаются таинственные зовы и нежные, манящие соловьиные трели при общей застылости, холодности колорита. В среднем разделе (*Andante affetuoso*, цифра 12) появляется напряженно экспрессивная тема со стремительными взлетами мелодии и «стонущими» хроматизмами (пример 106), в которой слышится страстный порыв к жизни и свету. Но в ответ ей звучит жловещий мотив смерти в мрачном унисоне фаготов, тубы и струнных басов, к которым присоединяется орган *ad libitum* (*Tranquillo*, цифра 25). Краткая реприза возвращает к первоначальному состоянию глубокого неподвижного покоя.

В основе «Полета ведьм» — отрывок из романа Мережковского «Воскресшие боги». Произведение Василенко имеет еще другое название — «Ночной козел», в образе которого предстает античный бог, проносящийся в воздухе над равнинами в окружении славящих его спутниц. Оправдывая свое обращение к подобной теме, Василенко ссылается на ряд сочинений русских и зарубежных композиторов, связанных с миром демонических, inferнальных образов (см.: 48, 219). В отдельных моментах его симфонической поэмы можно обнаружить влияние некоторых из этих образцов. Так, начало «Полета ведьм», сразу вводящее слушателя в самый разгар колдовского действия, заставляет вспомнить «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Далее появляется тема фантастического шествия (или полета — ср. у Мусоргского «Поезд Сатаны»), развивающаяся с непрерывным нарастанием (пример 107). «Ночной козел» обрисован угловатой темой с резкими мелодическими очертаниями, повелительно звучащей в унисоне труб и валторн (пример 108). Но в тот момент, когда он сбрасывает с себя звериную шкуру и превращается в прекрасного юного бога, эта тема меняет свой характер и звучит мягко, обольстительно в смешанном тембре английского рожка, валторны и виолончели на выдержанной гармонии доминантового нонаккорда у арф и тромбонов с «воркующими» фигурками флейт. На этом варианте построен средний раздел симфонической поэмы, за которым следует реприза («А бесконечные стаи несутся все дальше, озаренные багровым светом заходящего месяца»).

Подобного рода мрачная демоническая фантастика вообще не была свойственна светлому оптимистическому складу дарования Василенко, и создание двух охарактеризованных симфонических поэм явилось с его стороны не более чем уступкой «веяниям времени». Иной характер носит светлая по колориту оркестровая сюита «В солнечных лучах» (1911), состоящая из пяти небольших пьес: «Прелюдия», «Цикады», «Дриада», «Лесные гномы» и «Воздушный хоровод». «Из мрачной мистики предыдущего периода, — замечает композитор, — я возвращаюсь к солнцу, радости, единству человека с природой» (49, 29). Содержанием всех пяти частей сюиты являются картины природы, тянущейся к теплу, свету и радости, иногда окрашенные тонами наивной сказочной фантастики.

Каратыгин отметил в музыке этого сочинения «влияние французских импрессионистов, а также талантливейшего из русских современных музыкальных „сказочников“ Лядова», подчеркнув вместе с тем, что «влияния эти не мешают, однако, проявлениям самостоятельной фантазии и вкуса г. Василенко» (144, 37). По

сравнению с некоторой колористической «избыточностью» двух предшествующих произведений композитора сюита «К солнцу» написана просто и ясно, оркестровая фактура ее отличается легкостью, прозрачностью.

К тому же периоду творчества композитора относится Вторая симфония. Три ее части симфонии (отсутствует скерцо) объединены стремительно взлетающей фанфарной темой вагнеровского характера, эта тема лежит в основе главной партии первого Allegro, а затем эпизодически вплетается в музыкальную ткань лирического Adagio и особенно широкое развитие получает в стремительном энергичном финале, завершаемом торжественно-ликующей кодой, носящей очевидную печать влияния Вагнера⁸. В связи с первым исполнением симфонии в Москве под управлением Э. Купера 7 декабря 1913 года в печати отмечались высокое мастерство и зрелость ее автора. Но при внешнем блеске и эффектности звучания музыка симфонии стилистически эклектична и лишена подлинного внутреннего напряжения. Поэтому она не привлекла к себе такого же внимания, как предшествовавшие ей программные симфонические произведения Василенко.

Не проявляя интереса к камерным жанрам инструментальной музыки, Василенко уделял значительное внимание в своем творчестве камерному вокальному жанру. Если в самых ранних сочинениях этого рода он выступает как один из многочисленных подражателей и эпигонов Чайковского, то начиная с середины 1900-х годов в его вокальной лирике обнаруживаются новые черты. Обращаясь к поэзии своих современников — Блока, Бальмонта, Брюсова, Городецкого и других, он ищет более тонкие и острые средства для ее музыкального воплощения, с большим вниманием относится к декламационной стороне вокальной мелодики, стремится к характеристическому заострению фортепианной партии. Один из типичных образцов этого рода — романс на стихи Блока «Болотный попик», в музыке которого можно ощутить влияние Мусоргского. В «Песне» на слова Бунина («Я простая девка на баштане») живой и яркий образ создается сочетанием декламационной выразительности с драматизированной песенной мелодикой.

В цикле «Заклинания» отразился интерес композитора к различным национально-жанровым элементам. Так, хлыстовское заклинание (сл. Бальмонта) выдержано в духе русской хороводной народной песни. В шаманском заклинании (сл. Г. Чулкова) пове-

⁸ Близость к Вагнеру подчеркнута музыкальной цитатой из «Валькирии», введенной в финал симфонии.

лиственные мелодические взлеты чередуются с «говорными» интонациями и хроматическим глиссандированием. Менее интересно «наклонение сна» («Ты лети, мой сон, лети», сл. М. Лохвицкой), представляющее собой довольно обычную колыбельную.

Цикл «Маорийских песен», написанных в 1913 году, Василенко отмечает как начало нового периода своей творческой деятельности — периода «увлечения Востоком и изучения экзотической музыки» (48, 315). С этой линией связана также созданная тремя годами позже «Экзотическая сюита» для голоса с сопровождением ансамбля из двенадцати инструментов. Однако, как признает сам композитор, «это не подлинный фольклорный Восток, а лишь прошедший через мое воображение» (49, 30). Этот воображаемый полуфантастический Восток привлекал к себе некоторых поэтов-символистов, особенно Бальмонта, на слова которого написаны «Маорийские песни» и почти половина номеров «Экзотической сюиты». В музыкальном отношении оба цикла представляют собой ряд более или менее удачных стилизаций, в которых традиции «русской музыки о Востоке» сочетаются с условным эстетизированным ориентализмом французских импрессионистов.

Помимо оригинальных произведений Василенко принадлежит множество обработок музыки прошлых веков — от песен трубадуров до эпохи раннего классицизма, предназначавшихся главным образом для основанных в 1907 году и руководимых им в течение десятилетия общедоступных Исторических концертов. Большая часть этих обработок, равно как и музыка к ряду драматических спектаклей, осталась неизданной, не получив широкой известности, хотя и представляет одну из важных и интересных сторон деятельности композитора.

Василенко прошел большой творческий путь, пережив смену нескольких эпох в развитии отечественной художественной культуры. Более полувека отделяет первые его опусы от последних сочинений, созданных в 50-х годах нашего столетия. При всей устойчивости некоторых своих основных черт его творческий облик не оставался совершенно неизменным на протяжении этого длительного и чреватого крутыми поворотами времени. Пора молодости композитора совпала с историческим периодом, который получил наименование «серебряного века» русского искусства. Этот период представляет собой особую законченную фазу в творческой деятельности Василенко, рассмотрение которой в целом выходит за хронологические рамки настоящего тома.

Одной из заметных фигур в русской музыке начала века был талантливый композитор, дирижер, пианист и педагог Николай Николаевич Черепнин (1873—1945). Ученик Римского-Корсакова, связанный тесной личной и творческой дружбой с Глазуновым, Лядовым и другими представителями корсаковской школы, он всегда оставался верен ее основополагающим принципам, но, обладая чутким слухом к новому, старался в меру своих сил и возможностей следовать за быстрой сменой течений музыкальной современности. «Композиторское дарование Черепнина, — писал Асафьев, — выделяется среди тех, кто проходил консерваторский курс вместе с ним или чуть раньше и чуть позже. Он не застыл, не завял, не погряз в рабском подчинении своим учителям, не боится достижений современности» (126, 179).

Эта открытость новому, отсутствие какой бы то ни было предвзятости в отношении к молодому, только еще народившемуся проявлялись во всех областях деятельности Черепнина. Многие крупные музыканты с теплотой вспоминали о его благотворном воспитательном воздействии в период своего обучения в Петербургской консерватории. Черепнин был одним из первых, кто сумел оценить гениальное музыкальное дарование юного Прокофьева и направить его развитие по верному пути. «Пускай сочинял он более эклектично, чем говорил о музыке, и дирижировал менее убедительно, чем говорил о дирижерстве, — писал Прокофьев, вспоминая о своих консерваторских годах, — но польза от соприкосновения с ним была огромная... он говорил о новаторстве так, что я чувствовал себя почти отсталым музыкантом...» (244, 22; см. также: 308, 28—31).

Стиль и манера музыкального письма Черепнина, сочетающие влияние Римского-Корсакова, отчасти Чайковского с чертами «мирискуснического» модерна, несвободны от известной доли эклектизма, но во всем, что им написано, проявляется высокое мастерство и вкус тонкого взыскательного художника; его музыка отмечена безупречностью отделки, свободой и совершенством владения фактурой и формой. Черепнин прежде всего превосходный колорист; его оркестровое письмо отличается блеском, яркой живописностью и разнообразием красок. В этом отношении он достойный продолжатель своего великого учителя Римского-Корсакова, развивающий его достижения в области инструментовки и обогащающий их приемами, заимствованными из образцов французского импрессионизма. Гармонический язык Черепнина приобретает изысканную остроту и пряность за счет нередко встречающихся в его зрелых сочинениях «дебюссизмов» и «скроби-

низмов», в целом, однако, оставаясь в рамках стилевых норм позднеромантического искусства.

Тяготевший в своем творчестве к конкретной образности, картинности, к задачам, возбуждающим игру воображения и фантазии, Черепнин был, по собственному признанию, «не слишком склонен к отвлеченному музыкальному мышлению» (325, 37). Поэтому его не привлекали «чистые» формы симфонической или камерной инструментальной музыки. Единственная симфония, написанная композитором еще в годы обучения в Петербургской консерватории (1898), — произведение незрелое, носящее на себе печать подражания учителям и старшим товарищам, — была после исполнения в одном из Русских симфонических концертов навсегда забыта. Относящийся к тому же времени струнный квартет удостоился опубликования в издательстве М. П. Беляева, но и к этому жанру, столь излюбленному большинством «беляевцев», Черепнин в дальнейшем не обращался.

Наибольшие творческие успехи Черепнина связаны с областью программного симфонизма и театральной музыки. Эти две линии постоянно пересекались в его творчестве; большая часть принадлежащих ему оркестровых сочинений либо основана непосредственно на материале сценических опусов, либо внушена теми или иными театральными впечатлениями композитора. К числу последних принадлежит прелюдия к пьесе Э. Ростана «Принцесса Грёза», пользовавшейся огромной популярностью в России на исходе XIX столетия. Замысел этой, в общем, простой и непритязательной оркестровой миниатюры возник у Черепнина под впечатлением спектакля суворинского Малого театра, осуществившего постановку ростановской пьесы в 1897 году. В это время композитор увлекался увертюрой-фантазией Чайковского «Ромео и Джульетта», тщательное изучение которой помогло ему, как он пишет в своих «Воспоминаниях музыканта», «создать за сравнительно короткий срок вполне исправную и не лишенную, в пределах задания, известной силы и колорита партитуру» (325, 34). Влияние Чайковского сказывается не только в оркестровой фактуре прелюдии, но и в мягком лирическом тоне ее музыки с красивой и певучей основной темой, экспонируемой гобоем, а затем достигающей яркого насыщенного звучания у струнных. При всей своей простоте и, быть может, некоторой наивности, это сочинение молодого Черепнина привлекает искренностью, непосредственностью выражения, а выбор сюжета говорит о романтической настроенности автора в те годы.

Театральные впечатления послужили источником и следующего симфонического замысла Черепнина — «Сцена из „Макбета“» (1901—1902). Композитор не ставил перед собой задачи музы-

кально интерпретировать основное содержание шекспировской трагедии: программой для своей симфонической картины он избрал только первую сцену IV действия, где Макбет приходит в пещеру к ведьмам, чтобы узнать от них об ожидающей его судьбе. Музыка если и не служит прямой иллюстрацией сценического действия, то последовательно передает все основные его моменты. Партитура «Макбета», написанная для «вагнеровского» тройного состава, отличается от скромной по звучанию «Принцессы Грёзы» густотой и яркостью, порой даже резкостью звуковых красок, обилием сильных и острых контрастов. Форма сочинения основывается на сюитном принципе чередования отдельных законченных эпизодов, связываемых воедино некоторыми повторяющимися тематическими элементами. Начинается симфоническая картина глухим рокотом струнных басов, предвещающим бурю и грозу. Из этой фигуры возникает «ковыляющая» синкопированная фигура ведьм, пляшущих вокруг кипящего котла (пример 109). Приход Макбета характеризуется величественно-повелительной темой с трубными фанфарами и крутыми решительными унисонными ходами оркестра (пример 110). Центральное место занимают эпизод явления вещих ведьм и шествие умерших королей, сопровождаемое медленно и неуклонно нисходящей грозной роковой темой тромбонов (пример 111). Ужас и отчаяние Макбета при появлении тени убитого им Банко передаются скорбными «стонущими» интонациями, напоминающими Чайковского, и возвращение пляски ведьм замыкает всю эту череду мрачных, кошмарных образов.

Эффектная и колоритная по звучанию симфоническая картина Черепнина, впервые исполненная под управлением Глазунова 16 февраля 1902 года, имела большой успех и доставила ее автору признание в музыкальных кругах Петербурга как одному из талантливых представителей новой молодой композиторской поросли. Этот успех закрепила написанная годом позже «Драматическая фантазия» для оркестра по стихотворению Тютчева «Из края в край, из града в град судьба, как вихрь, людей метет». В ней композитор ставил перед собой иную задачу, стремясь к большей сосредоточенности выражения, преобладанию эмоционально-экспрессивного начала над живописно-изобразительным. Как поэтическая идея произведения — грозный и беспощадный рок, неотвратимо тяготеющий над человеком, так и характер его основных музыкальных образов близки симфонизму Чайковского. По форме фантазия представляет собой сонатное *allegro* с контрастом взволнованной, драматически порывистой темы главной партии и нежно-лирической побочной.

С конца 90-х годов у Черепнина устанавливаются близкие дружественные и родственные связи с семьей Бенуа⁹, способствовавшие его вхождению в круг художественных интересов «Мира искусства». В частности, благодаря этим связям он впервые обращается к сочинению балетной музыки, занявшему вскоре одно из важнейших мест в его дальнейшей творческой деятельности. Увлечавшийся балетом и мечтавший о его обновлении Александр Бенуа избрал Черепнина соавтором в работе над осуществлением своего первого балетного замысла — «Павильон Армиды» по повести Т. Готье «Омфала». Музыка на либретто Бенуа была написана уже в 1903 году, но впервые балет увидел свет на сцене Мариинского театра только в конце 1907 в постановке начинавшего тогда свою артистическую деятельность выдающегося хореографа М. М. Фокина. Этот же балет был избран для открытия «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже в 1909 году.

«Павильон Армиды» оказался первым опытом создания балета нового типа. Опытom не вполне еще последовательным из-за существовавших между авторами расхождений во взглядах: смелый художник-реформатор Фокин стоял на более радикальных позициях, нежели Бенуа, который считал возможным сохранить формы классического балета, обновляя их изнутри. Окончательная версия «Павильона Армиды» сложилась в результате известного компромисса между постановщиком и либреттистом, достигнутого путем взаимных уступок (см.: 317, 181—182). Что касается музыки Черепнина, то она в целом достаточно традиционна и ориентирована на классические образцы балетов Чайковского и Глазунова.

В постановке балета, мыслившейся либреттистом и художником-оформителем Бенуа в духе пышных придворных спектаклей эпохи французского «короля-солнца» Людовика XIV, характерные для «Мира искусства» стилизаторские тенденции соединяются с романтической тоской по далекому недостижимому идеалу вечно прекрасного. Действие разворачивается между сном и явью. Изображенные на старинном гобелене фигуры восточной красавицы царицы Армиды и ее свиты с наступлением ночи оживают и начинают двигаться, а случайно заночевавший в павильоне молодой граф Рене де Божанси представляет себя ее возлюбленным. Центральное место занимает развернутая сцена Армиды и Рене, построенная по канонам классического балета: за лирическим *Adagio* следует красочный дивертисмент, состоящий из ряда характерных танцев и завершающийся традиционным большим вальсом. Эта сцена обрамляется двумя более краткими пантомимическими кар-

⁹ П. Н. Черепнин женился на дочери известного художника-акварелиста Альберта Николаевича Бенуа.

тинами: приход Рене, встречаемого старым маркизом — владельцем Павильона, и утреннее пробуждение.

Блестяще инструментованная, красочная, хотя и не очень оригинальная музыка балета хорошо выполняет свою прикладную функцию. Ряд ее эпизодов отличается яркой характеристичностью и остроумием выдумки: таков бой часов с его стеклянной «табакерочной» звучностью в конце первой картины, причудливо-фантастический эпизод демонов и волшебников, гротескный танец шутов — во второй. Выразительный портрет героини дан в «Жалобе Армиды» с томной печальной темой восточного характера, исполняемой унисоном кларнета, английского рожка и фагота с сопровождением двух арф (пример 112). В то же время в номере есть что-то от медленного старинного танца типа сарабанды. Оркестрово-живописное мастерство композитора проявляется в краткой интродукции, рисующей мрачный ночной пейзаж с отдаленными раскатами грома, и контрастирующим ему светлом пасторальном эпизоде в начале третьей картины: восход солнца и утреннее пробуждение природы, веселые наигрыши пастухов, погоняющих свои мирные стада. Но оканчивается балет драматически — отчаянием Рене, когда он осознает, что пленившее его волшебное видение было не более чем прекрасным сном.

Новаторские позиции, отстаивавшиеся Дягилевым и его соратниками, нашли гораздо более последовательное и законченное выражение в следующей совместной работе Фокина и Черепнина — одноактном балете «Нарцисс и Эхо» на античный сюжет, заимствованный из «Метаморфоз» Овидия. Действие разворачивается непрерывно, без деления на отдельные «номера», полностью отсутствуют традиционные формы классического балетного танца. Такой же непрерывностью симфонического развития отличается и музыка, различные ее эпизоды плавно «перетекают» один в другой. В этом безостановочно развертывающемся музыкально-хореографическом действии можно выделить три основных раздела: оживающий при первых лучах солнца лес, пробуждение населяющих его существ, игры и танцы юношей и девушек; появление Нарцисса, преследуемого влюбленными в него нимфами, танцевально-пантомимический дуэт Нарцисса и нимфы Эхо, которая, однако, вызывает у него разочарование, когда он видит, что она может только повторять слова и движения других; замечая свое отражение в воде, Нарцисс застывает в неподвижности, не в силах оторваться от созерцания собственного лица, и наконец сливается с природой, превращаясь в прекрасный белый цветок. Вся эта последовательность эпизодов обрамляется пейзажным вступлением и заключением.

Стилистически музыка «Нарцисса и Эхо» значительно отличается от «Павильона Армиды» и наряду с развитием приемов позднего Римского-Корсакова и Лядова несет на себе заметную печать влияния французского импрессионизма. Гармонический язык этого балета характеризуется типично импрессионистической изысканностью и зыбкостью колорита, широко используются композитором элементы увеличенного лада, альтерированные септ- и нонаккорды, сложные неразрешенные доминантовые комплексы, примером чего может служить следующее построение сцены оживающего леса (пример 113). С другой стороны, партитура изобилует терпкими диатонизмами, пентатонными оборотами, которые применяются с целью стилизации под условно понимаемую античность. Таков, например, танец вакханки, начинающийся медленно и плавно, а затем приобретающий все более темпераментный и неистовый характер, или танец пастуха Нарцисса, в котором соло гобоя сопровождается двумя арфами и *pizzicato* смычковых (пример 114).

Написанная для тройного состава оркестра с двумя арфами, челестой, гlockenшпилем и фортепиано, партитура «Нарцисса и Эхо» отличается богатством и яркостью красок, но при этом оркестровая ткань тонко дифференцирована, широко использованы солирующие инструменты, *divisi* смычковых, что придает звучанию оркестра легкий, прозрачный характер. Общему светлому, воздушному колориту музыки способствует большая роль «звонящих» тембров арфы и челесты. Напротив, медная группа применяется очень экономно, лишь в немногих моментах вступая в полном составе для создания массивного полнозвучного *tutti*.

После «Нарцисса и Эхо» Черепнин написал еще один балет для дягилевской антрепризы — «Маска Красной смерти» по Э. По, однако поставлен этот балет не был. Оркестровая сюита, сделанная композитором на основе его музыки, успеха не имела и вызвала резко критические отклики в печати. Причина неудачи, постигшей Черепнина на этот раз, — в чуждости избранного сюжета складу его дарования. Внешне изобразительная, схематическая, хотя и не лишенная отдельных эффектных моментов, музыка балета не передает того ощущения непрерывно нагнетаемого панического ужаса, которым проникнута баллада американского поэта.

С балетным замыслом связана также прекрасная оркестровая миниатюра «Зачарованное царство». Это один из фрагментов музыки к поставленному Дягилевым в 1910 году балету «Жар-птица», который первоначально должен был писать Черепнин, но, начав работу, не довел ее до конца (см.: 33, 514). По своему образному строю, а отчасти и средствам музыкального выражения пьеса близка «Волшебному озеру» Лядова, но более импрессионистична.

Здесь уже вырабатывается та манера оркестрового письма, которая характерна для партитуры «Нарцисса и Эхо», аналогичен и состав оркестра. На зыбко неподвижном фоне с медленно смещающейся гармонической основой и словно затянутой туманом разреженной оркестровой звучностью слышатся какие-то таинственные зовы, шорохи и звоны, раздается завораживающее пение Жар-птицы. Все это создает образ застывшей волшебной тишины и покоя, нависших над заколдованным Кашцевым царством.

Значительное место в творчестве Черепнина занимает камерный вокальный жанр. Среди около сотни написанных им романсов не все равноценны и одинаково характерны для творческого облика композитора, но лучшие из них отличаются поэтичностью выражения, изяществом и тонкостью художественной отделки. Путь развития его камерной вокальной лирики Асафьев определяет как «изживание эмоций „отрицательного заряда“ (печаль, скорбь, томление, сознание безысходности)...» (24, 91). Черепнину остались чужды элегичность и драматизм Чайковского, влияние которого лишь поверхностно коснулось его ранних вокальных опусов. Наиболее близка ему была сфера ясных и светлых созерцательных настроений, часто связанных с поэтическим любованием образами природы. Таков, например, один из художественно самых ценных и законченных по выражению черепнинских романсов «Царско-сельское озеро» на слова Тютчева («Тихо в озере струится»), в музыке которого, с ее плавным спокойным течением, хорошо передано чувство торжественной тишины, вызываемое созерцанием неподвижной водной поверхности, таящей в себе память о великом былом. Стилистические истоки романсов Черепнина восходят к вокальной лирике Римского-Корсакова, отчасти Кюи. В некоторых из них он отдает дань «кучкистскому» ориентализму («Колыбель моя качалась у Сиона» на стихи Майкова, цикл «Из Гафиза» в переводах или вольных пересказах Фета).

Вместе с тем начиная с конца 1900-х годов и в этой области творчества Черепнина проявляются новые тенденции, связанные с влиянием отчасти французского импрессионизма, отчасти впервые заявляющего о себе молодого русского авангарда. Обращаясь к современной ему отечественной поэзии, он ищет более острые и тонкие средства для воплощения ее образов. Особенно яркое выражение нашли эти искания в двух сериях «Фейных сказок» на слова из цикла стихов Бальмонта под этим же заглавием, написанных им для своей маленькой дочки. Композитором был сохранен и подзаголовок «Детские песенки», хотя далеко не все из них по степени сложности и изысканности музыкального языка доступны для

детского восприятия. Легкость, прозрачность фактуры сочетаются в большинстве романсов с богатой и тонкой красочной нюансировкой. Типично импрессионистической воздушностью колорита отличаются, например, «Ветерок феи», «Бабочка». В «Трясогузке», с непрерывной цепью секунд в фортепианном сопровождении, музыка приобретает черты острой характеристичности. Целую миниатюрную сценку создает композитор в песнях «Фейная война» или «Кошкин дом».

Новые стилевые тенденции проявляются и в небольшом цикле под названием «Венок Городецкому», включающем две песни на слова поэта — «Колдунок» и «Разлучница». Здесь Черепнин сближается с некоторыми из ранних произведений Стравинского.

Черепнину принадлежит также ряд хоровых сочинений, светских и церковных. Большая часть светских хоров относится к раннему периоду творчества композитора и не вполне самостоятельна в стилистическом отношении. Сам он выделял среди них «Старую песню» для смешанного хора с оркестром на слова Кольцова. «Для меня как композитора, — пишет он в своих воспоминаниях, — „Старая песня“ была первым опытом сочинения в русском роде, без пользования, однако, подлинным народным песнетворческим материалом. Этому принципу, за весьма редкими исключениями, я следовал и в дальнейших моих произведениях, как инструментальных, так и вокальных, особенно же на русские сюжеты» (325, 89). Музыка «Старой песни» выдержана в суровом эпическом духе с очевидными приметами влияния Бородина.

Как мастер хорового письма а cappella Черепнин проявил себя в духовных композициях — трех литургических циклах и нескольких отдельных песнопениях. Эти его сочинения представляют особое направление в русской духовной музыке начала XX века, которое можно было бы назвать «петербургским», в отличие от московской школы, возглавлявшейся Кастальским. Основными чертами его духовной музыки являются строгое величие и возвышенная торжественная простота, перекликающиеся с характером петербургской классической архитектуры. Как правило, господствует простой и ясный гармонический склад с преобладанием мажорных тональностей, иногда оживляемый элементами имитационной полифонии. Мелодическое начало вторично и подчиняется смене гармонических опор: это либо цветистые фигурационные построения типа юбилейных, либо ходы по ступеням трезвучия. Иллюстрацией обоих типов могут служить первое построение «Достойно есть» и начало «Хвалите Господа» из Литургии Иоанна Златоуста ор. 32 (пример 115а, б). Умело используя контрасты хоровой звучности, Черепнин достигает порой очень яркого колористического эффекта: приведенное построение из «Достойно есть», исполняе-

мое мужскими голосами, затем повторяется женскими голосами в более высоком светлом регистре и, наконец, звучит в полном хоре. Так создается впечатление нарастающего восторга и ликования¹⁰.

Хороший пианист, выступавший публично в качестве ансамблевого исполнителя, Черепнин уделял в своем творчестве сравнительно немного внимания фортепианной музыке. Его наследие в этой области ограничивается несколькими опусами небольших пьес и одночастным концертом для фортепиано с оркестром. Написанный с большим виртуозным размахом романтически взволнованный концерт недостаточно ярок и самостоятелен по материалу, из-за чего он не смог привлечь к себе широкого внимания исполнителей. Не представляют значительного интереса и серии прелюдий и других пьес в традиционных жанрах романтической фортепианной музыки, относящиеся к раннему периоду творчества композитора.

Оригинальным вкладом Черепнина в отечественный пианистический репертуар явились два своеобразных по замыслу цикла: Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа (1910) и Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина (1912). Эскизы к «Азбуке» Бенуа представляют собой ряд живописных картинок сказочного («Баба-Яга») и пейзажно-жанрового («Дача», «Озеро») характера, заставляющих вспомнить о «Картинках с выставки» Мусоргского. Но все это дано в миниатюре с чертами игрушечности, порой напоминая некоторые из фортепианных пьес Лядова. Есть в черепнинских Эскизах и что-то от современного ему балета: например, словно дергающийся на веревочке кукольный «Арап» или стилизованная в духе старинного чопорного менюэта пьеска «Звезды». Острая характеристичность, умение несколькими скупыми штрихами нарисовать зримо представляемый образ сочетается в этом произведении с импрессионистической тонкостью звуковых красок («Лес» с его таинственными звонами и шорохами на зыбком, тонально неустойчивом гармоническом фоне, отчасти уже названная пьеса «Озеро»).

С таким же мастерством и изобразительностью написаны Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке». Отдельные небольшие картинки, входящие в состав этой миниатюрной сюиты, объединяются образом моря, сначала тихого и спокойного, а затем, по мере того как желания старухи становятся все

¹⁰ Подробнее духовно-музыкальное наследие Н. Н. Черепнина будет рассмотрено в контексте движения за обновление церковно-певческого искусства 1900—1910-х годов в томе 10 Б; созданное же им в этой сфере в период эмиграции — соответственно в томе 11, дополнительно.

более нескромными, темнеющего и закипающего бурей. Несколько лет спустя после ее создания сюита была инструментована Черепнинным для большого симфонического оркестра расширенного состава, применявшегося им в своих сочинениях начиная с «Нарцисса и Эхо». Но по сравнению с партитурой этого балета звуковые краски сюиты более сдержанны и однотонны. Как замечает сам композитор, сочиняя свои музыкальные иллюстрации к пушкинской сказке, он все время представлял себе унылый и суровый пейзаж финского побережья¹¹.

М. О. Штейнберг

Один из видных представителей школы Римского-Корсакова, музыкант высокой культуры и мастерства Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883—1946) принадлежал к младшему поколению его учеников, составлявших ближайшее окружение автора «Китежа» и «Золотого петушка» в последние годы его жизни. Относясь с глубоким пиететом к заветам великого учителя, он оставался всегда верным им как в творчестве, так и в своей многогранной педагогической и музыкально-общественной деятельности. Вместе с тем Штейнберг не был совершенно глух к новым художественным течениям, бурно утверждавшим себя в пору созревания и роста его композиторского таланта. Не нарушая эстетических устоев взрастившей его школы, он, хотя и осторожно, робко и осмотрительно, усваивал некоторые из характерных для этих течений приемов гармонического и оркестрового письма. «Уступать новому лишь постольку, поскольку это новое можно сразу же наперед и всецело рационально оправдать и пояснить», — так формулирует Б. В. Асафьев позицию Штейнберга (24, 93). Его творчество отличается тонкостью, изысканностью красок и порой несет на себе печать эстетической замкнутости, в чем-то соприкасаясь с тенденциями «Мира искусства». Возлагавший большие надежды на своего любимого ученика Римский-Корсаков заметил по поводу одного из его произведений: это «музыка аристократическая» (354, 403), желая подчеркнуть этим определением присущую ей строгость вкуса, ясность и чистоту изложения.

Ко времени окончания Петербургской консерватории в 1908 году Штейнберг был уже автором нескольких крупных сочинений, исполненных в Русских симфонических концертах и напечатанных издательством М. П. Беляева. В их числе Первая симфония, Вариации для оркестра, Первый смычковый квартет. Стилистически

¹¹ Много художественно значительных произведений Н. Н. Черепнин создал в годы эмиграции. О них речь пойдет в томе II, дополнительном.

эти сочинения несамостоятельны и написаны под заметным влиянием Римского-Корсакова, а также Глазунова — руководителя Штейнберга по классу инструментовки, с которым его связывали в дальнейшем тесные дружеские отношения. Вместе с тем в них уже проявляются достаточно зрелая композиторская техника, уверенное владение формой и фактурой, присущие всему, что было написано Штейнбергом.

Если в инструментальных сочинениях этих лет композитор еще не выходит за пределы норм корсаковско-глазуновской школы, то в его вокальной лирике заметны некоторые новые увлечения. Из числа ранних романсов Штейнберга, объединенных в две серии под ор. 1 и 6, четыре написаны на стихи Бальмонта, что вызвало неодобрение Римского-Корсакова¹². Однако бальмонтовская поэзия была воспринята Штейнбергом поверхностно, только с внешней красочно-описательной стороны. Поэтичные по настроению, тонко и со вкусом написанные штейнберговские романсы во многом родственны созерцательной пейзажной лирике его учителя и потому, может быть, встретили у него такое сочувствие.

Более смело идет Штейнберг навстречу новым течениям во Второй симфонии, которую он начал сочинять в последний год своего обучения в консерватории. Вспоминая отклик Римского-Корсакова на ее первую часть, В. В. Ястребцев пишет: «Николай Андреевич не сразу разобрался в этой далеко не простой музыке; нашел ее стиль очень „модернистым“, своего рода „скрябиновским“, очень сложным, хотя при этом и бесконечно изящным» (354, 481). «Модернистость» этой симфонии, впрочем, довольно относительна. Влияние Скрябина, которым увлекался тогда ряд молодых учеников Римского-Корсакова, можно обнаружить разве что в строении некоторых тем с их решительными, круглыми мелодическими очертаниями (например, тема главной партии первой части, с изложения которой сразу, без всякой подготовки начинается симфония, см. пример 116) и отдельных гармонических оборотах. В целом же симфония в гораздо большей степени «глазуновская», чем «скрябинская», и несвободна от академической суховатости и тяжеловесности. Стремление автора к драматизму и приподнятой патетике не нашло убедительного выражения в ее музыке. «Сильные эмоции и пламенные порывы — не его сфера», — справедливо заметил в этой связи Н. Я. Мясковский (213; см. также 227, 99). Лучшая часть симфонии — вторая, в духе легкого стремительного скерцо, с не вполне, однако, оправданной мрачно-драматической серединой.

¹² «Николай Андреевич очень одобрил музыку, но при этом весьма мало одобрил текст...» (354, 456).

Не содержит ничего принципиально нового по сравнению с симфонией и написанная после нее Драматическая фантазия для оркестра. Поворотным моментом в творчестве Штейнберга явилось создание хореографического триптиха «Метаморфозы» по Овидию для «Русских сезонов» Дягилева. Композитор идет в этом своем сочинении по тому же пути эстетизированного претворения античной тематики, который определился в показанных Дягилевым балетах Черепнина «Нарцисс и Эхо» (1911) и Равеля «Дафнис и Хлоя» (1912). Нарочитое глубокомыслие Второй симфонии сменяется в «Метаморфозах» импрессионистическим любованием яркими звуковыми красками, богатством и утонченностью оркестрово-гармонического колорита. Здесь впервые раскрывается во всем своем блеске превосходное звукописное мастерство Штейнберга, составляющее одну из наиболее сильных сторон его творчества.

Мясковский писал по поводу исполнения отрывков из «Метаморфоз» в 1912 году в одном из петербургских симфонических концертов А. И. Зилоти¹³: «Тут все ясно, тепло; то нежно благоуханно, то задумчиво, то изящно-шутливо; остроумно, тонко и главное — глубоко поэтично; чувствуется, что автор здесь дал действительно самого себя; что именно здесь его сила: в созерцательности, в спокойном, но явно любовном живописании, с легким налетом экзотизма, в мягкой жизнерадостности, другими словами во всем, имеющем в основе тот живительный пантеизм, который составляет столь сильную сторону мирозозерцания Римского-Корсакова». Касаясь высказывавшихся по адресу композитора упреков во влияниях Римского-Корсакова, Стравинского, новейших французов, Мясковский утверждал: «но все это только внешность, общие приемы оркестровки, изредка сходные обороты гармоний и фигураций, но уже настолько преломившиеся в собственной призме художника, что общий тон музыки, для нас по крайней мере, вполне ясно запечатлен личными чертами г. Штейнберга» (227, 90). Как новый этап в творчестве композитора, знаменующий собой освобождение от пут глазуновского академизма и обретение творческой самостоятельности, оценил это произведение и Каратыгин (см.: 145).

Три части «Метаморфоз» представляют собой сюжетно и драматургически законченные сцены, связанные между собой по принципу цикличности. Объединяющим началом служит как единство образной сферы (персонажи античной мифологии и их судьбы), так и общность некоторых музыкальных элементов. Основным лейтмотивом служит проходящая через все части цикла тема

¹³ В дягилевском спектакле 2 июня 1914 года была показана вторая часть триптиха — «Мидас».

гнева богов (пример 117). Написанная для большого состава оркестра с множеством ударных и звенящих инструментов партитура отличается сочностью и в то же время легкостью, прозрачностью красок, тонкостью колористической нюансировки. Иногда композитор прибегает к приемам стилизации, главным образом с помощью использования старинных диатонических ладов. В некоторых случаях эта стилизованная античность оказывается неожиданно близка русской народной песне. Примером подобной близости может служить сцена украшения статуи Зевса цветами, сопровождаемая плавным, неторопливым танцем девушек, из первой части — «Семела»¹⁴. Особая мягкая окраска, придаваемая мелодии танца фригийским ладом, несимметричный тактовый размер невольно вызывают в памяти русские хороводные напевы (пример 118). Средний раздел сцены — пляска финикийских рабынь, окрашенная в экзотические тона, контрастирует ее крайним частям своим острым ритмом и стремительностью движения (пример 119), сохраняя при этом женственную грацию и легкость колорита.

Вторая часть триптиха — «Мидас», на сюжет известного греческого мифа о царе Фригии Мидасе, который отдал предпочтение грубой тростниковой флейте Пана перед лирой Аполлона, за что разгневанный бог солнца наградил его ослиными ушами. Музыка этой части выдержана в основном в скерцозно-пародийных тонах. Такова тема Мидаса с ее неуклюже «ковыляющим» ритмом и «воюющими» глиссандирующими тритоновыми ходами виолончели и фагота (пример 120). Центральное место в этой части занимает сцена состязания Пана и Аполлона. Бесформенной импровизации бога полей и лесов (пример 121), переходящей в дикую пляску фавнов, дриад и сатиров, противопоставлены стройные и нежные звуки, извлекаемые Аполлоном из струн его кифары (пример 122).

Третья часть — «Адонис», на сюжет о юном прекрасном возлюбленном Афродиты, растерзанном хищным вепрем, сравнительно малодейственная драматургически, имеет вместе с тем в музыкальном отношении наиболее симфонически законченный характер. Краткий эпизод схватки Адониса с разъяренным зверем обрамляется лирическим *Adagio* (сценой любви) и развернутой сценой оплакивания погибшего героя лесными существами. Обе крайние сцены построены на одной и той же выразительной теме с томно звучащими хроматизмами у альтовой флейты, к которой затем присоединяется солирующая виолончель (пример 123). В

¹⁴ Семела — мифическая царица Фив, возлюбленная Зевса, который является перед ней в образе прекрасного юноши. По подсказке ревнивой Геры она просит, чтобы он показался ей во всем своем величии, и, не выдерживая сверкания окружающих его молний, погибает.

цитированном уже выше отзыве Мясковский особенно выделил этот заключительный эпизод всего триптиха. «...Этот отрывок, — писал он, — само очарование; чудесные гармонии, волшебная оркестровка, полные томности мелодические извивы... и настроение, насыщенное покоем, задушевностью и глубоким поэтическим чувством» (227, 100).

Такой же тонкостью, изысканностью оркестрово-гармонического колорита отличается более скромное по масштабу произведение Штейнберга — вступление к пьесе М. Метерлинка «Принцесса Мален» на сказочный сюжет, трактованный в духе символистской драмы рока. Но в отличие от ярких и сочных красок балетного триптиха в этом сочинении преобладают сдержанные, приглушенные тона, музыка, проникнутая смутными тревожными предчувствиями, подернута прозрачной туманной дымкой. Неясные, таинственные зовы, шорохи и звоны (в партитуру введены колокола, гlockenspiel и фортепиано) передают атмосферу роковой обреченности, хрупкости надежд на счастье, которой окутано действие этой ранней пьесы бельгийского драматурга. На общем сумеречном фоне в среднем разделе, как светлый контраст, проходит наивно-простодушная бесхитростная мелодия народного склада.

К числу наиболее значительных, крупных произведений Штейнберга принадлежит драматическая поэма «Небо и земля» на либретто В. И. Бельского, свободно интерпретирующее сюжет одноименной пьесы Байрона. Вопрос об отношении небесного и земного, духовного и плотского, божественного и человеческого привлекал внимание многих писателей, поэтов-символистов и философов в начале века, и это делало выбор сюжета актуальным для того времени. Как известно, первоначально либретто предназначалось для Римского-Корсакова, задумавшего оперу на этот сюжет. В беседах маститого композитора с Бельским вырабатывался план действия, но сочинение музыки не продвинулось дальше отдельных кратких набросков¹⁵. Таким образом, Штейнберг как бы выполнял доставшийся ему по наследству незавершенный замысел своего учителя. Им были использованы при этом сохранившиеся эскизы Римского-Корсакова, впрочем, разрабатываемые вполне самостоятельно¹⁶.

Действие драматической поэмы происходит в легендарные библейские времена, накануне всемирного потопа, который должен

¹⁵ «В. И. набрасывал даже либретто, но изредка приходившие в голову музыкальные мысли были коротки и отрывчаты» (253, 233).

¹⁶ В клавире «Неба и земли», напечатанном в 1927 году немецким издательством Брейткопф и Хертель, приведены эти эскизы с указанием мест, где они использованы Штейнбергом.

был поглотить и уничтожить всю земную скверну. Начинается она со сцены двух сыновей Ноя — Сима и Иафета, размышляющих на вершине горы Арарат о неизбежности божественного предначертания. Музыка этой сцены, основанная на развитии простой диатонической темы, носит строгий и величественный характер, напоминая временами стиль генделевских ораторий (пример 124). Лишь эпизодически, при мысли о том, как хлынувшие потоки затопят все живое «и юный лик красавицы земли весь осквернится тленем безобразным», этот ясный колорит омрачается, возникают резкие диссонирующие гармонии, грозно звучащие целотонные ряды.

Благочестивому восторгу двух братьев перед красотой и величием Божьего творения противопоставлена мрачная, необузданная страсть дочерей Адама — Аны и Астарты, призывающих «целительную ночь», чтобы забыться в испепеляющем мгновении бурного счастья. Но посланники небес Азраил и Газраил открывают им тайну истинного неземного блаженства, и все вместе возносят восторженную хвалу Творцу вечного безграничного царства радости и свободы.

В противоположность первой сцене, выдержанной в простых и строгих тонах, все дальнейшее отличается яркой живописностью, богатством и красочностью оркестрово-гармонического языка. Композитор прибегает к сложным гармоническим средствам и большому, разнообразному по составу оркестровому аппарату для обрисовки раскрывающихся перед сестрами тайн Вселенной и блеска небесных светил, в ослепительном сиянии которых нисходят к ним ангелы Азраил и Газраил. Хотя в некоторых эпизодах и чувствуется влияние «космических» сцен «Ночи перед Рождеством», а отчасти «Кащей Бессмертного» (заклинания Астарты), написанная с огромным колористическим мастерством музыка драматической поэмы Штейнберга носит на себе определенную печать творческой личности композитора.

С поисками духовной опоры среди рушащихся устоев старого мира связана и следующая крупная работа Штейнберга — цикл духовных песнопений Страстной недели, — в основу которой положены подлинные мелодии знаменного и других древних одногласных распевов. В обработке их композитор следовал принципам Римского-Корсакова, стремясь подчеркнуть ладовое своеобразие напевов и подчиняя голосоведение не условным правилам школьной гармонии, а естественному мелодическому дыханию каждого из голосов. Отсюда некоторые гармонические «шероховатости», перечення, септимовые или секундовые последования, возникающие порой «многосоставные» диссонирующие созвучия. Но именно эти «отступления от правил» и придают обработкам особый характерный колорит. Ярко выражено это своеобразие в ка-

дансирующих построениях, где только изредка встречаются автентические обороты и, соответственно поступенному мелодическому движению, преобладает сопоставление соседних трезвучий, иногда с пропущенной терцией (пример 125а, б, в).

После создания в 1918 году «Страстной седмицы» в творчестве Штейнберга наступает довольно длительный перерыв. Продолжая успешно вести свою плодотворную педагогическую деятельность в качестве профессора Петербургской консерватории, воспитателя нескольких поколений молодых композиторов, участвуя в ряде музыкально-просветительных мероприятий, он в течение нескольких лет ничего не сочиняет. Эта творческая пауза была вызвана внутренними причинами, связанными с трудностью приспособления к тем новым требованиям, которые были выдвинуты перед искусством после Октябрьской революции.

М. Ф. Гнесин

В конце 1900-х годов на горизонте русской музыкальной жизни появляется новое имя молодого талантливого композитора Гнесина. В 1908 году были изданы несколько его романсов, некоторые из них тогда же исполнены на Вечерах современной музыки в Петербурге, в концертах А. И. Зилоти, а немногим позже и в Москве. Они привлекли к себе внимание тонкостью отделки, внимательным отношением к музыкальному воплощению поэтического текста и своеобразными деталями мелодического и гармонического стиля.

Тогда еще не окончивший Петербургской консерватории Михаил Фабианович Гнесин (1883—1957) принадлежал, как и Штейнберг, к младшему поколению учеников Римского-Корсакова, при всем уважении к своему учителю не разделявших всецело его взгляды. Приехав в Петербург в 1901 году из своего родного города Ростова-на-Дону, Гнесин был увлечен новыми течениями, бурно и энергично утверждавшими себя во всех областях художественного творчества. Большую и во многом решающую роль в его развитии сыграло сближение с людьми, связанными с кругом поэтов-символистов, посещение знаменитых «сред» Вяч. Иванова и личное знакомство с некоторыми из виднейших представителей этого влиятельнейшего тогда литературного направления. Увлечение символистской поэзией самым непосредственным образом сказалось на творчестве Гнесина 1900—1910-х годов, значительнейшую и самую характерную часть которого составляют жанры вокальной музыки, связанной с поэтическим словом, и среди них на первом месте — камерный вокальный жанр. До 1920 года было издано

более тридцати его романсов преимущественно на слова Бальмонта, Вяч. Иванова, Блока, Сологуба. Именно эти сочинения, привлекая к себе внимание таких выдающихся исполнителей, как Н. И. Забела-Врубель, И. А. Алчевский, создали молодому композитору репутацию одаренного мыслящего художника, ищущего новые пути в искусстве, хотя и не вполне еще определившегося.

Стремясь к овладению новыми средствами музыкального выражения, отвечающими образному строю тех поэтических текстов, к которым он обращался в своем творчестве, Гнесин вместе с тем не обладал ни достаточно крупным дарованием, ни смелостью новатора для того, чтобы выработать свой вполне оригинальный стиль. При всей необычности его манеры письма он оставался верен традициям взрастившей его школы. Как отмечал Н. Д. Кашкин в рецензии на концерт из произведений Гнесина, организованный редакцией журнала «Музыкальный современник» в начале 1916 года, композитор «не порывает, ради этих исканий, связи с прошлым, всей полнотой средств которого и пользуется в пределах своих задач» (169). По словам же В. Г. Каратыгина (верность суждения которого признавал и сам Гнесин), все его новшества представляют собой лишь «дальнейшую экстраполяцию приемов „могучей кучки“» (142).

Новизна и оригинальность музыки Гнесина заключена не столько в самой природе применяемых им средств, сколько в характере их использования. Манера его вокального письма отличается предельной детализацией в следовании за всеми изгибами поэтического текста: стремление подчеркнуть едва ли не каждое слово, каждый малейший нюанс приводит к частым сменам гармонии и прихотливым изломам мелодической линии, капризной изменчивости фактуры. Такая высокая степень детализации, протекающая из стремления к возможно более полному и точному соответствию словесного и музыкального ряда, таит в себе известные опасности и может нанести ущерб единству и целостности художественного впечатления. Этой опасности далеко не всегда удавалось избежать Гнесину. Ряд его романсов (или, как предпочитал их обозначать композитор, «музыки к стихотворениям») страдает мозаичностью, дробностью и складывается из коротких фрагментов, объединяемых, как писал Б. В. Асафьев, «скорее извне данной „литературной“ идеей, нежели внутренним строем музыкального языка» (119, 80). Но содержащиеся почти в каждом из них удачные находки и неожиданные повороты мысли не могут не заинтересовать ценителя рафинированного высокоинтеллектуального искусства.

Первая серия из четырех романсов Гнесина, изданная в 1908 году по рекомендации Зилоти, еще малосамостоятельна и носит на

себе заметную печать влияния Римского-Корсакова. Но уже в последовавшей за ними паре вокальных пьес, объединенных под общим заголовком «Из современной поэзии», черты авторского почерка вырисовываются с достаточной определенностью. В «Снежинках» на слова близкого к символистам молодого поэта В. М. Волькенштейна с их холодновато-прозрачным колоритом, вызывающим впечатление легко кружащихся в воздухе безжизненных снежинок, и прихотливыми извивами мелодической линии голоса возникает чисто импрессионистический образ. Сложнее по замыслу «Чайка» на стихи Бальмонта. В своих мемуарных очерках композитор пишет по поводу этого сочинения: «В начале 900-х годов Чайка в интеллигентской среде становится как бы символом всего мятущегося, неудовлетворенного, взрывающего „гармонию общественной обыденности“... Здесь множество оттенков чувств: ропот, тоска, страдание подлинное и притворное, жажда власти — обоснованная и без достаточных оснований, и предвещения бури, и прямой призывный клич! И для всего этого символ — чайка» (68, 142—143). В романсе Гнесина есть изобразительные штрихи: это и бурное беспокойное море, обрисовываемое триольной фигурой фортепианного сопровождения, и трепет крыльев летящей птицы, но роль их второстепенная, подчиненная. На этом фоне разворачивается выразительная вокальная мелодия со скорбно никнущими полутоновыми интонациями, передающими тоскливое чувство одиночества, бесприютности (пример 126).

Следующий вокальный опус Гнесина написан на слова двух стихотворений Пушкина «В бессонницу» и «Гимн чуме» из «Пира во время чумы». Единственный раз в своем творчестве 1900—1910-х годов обратившись к пушкинской поэзии, композитор остановился на самых мрачных, трагических ее страницах. Первый из этих романсов, несколько схематичный и неяркий по музыке, нельзя отнести к его удачам. Что же касается «Гимна чуме» с его суровым драматизмом, то он не лишен своеобразной импозантности, хотя и страдает известной перегруженностью фактуры. Развитое фортепианное сопровождение с его жесткой повелительной ритмической поступью и раздающимися время от времени колокольными звонами создает картину грозного, неумолимого шествия смерти.

В дальнейшем Гнесин обращается в камерном вокальном творчестве исключительно к текстам своих современников — поэтов символистской ориентации, развивая и углубляя уже ранее определившиеся стилистические тенденции. Утонченной импрессионистической звукописью отличаются романсы «Воздушная птичка» (слова Бальмонта), «Туманы вечера» (слова Волькенштейна) из серии, обозначенной ор. 5, за которую композитору была

присуждена Глинкинская премия. Наряду с этим мы находим в той же серии и такое сочинение, как «Недотыкомка» на стихи Ф. Сологуба, образ которой стал нарицательным для обозначения декадентского безволия и страха жизни¹⁷. Безотносительно к тексту «Недотыкомка» представляет собой гротескное скерцо, не лишенное своеобразной остроты и живости.

Более широкое отражение в творчестве Гнесина получила линия созерцательного утонченного эстетизма, связанного иногда с элементами стилизации. В мягких полутонах выдержаны такие романсы, как «Паутинки», «Жемчужина» на слова Бальмонта. Особенной изысканности достигает композитор в цикле «Розариум» («Антология розы»), состоящем из восьми вокальных миниатюр на слова двустий Вяч. Иванова. Почти афористической краткости этих стихов соответствует лаконизм сопровождающей их музыки в сочетании с зыбкостью колорита и постоянной сменой звуковой окраски. Подобное «смакование» деталей вызывает, однако, ощущение известного однообразия и вялости, подчеркиваемое медлительностью движения. Большей ясностью и простотой отличается серия из трех романсов на слова Блока («Я, отрок, зажигаю свечи», «Девушка пела в церковном хоре», «Инок»), хотя и не очень ярких по музыке. Развернутую музыкальную картинку представляет собой «Балаган» на стихи того же поэта. В этой «драматической песне», как определяет ее жанр композитор, он прибегает к помощи оркестра, стремясь, очевидно, ярче оттенить контраст образа уныло тянущейся по трудному жизненному пути телеги с оборванными лицедеями и торжественно-просветленного окончания, которое символизирует силу искусства, преобразующую действительность. Для голоса с сопровождением оркестра или инструментального ансамбля написаны также «Песня пажа Алискана» и «Песня Газтана» из драмы Блока «Роза и Крест». В этих двух небольших вокальных пьесах особенно заметно сказалась тенденция к прояснению стиля, законченным мелодическим построениям песенного типа и диатонической простоте гармоний, что отчасти могло быть продиктовано стремлением придать музыке средневековый колорит, соответствующий времени действия. В картинной драматичной «Песне Газтана», играющей в драме роль психологического лейтмотива, звучат фригийские обороты, придающие музыке своеобразную сурово-архаическую окраску (пример 127).

Несколько обособленно в творчестве Гнесина стоит зловеще мрачная по содержанию поэма для голоса с оркестром «Червь-

¹⁷ Мережковский пишет в одной из статей: «...зашел ко мне бывший декадент, телерешный Бог весть кто или что — какая-то воплощенная Недотыкомка с окончательно повиснувшей головою» (196, 144).

победитель» на стихи Эдгара По (перевод Бальмонта). Люди представлены здесь в виде бесцельно снующих жалких скоморохов, которых пожирает отвратительный склизкий червь, — и «эта трагедия жизнью зовется», а «Червь-победитель той драмы герой». В этом сочинении отразились те безнадежно пессимистические настроения, печать которых лежит на некоторых явлениях русской литературы и искусства начала века. Сам композитор пишет о владевшем им одно время «страхе жизни». «Тогда, — замечает он, — переживая все это, мы, конечно, не задумывались над тем, откуда идут все эти настроения, с какими фактами общественной жизни они связаны. Каждому из нас казалось, что это его личное, самобытное ощущение» (68, 137—138).

Симфонические и камерно-инструментальные произведения Гнесина в рассматриваемый период немногочисленны, причем в большинстве из них замысел подсказан литературными образами, а иногда слово непосредственно вводится в музыкальную ткань. Еще в консерваторские годы была написана небольшая и несложная оркестровая пьеса «Из Шелли», являющаяся фрагментом более широкого замысла симфонической поэмы по «Освобожденному Прометею» английского поэта, популярного тогда в литературных кругах России. Стилистически это сочинение малосамостоятельно, отражая влияния Римского-Корсакова и отчасти Скрябина, но красиво и благородно по вкусу.

Одно из наиболее значительных произведений молодого Гнесина — симфонический дифирамб «Врубель» для голоса с оркестром, написанный под впечатлением смерти великого художника, творчеством которого он горячо увлекался. В основу вокальной партии положено стихотворение Брюсова «М. А. Врубелю» из поэтического цикла «Послания». Довольно развернутое оркестровое вступление, заключение и интермедии между строфами поющего текста сообщают этому сочинению симфоническую цельность и единство. По сравнению с большинством романсов того периода оно проще по средствам выражения, отличается большей широтой и ясностью линий. В пьесе две темы: одна в духе скорбной жалобы, «ламент» (пример 128) излагается во вступительном *Lento* и затем время от времени возникает в измененном виде в оркестре. Более широкое развитие как в голосе, так и в оркестре получает вторая тема сурово-патетического характера (пример 129), на которой строится основной раздел.

Высокую оценку симфоническому дифирамбу Гнесина дал Мясковский, поставивший его в ряд «наиболее ценных произведений современности». «Как общая черта, — писал Мясковский, — на „Врубеле“ лежит отпечаток легкой просветленной грусти, ско-

рей задумчивости, дающей отсветы то высокого, горнечистого пафоса, то волнующей трогательности» (227, 126).

Своеобразием мелодико-ритмических оборотов, придающих музыке колорит суровой архаики, отличается характерная оркестрово-хореографическая миниатюра «Траурные пляски» по одному из эпизодов «Песен об Адонисе» Шелли. Недостатком ее можно считать только чрезмерную краткость.

В тех случаях, когда словесный текст или определенная поэтическая идея не могли служить опорой для построения крупного художественного целого, обнаруживались слабые стороны дарования Гнесина, на которые неоднократно указывалось в печати: отсутствие «широкого дыхания», чрезмерное увлечение деталями, механистичность сопоставления отдельных фрагментов. Эти недостатки присущи одночастной сонате-балладе для виолончели и фортепиано, в которой есть моменты выразительной лирически взволнованной музыки, но целое страдает известной клочковатостью, прерывистостью развития¹⁸. Небольшой фортепианный квинтет, окрашенный в скорбные траурные тона (композитор назвал его «Реквиемом»), производит впечатление эскиза от какого-то оставшегося незавершенным более крупного замысла.

Интересную страницу деятельности Гнесина представляет его работа в студии В. Э. Мейерхольда в 1912—1914 годах над «музыкальным чтением». Задача, которую он ставил перед собой, заключалась в том, чтобы достигнуть в декламации, сопровождаемой музыкой, не только ритмического, но и звуковысотного соответствия между словесной речью и музыкальным звучанием. «Мы желаем, — говорил он, разъясняя свою идею, — иного соединения декламации с музыкой, чем то, которым удовлетворялись до сих пор, менее компромиссного, чем речитатив Вагнера и русской школы (являющийся все же пением), и более музыкального, чем излюбленная публикой мелодекламация» (42, 84).

В своих лекциях и практических занятиях со студийцами Гнесин использовал тексты древнегреческих трагедий Софокла и Еврипида в переводах русских поэтов начала XX века. Опираясь на естественные повышения и понижения голоса, выразительные цезуры, ускорения и замедления темпа при сценическом чтении, он стремился зафиксировать все эти оттенки с помощью нотных знаков в определенном ритмическом и звуковысотном измерении и добивался от своих слушателей по возможности точного выполнения всех этих требований. В то же время декламация не должна была переходить в пение с искусственным затягиванием слогов и

¹⁸ Позже композитором была создана новая редакция сонаты-баллады, более совершенная по форме, но не вполне устранившая указанные недостатки.

планируемыми переходами от одного звука к другому. По этому принципу были оформлены монолог Антигоны из трагедии Софокла «Антигона», девять хоров из его же «Эдипа-царя» и сцена из «Финикиянок» Еврипида. «Музыкальное чтение» поддерживается простым и строгим по фактуре инструментальным сопровождением, которое в основном ограничивается выдержанными аккордами, но иногда приобретает и более разнообразный подвижный характер. Сцена из «Финикиянок» включает также хореографический эпизод — жертвенную пляску перед храмом Аполлона.

В целом эта работа не вышла за пределы студийного эксперимента, но сцена из «Антигоны» была поставлена Мейерхольдом в 1914 году и показана избранному кругу деятелей литературы и искусства, в числе которых был Скрябин, заинтересовавшийся опытом Гнесина в связи со своим замыслом Мистерий.

В 1917—1918 годах Гнесин обращается к разработке еврейского национального мелоса, как древнего, так и более нового, современного. Интерес к истокам еврейской музыкальной культуры существовал у него и раньше. В 1910 году он совершил поездку в Палестину с целью ознакомления с культурой и бытом исторической родины еврейского народа, а в одном из ранних романсов «Небесная роса» на слова Бальмонта им впервые использованы интонации синагогальных напевов. С конца 1910 — начала 1920-х годов еврейская тематика занимает постоянное место в творчестве Гнесина, определяя одну из основных и наиболее характерных его линий. С этим был связан ряд изменений в строе музыкального мышления и языка композитора, рассмотрение которых, однако, выходит за хронологические границы настоящего тома. Пора высокой зрелости и расцвета как композиторской, так и разносторонней музыкально-общественной, просветительской и педагогической деятельности наступает для Гнесина, как и для многих его сверстников, позже, в иных исторических условиях, во многом отличавшихся от тех, в которых протекла его творческая молодость.

А. В. Станчинский

Жизненный и творческий путь Алексея Владимировича Станчинского (1888—1914) был коротким, трагически оборвавшимся в тот момент, когда композитор стоял на пороге зрелости, не успев еще полностью определиться и выйти из стадии юношеских исканий. Известность его при жизни ограничивалась сравнительно узким кругом московских музыкантов и посетителей музыкальных салонов, в которых он выступал как пианист — исполнитель своих

произведений. Лишь незадолго до неожиданной катастрофической смерти Станчинского имя его впервые появляется на страницах периодической печати и привлекает к себе внимание более широких слоев общества в связи с изданием нескольких его фортепианных пьес и участием в концерте московских композиторов 2 марта 1914 года¹⁹. Настоящее же открытие Станчинского как яркой и своеобразной творческой фигуры с «лица необщим выраженьем», достойной занять место в ряду видных представителей русской музыки начала XX века, состоялось уже в 20-х годах, когда большая часть его наследия была опубликована благодаря усилиям одного из его учителей Н. С. Жияева и близкого друга Ан. Н. Александрова.

Юные годы Станчинский провел в Смоленской губернии, вблизи глинкинских мест²⁰, и получил первоначальное музыкальное образование в Музыкальных классах А. Ф. Борхуса в Смоленске. В 1905 году он начинает изучать теорию композиции под руководством Жияева, а двумя годами позже брать уроки полифонии у С. И. Танеева, одновременно с обучением в Московской консерватории по фортепиано у К. Н. Игумнова. На Танеева первые композиторские опыты Станчинского произвели самое благоприятное впечатление. «Замечательно способный музыкант», — записал он в дневнике, познакомившись с некоторыми из них (305, 303). «Мы оба, — пишет Александров в своих кратких воспоминаниях о Станчинском, — росли под перекрестным влиянием этих двух замечательных музыкантов, столь разных по своим философским и художественным убеждениям. Жияев был страстным поклонником новых идей в искусстве, считал своими кумирами Скрябина и Дебюсси. Танеев же, как известно, был резким противником „модернизма“, он воспитывал нас на Бахе и классиках, а из русских композиторов — на Чайковском. Это перекрестное влияние, я думаю, приносило нам пользу. Оно удерживало нас в известных разумных границах, рваться от которых свойственно молодежи» (8, 74).

Если влияние Дебюсси, которым увлекался Жияев, не коснулось сколько-нибудь заметно Станчинского (что отмечает и Александров), то Скрябин оказал весьма значительное воздействие на

¹⁹ В рецензии на концерт Н. С. Жияев писал: «Что касается до самого молодого из вчерашних композиторов — г. Станчинского, впервые выступившего со своими сочинениями (да и вообще на эстраде), то он обращает на себя самое серьезное внимание и заставляет ждать от себя очень и очень многого, он несомненно одарен самым настоящим талантом Божьей милостью, с яркой индивидуальностью» (104, 160).

²⁰ Биографические сведения о Станчинском и общую характеристику его творчества см.: 190, 75—102.

формирование творческой личности молодого композитора. С другой стороны, тесное общение с Танеевым способствовало его исключительному интересу к сложным формам полифонического письма.

Будучи сильным пианистом, Станчинский охотнее всего доверял свои замыслы фортепиано и именно в этой области своего творчества сумел высказаться наиболее полно и ярко. Около полусотни фортепианных пьес различного жанра от миниатюрной прелюдии до сонаты составляют основную, самую значительную и характерную часть его скромного по объему музыкального наследства. Пройдя через стадию влияний и усвоения опыта своих предшественников, Станчинский пришел в последние годы жизни к выработке собственного, во многом оригинального музыкального языка и манеры фортепианного изложения. В непродолжительном, охватывающем едва одно десятилетие творческом пути композитора можно выделить два этапа: первый, примерно от 1905 до 1910 года, этап овладения композиторским мастерством, поисков своего способа выражения и разнонаправленных экспериментов²¹; второй — этап большей технической зрелости и самостоятельности стиля, уверенного следования выработанным принципам и приемам музыкального письма наступает около 1911 года, когда Станчинский освобождается от всего наносного, случайного и определяется как интересная, крупная творческая индивидуальность со своим особым «почерком», характерной собственной физиономией.

Среди факторов, формировавших творческий облик композитора в пору его становления, на первое место надо поставить уже отмеченное влияние Скрябина. Оно отчетливо выступает в ряде произведений второй половины 1900-х годов, близких раннему Скрябину и по общему приподнято-патетическому строю музыки, и по характеру изложения. Такова, например, одночастная соната ми-бемоль минор с ее стремительно взлетающей основной темой и типично скрябинским порывистым пунктирным ритмом (пример 130). Теми же чертами отмечен этюд соль минор. Влияние Скрябина легко прослеживается и в прелюдиях и мазурках, относящихся к этому времени.

Однако период безраздельного подчинения Скрябину был сравнительно непродолжительным, и вскоре оно сменяется другим увлечением, стремлением опереться на иные образцы. Это были прежде всего Мусоргский, к которому Станчинский питал глубокий интерес на протяжении всей своей недолгой жизни, а из старших современников композитора — Метнер. Музыкальный язык

²¹ Сохранившиеся творческие опыты начала 1900-х годов носят еще наивный полудетский характер.

его становится более строгим и, если можно так выразиться, «трезвым», и скрябинская хроматическая насыщенность сменяется ясной и суровой диатоникой. Не последнюю роль в этом повороте сыграло близкое соприкосновение Станчинского с народной песней в ее подлинном, «первородном» виде. В Смоленской губернии, где находилось имение его родителей, им было записано около 50 песенных мелодий.

Стремясь более широко и полно выявить возможности чистой диатоники, Станчинский обращается к народным ладам и создает две прелюдии — в лидийском и миксолидийском ладах. Если первая из них сохраняет типичные черты романтического шопеновско-скрябинского пианизма и мелодический голос, находящийся в среднем регистре, оплетается в ней развитой цветистой фигурацией, то Прелюдия в миксолидийском ладу и по мелодическому складу, и по фактуре близка к формам народного музицирования: краткая мелодическая фраза народного склада многократно повторяется в ней буквально или с небольшими вариантными изменениями на фоне выдержанного «воляющего» баса, в то время как в верхнем регистре проходит подобие свирельного наигрыша, основанного на попевах той же мелодии (пример 131)²².

Обращает на себя внимание также склонность Станчинского к сложным, замысловатым ритмам и необычной асимметричной метрике. На Александрова произвела впечатление ре-мажорная Прелюдия, написанная в размере 7/16 (см.: 8, 75), хотя в целом композитор находится в ней еще под сильным обаянием Скрябина. Более оригинальна по своему метроритмическому рисунку Прелюдия в лидийском ладу в размере 21/16. Возрастающая сложность ритмики и избегание равномерной метрической пульсации способствуют усилению графического начала в музыке Станчинского, что отчасти сближает его с Метнером.

С той же тенденцией связано и отмеченное уже выше тяготение композитора к строгим полифоническим формам. В конце 1900-х годов он усиленно изучал Баха и поздние бетховенские квартеты, восхищаясь как несравненным техническим мастерством этих великих музыкантов, так и глубиной и силой их творческой мысли. «Нет, далеко музыке до таких высот, до такой неугасимой силы», — писал он Танееву, делясь своими впечатлениями от знакомства с произведениями Баха. В другом письме к своему учителю Станчинский пишет: «Я не могу вам выразить словами, как меня захватывает Бетховен в своем последнем периоде: раскрываются незримые вечные глубины» (цит. по: 183, 83).

²² И. С. Лопатина находит в этой прелюдии черты сходства с «Тайными играми девушек» из «Весны священной» (см.: 190, 86).

Первым результатом этих углубленных полифонических штудий было сочинение в 1908 году фортепианной пьесы в виде канона, а затем, несколько позже, — прелюдии и фуги, в строгом сосредоточенном тоне которой легко заметить влияние тех великих образцов, на которые ориентировался Станчинский. Это последнее произведение свидетельствует об уже достаточно высокой степени зрелости, достигнутой композитором. Печать яркого своеобразия несут на себе как насыщенная скорбной, хотя и сдержанной экспрессией прелюдия в форме двойного канона, так и энергичная двухголосная fuga со своеобразной, интонационно и ритмически усложненной темой (пример 132a, б).

В 1910 году Станчинским было перенесено тяжелое психическое заболевание, которое оказалось предвестником ранней смерти композитора, но не подорвало его творческие силы. В оставшийся ему короткий, трех-четырёхлетний срок были написаны почти все его лучшие произведения, позволяющие говорить об уже определившемся в основных своих чертах авторском стиле (см.: 190). Его своеобразие проявляется прежде всего в характере тематизма, отличающегося графической ясностью, определенностью линий, хотя порой несколько рационалистического и суховатого. Такой же графичностью отличается фактура произведений Станчинского, всегда прозрачная, иногда даже аскетичная, нарочито бесколоритная и однотонная. Избегая пышных красочных гармоний и «многоэтажных» аккордовых нагромождений, Станчинский заботится прежде всего о чистоте линий и строгой логике полифонического развития. Как незаурядный мастер полифонии он всегда оставался верным учеником и последователем своего мудрого наставника Танеева, впрочем, далеко не во всем одобрявшего его творческие дерзания²³. Оставаясь в пределах тональной гармонии, Станчинский обогащает ее сложными диссонантными созвучиями и полифункциональными наложениями, придающими его музыке ту специфическую остроту и терпкость звучания, которая дала основание К. А. Кузнецову для сближения его с Прокофьевым²⁴. Эта параллель может быть распространена и на область ритма, сложного, затейливого, но всегда очень определенного, жестко акцентированного у Станчинского.

²³ «Сочинения Станчинского, по моим наблюдениям, Танееву не нравились, он не одобрял их „направленности“, но никогда не говорил автору резкостей (по крайней мере, в моем присутствии)» (8, 75).

²⁴ Характерным примером в этом отношении могут служить вариации на собственную тему песенного типа. Как тема, так и большая часть вариаций исполняется сплошь «на белых клавишах». Некоторые вариации транспонированы в близкие тональности, но при этом сохраняется строго диатонический склад. На протяжении всего довольно большого сочинения нет ни одного «случайного» знака альтерации.

К наиболее ярким образцам его зрелого творчества принадлежат две фортепианные сонаты, написанные в 1911—1912 годах. Первая соединяет классическую простоту и ясность изложения с типичной для композитора ритмической усложненностью и острой звучания, достигаемой с помощью квартовых гармоний и обилия терпких секунд или септим. Иллюстрацией к сказанному может служить главная партия ее первой части (пример 133). Более сложна и значительна по содержанию Вторая соната, первая часть которой написана в форме фуги с широко раскидистой темой, охватывающей диапазон в две октавы (пример 134). Мелодическая структура этой темы с преобладанием квартовых и септимовых ходов напоминает некоторые скрябинские тематические образования, но медленный темп и ясный диатонический склад гармонии придают музыке сосредоточенный, медитативный характер. Вторая, заключительная часть сонаты контрастирует фуге своей стремительной ритмической энергией, безостановочностью движения и гармоническими «варваризмами», напоминающими некоторые страницы творчества Прокофьева или Бартока²⁵ (пример 135).

Единственными изданными при жизни Станчинского его произведениями были первые четыре из серии двенадцати эскизов для фортепиано²⁶. Этот цикл небольших по размеру пьес отличается разнообразием характера, богатством и свежестью творческой выдумки. «В них все своеобразно, — писал Мясковский, — и ритмика — живая, капризная, порой как бы нарочито вывихнутая... и гармония — свежая, иногда волнующе зыбкая, тонко изысканная, отнюдь не пряная и болезненная, богатая и всегда органичная; фактура, технический склад — обдуманый, мастерски законченный, интересный и нередко замысловатый; фортепианное изложение — в высокой степени оригинальное и личное, какое-то колкое, чуть суховатое, хотелось бы сказать, растрепанное, если бы не чувствовалась в этом какая-то внутренняя сжатость, напряженность свернутой стальной пружины» (227, 206—207).

Каждый из эскизов — это небольшой шедевр, возьмем ли мы беспокойный, драматический первый или причудливо-фантастический, скупой по изложению третий, стремительно проносящийся перед слушателем подобно какому-то странному видению (пример 136); мягко-задумчивый лирический седьмой или скерцозный десятый с характерным «ковыляющим» ритмом и преобладанием пентатонных оборотов в мелодическом рисунке (пример 137). Шестой эскиз с основной мелодией народного склада в дорийском

²⁵ Последний, впрочем, едва ли мог быть знаком Станчинскому.

²⁶ Выпущены издательством Юргенсона тремя группами в 1913, 1915 и 1917 годах. В эту серию не вошли три эскиза, впервые опубликованные в издании: *Станчинский А. Сочинения* // Русская фортепианная музыка. М., 1990. Т. 9.

ладу и мелодизированными средними голосами (пример 138) привлекает к себе внимание явно выраженной близостью к Бородину²⁷ и особенно высоко ценимому Станчинским Мусоргскому.

Последним сочинением Станчинского, по-видимому, стали четыре прелюдии в форме канонов, относящиеся к 1913—1914 годам. Высочайшее полифоническое мастерство соединяется в них с яркостью, рельефностью тематического материала и превосходной пианистической фактурой. Особенно выделяется мужественная, волевая и энергичная до-мажорная прелюдия, представляющая собой двухголосный канон в обращении с обычным для композитора сложным, ритмически прихотливым рисунком темы (пример 139). За ней следуют две прелюдии, написанные в виде трехголосного и четырехголосного канонов. Своей поэтичностью, спокойной ясностью колорита привлекает последняя, тональность которой обозначена в печатном издании как ля мажор, в действительности же ее тональным строем является миксолидийский ми мажор. В первое издание 1926 года не вошла еще одна прелюдия в форме двухголосного канона, но (как и в до-мажорной) с усложнением: второй голос изложен звуками вдвое большей длительности, чем первый.

Как уже было сказано выше, основную часть творчества Станчинского составляют фортепианные произведения. Лишь в редких, единичных случаях он обращался к другим инструментам (например, скрипке и фортепиано), но эти опыты малохарактерны для него. Известный интерес представляет первая часть трио для фортепиано, скрипки и виолончели, написанная в 1910 году (две предполагавшиеся дальнейшие части не были сочинены). Пентатонная тема главной партии трио, напоминающая по характеру плясовые народные песни, отличается ритмической живостью и остротой (пример 140). Ясная и прозрачная фактура, как обычно у Станчинского, насыщена полифоническими элементами. Вместе с тем в музыке этого произведения ощущаются недоразвитость мысли и некоторое однообразие колорита.

*

На всем творчестве Станчинского лежит печать какой-то незавершенности, словно композитор, экспериментируя в разных направлениях, не остановился в этих поисках и не определил своего основного пути. Отсюда известная разноречивость, порой даже антитетичность его творческого облика: традиционалист и новатор в одно и то же время, приверженец строгих рационально организованных классических форм, «суровых, целесообразных и конструк-

²⁷ «Вещь достойная Бородина», как оценивает эту пьесу Асафьев (24, 257).

тивно-ясных принципов строительства музыки» (24, 257), усвоенных им от своего великого учителя Танеева, вызывающе дерзкий, доходивший до экстравагантности²⁸ в своих звуковых находках, способных иногда озадачить своей остротой и неожиданностью. В сочинениях Станчинского, как отметил Л. Л. Сабанеев, «странно перемежаются веяния модернизма с классическими отзвуками» (271).

Но именно это переплетение разнонаправленных тенденций определяет его особое, своеобразное место в русской музыке начала века. И если современникам Станчинского некоторые стороны его творчества могли казаться проявлением странной прихоти или даже «болезненности вдохновения» (Сабанеев), то для нас в исторической перспективе очевидна глубокая внутренняя оправданность исканий композитора. Не сказав, быть может, своего главного слова²⁹, Станчинский предвосхитил многие из путей, по которым пошло развитие отечественного музыкального искусства в последующие десятилетия. Исследователи отмечают в произведениях Станчинского задатки будущих творческих достижений Стравинского, Прокофьева, Мясковского и даже Шостаковича (см.: 190, 75—76).

В. И. Ребиков

Есть композиторы — и их немало в истории музыки, — которые, не будучи создателями выдающихся или даже значительных произведений, ярко выражают тенденции времени. Исторический процесс протекает в их сочинениях, быть может, даже более наглядно, чем в музыке великих творцов, личность которых делает менее заметными «тенденции».

Таким своеобразным продуктом русского музыкального «модерна» является творчество Ребикова. Не примыкая ни к одной из композиторских школ или группировок, определявших расстановку сил в русской музыке начала XX века, Ребиков ревниво отстаивал свой особый, совершенно самостоятельный путь и выступал с многословными декларациями, разъясняющими его творческие принципы и взгляды на искусство. Скептицизм, с которым встречались большинством музыкантов эти литературные заявления, так же как и самое его творчество, не могли смутить Ребикова и поколебать его уверенности в том, что ему принадлежит будущее.

²⁸ К этому определению прибегает Н. С. Жилев в цитированной рецензии.

²⁹ Ряд творческих замыслов Станчинского, в том числе и крупных, остался неосуществленным. Среди них симфония, фортепианный концерт, цикл хоров на библейские тексты и др.

Путь композитора к определению своей творческой позиции был довольно длительным и сложным. Обладая несомненным, хотя и не очень ярким и сильным композиторским дарованием, Владимир Иванович Ребиков (1866—1920) не получил в молодые годы систематического музыкального образования и приобретал необходимые познания и навыки путем частных уроков у русских, а затем иностранных педагогов в Берлине и Вене. Трехлетнее пребывание за границей в начале 1890-х годов дало ему возможность познакомиться с некоторыми новыми явлениями европейской музыки, тогда еще не известными в России, и способствовало расширению его общего культурного кругозора. Однако в своих музыкальных вкусах и влечениях он оставался страстным «чайковистом», и первые его опыты в области композиции носили на себе печать полной зависимости от автора «Пиковой дамы». Под очевидным сильным влиянием Чайковского написана опера «В грозу» по повести В. Г. Короленко «Лес шумит», ставшая творческим дебютом Ребикова. В 1894 году эта вполне традиционная по всему своему облику опера была поставлена в Одессе, где несколько лет жил композитор.

Решающими в формировании основных тенденций ребиковского творчества оказались вторая половина 1890-х и начало 1900-х годов, ознаменованные выдвижением новых течений в различных областях русской художественной культуры. В эти годы был опубликован ряд серий фортепианных миниатюр и романсов Ребикова, в целом также еще достаточно непритязательных и не поднимающихся над средним уровнем популярной музыкальной литературы, рассчитанной на вкусы и возможности домашнего любительского музицирования. Но в некоторых из них мы находим гармонические «дерзания», говорящие о новаторских намерениях композитора. Позже он сам указывал на изданный в 1899 году цикл фортепианных пьес оп. 13 как на первое свое сочинение, в котором определяются основные черты его гармонического языка. Это своего рода краткие импрессионистические «зарисовки настроений», основывающиеся на каком-нибудь одном характерном гармоническом комплексе, причем неустойчивые диссонирующие созвучия остаются без разрешения, словно повисая в воздухе. Так, пьеса под названием «Уныние» завершается увеличенным трезвучием *ми — соль-диез — си-диез*³⁰. Окончание пьесы «Сомнение»

³⁰ Сам Ребиков считал едва ли не главным своим новаторским достижением широкое использование целотонного звукоряда и основанных на нем гармонических комплексов. Один из немногих его приверженцев и апологетов, вторя собственным мыслям композитора о себе, вешал: «Никто не может сказать, чем будут для музыки те новые миры, куда уводит нас Ребиков, заставивший зазвучать целотонную гамму» (204, 45).

заставляет вспомнить о некоторых скрябинских фортепианных миниатюрах более позднего времени (пример 141).

Нельзя отказать композитору в известной гармонической тонкости и изобретательности. Но при частом применении, особенно в более крупных по длительности вещах, подобный метод сочинения способен вызывать ощущение утомительного однообразия. В дневниках С. И. Танеева мы находим следующую запись, датированную 13 марта 1902 года: «Пришел часов в 6 — Ребиков. Играл свои сочинения (романсы). Я ему сказал, что а) мелодия неинтересна, б) что все его внимание сосредоточено на вопросах очень мелких — сопоставить каких-нибудь два оригинальных аккордика, которые потом повторяются, что все это так мелко и незначительно, что на это не стоит тратить свои силы» (304, 316).

То, о чем так резко критически отозвался Танеев, становится для Ребикова принципом творчества: различая музыку «архитектурную» и «психологическую», он отказывается от конструктивной упорядоченности целого, логики модуляционного развития и сосредоточивает свое внимание только на выразительной передаче каждого отдельного момента душевного переживания. «На музыку, — заявлял Ребиков, — я смотрю как на *средство возбуждать* у слушателей желаемые мною чувства и настроения.

Я записываю чувство так, как оно складывается в моей душе. Пишу, так сказать, под диктовку чувства. Дорогу, которой я иду, я мог бы назвать *музыкально-психологической*» (250, 945).

Трудно сказать, чего больше в подобных его высказываниях, — самонадеянной претензионности или наивного дилетантизма. В известной степени они служили композитору для оправдания собственных слабостей, неспособности охватить единым архитектурным планом сколько-нибудь крупное музыкальное целое, развивать свои мысли. В области инструментальной музыки Ребиков ограничивался простейшими малыми формами, создав несколько десятков фортепианных миниатюр лирического или жанрово-характеристического плана, объединенных в серии под названиями «Вокруг света», «В сумерках», «Осенние листья», «По славянским странам», «Буколические сцены» и ряд других. В составе этих циклов мы находим привлекательные пьесы, отличающиеся изяществом, остроумием и образностью музыки, но технически несложные, элементарные по изложению.

Одной из характерных для всего ребиковского творчества черт было стремление к взаимопроникновению различных видов искусства и одновременному воздействию как на слух и эмоциональную сферу, так и на воображение «реципиента». Считая, что музыка с помощью своих средств способна вызывать зрительные представления, Ребиков запечатлевал в некоторых своих фортепианных

сочинениях образы близких ему по духу живописцев. Таков, например, цикл «На их родине», написанный под впечатлением картин Бёклина. В других случаях композитор считал желательным дополнить исполнение музыки пантомимой. В предисловии к циклу «Меломимики» он следующим образом поясняет это придуманное им определение: «Меломимики — сценический род, в котором мимика и музыка соединяются в нераздельном ансамбле. Они отличаются от балета, потому что танец не играет в них никакой роли, и от чистой пантомимы, потому что музыка играет роль по меньшей мере равную мимике».

В этих опытах проявляется склад дарования Ребикова как по преимуществу театрального композитора. К сопровождению музыки наглядным сценическим действием он стремится и в сравнительно немногочисленных своих сочинениях камерного вокального жанра, заменяя общепринятые определения «песня» или «романс» названием «вокальные сцены». Это обозначение он дает уже ранней серии из трех романсов ор. 1, стилистически вполне традиционной и несвободной от налета салонности. Согласно авторским указаниям, они объединены развитием одного несложного, довольно банального сюжета и должны исполняться с декоративным оформлением.

Более тонки по музыке и даже не лишены некоторой изысканности три серии «вокальных сцен» ор. 16, 17 и 18 на слова В. Я. Брюсова, с которым Ребиков поддерживал в начале 1900-х годов личные отношения. По замечанию композитора, они представляют собой «как бы отрывки, отдельные номера из опер». В первом из указанных опусов, включающем три небольшие сценки, краткий сюжет — смерть молодой девушки — разворачивается с участием двух певцов и чтицы, вторая сцена написана в виде диалога умирающей (декламация) и ее подруги, две крайние поручены мужскому голосу. При крайнем лаконизме и фрагментарности этих миниатюрных вокальных пьес исполнение их с соблюдением всех требований композитора было бы затруднительно, и если они привлекали к себе внимание камерных певцов, то исполнялись как обычные романсы. Некоторые из них были включены в программу одного из московских Вечеров современной музыки в 1909 году. Ю. Д. Энгель, признавая, что романсы Ребикова «выразительны, дают настроение, имеют собственную физиономию», вместе с тем замечает: «Мелодии в них почти нет, ритм прозябает, суть же в декламации на фоне бестональных гармоний. Несколько таких своеобразных гармоний — вот, в сущности, все новое, что пока есть у Ребикова» (336, 256).

Не прошел Ребиков и мимо модного в то время жанра мелодекламации, но со свойственным ему стремлением к оригиналь-

ности он заменяет это общепринятое определение своими: «ритмодекламация» или «мелопоема». Ряд сочинений этого рода был им написан на слова Бальмонта и других поэтов начала века³¹.

Все эти сочинения служили для Ребикова своего рода «пробами пера», подготовительными лабораторными опытами к созданию более крупных, хотя и не выходящих в большинстве случаев за рамки небольшого одноактного спектакля, музыкально-сценических композиций. Исходя из провозглашенного им принципа — музыкальной записи чувства, «как оно складывается в душе», Ребиков отказывается от сложного аппарата традиционной оперы, от выработанных форм сольного и ансамблевого пения, богатого красками оркестра, от всего, что служит только фоном для внутреннего психологического действия, и стремится к предельной экономии в отборе выразительных средств. Условное определение «опера» он заменяет более точно выражающими его намерения: «музыкально-психологическая (или музыкально-психографическая) драма», «музыкально-психологический рассказ». Действие, как правило, сосредоточивается на передаче какого-либо одного или двух-трех центральных моментов в развитии душевных состояний главного действующего лица, по отношению к которому все остальное имеет второстепенное, побочное значение. Так же фрагментарна, отрывочна и музыкальная ткань сценических произведений Ребикова: роль оркестра сводится к поддержке отдельных вокальных фраз краткими гармоническими построениями, не складывающимися в единую, последовательную линию развития.

Свой метод «музыкальной психографии» Ребиков считал наиболее близким позиции Мусоргского в «Женитьбе», находя, что даже в «Борисе Годунове» композитор отдает известную дань «оперной условности» (см.: 307, 38). Но в отличие от автора «Женитьбы», выводящего на сцену живых людей с их реальными повседневными заботами и интересами, Ребиков обращается большей частью к символическим сюжетам, персонажи которых далеки от реальной действительности и окутаны флером туманности, загадочной таинственности. Поэтому их музыкальная речь лишена определенно выраженного индивидуального характера и носит большей частью «деперсонифицированную», импрессионистически расплывчатую окраску.

Из музыкально-драматических произведений Ребикова (не считая оперы «В грозу», слабость и незрелость которой признава-

³¹ Исследователь творчества Ребикова О. М. Томпакова проводит параллель между этими его сочинениями и опытами М. Ф. Гнесина в области «музыкального чтения» (см.: 307, 66). Оба композитора шли независимо друг от друга, но общим стимулом их исканий был повышенный интерес к проблеме соотношения слова и музыки в то время.

лась самым композитором), была поставлена на сцене и имела при этом некоторый успех только «Елка». Показанная впервые в Москве в 1903 году частной оперной труппой и в целом благожелательно, хотя и не без доли критицизма, встреченная прессой, она исполнялась затем в ряде городов России, а также некоторых зарубежных стран, а в 1912 году снова поставлена в Москве на сцене Оперы Зимина.

Относительный успех «Елки» был обусловлен как реальными жизненными мотивами в ее сюжете, хотя и трактованными в фантастическом плане³², так и внешним зрелищным разнообразием действия. В опере (или, если придерживаться авторского определения, «музыкально-психологическом рассказе») всего два поющих персонажа: девочка-нищенка, замерзающая в холодную рождественскую ночь на улице перед окном праздничной залы с танцующими вокруг елки куклами, и смерть, являющаяся перед ней в облике ее умершей матери. Музыка оперы, несмотря на отдельные импрессионистические штрихи, как, например, гармонический оборот, вызывающий ощущение морозной стужи в первой и четвертой картинах, представляющих глухую улицу города (пример 142), или ряды целотонных последовательностей и нонаккордов в третьей картине (лестница ангелов, окружающих девочку), в целом выдержана в духе позднего романтизма с гармониями листовско-вагнеровского типа. При всей модуляционной подвижности почти везде ясно слышится тональная основа. Партия девочки основана на напевном речитативе, временами приближающемся к ариозной мелодике.

Контрастом к сумрачным или овеянным легкой печалью крайним сценам служит вторая, средняя картина кукольного бала — род миниатюрной балетной сюиты, замысел которой мог быть подсказан танцами второго действия «Шелкунчика». После вступительных фанфар труб, вначале словно доносящихся из туманного далека на зыбком фоне тремолирующих скрипок, флейт и челесты в высоком регистре, образующем гармонию увеличенного трезвучия, а затем звучащих все более ярко и торжественно, куклы оживают и начинают танцевать под звуки медленного элегического вальса³³. Далее следует группа характерных танцев: «Шествие гномов», «Танец паяцев» и «Танец китайских кукол». Последний ин-

³² Каратыгин указывал на сюжетную связь ребиковской «Елки» с рассказом Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (см.: 140, 259).

³³ Этот вальс, получивший широкую популярность в виде самостоятельной пьесы, проходит в «Елке» дважды: первый раз он звучит в исполнении фортепиано, сопровождаемый репликами девочки, которая, прильнув лицом к окну дома, с восторгом и скрытой печалью смотрит на танцующих и веселящихся вокруг елки детей.

интересен механичностью звучания и строгим соблюдением пентатонного звукоряда, за пределы которого не выходит ни мелодия, ни сопровождающая ее гармония (пример 143).

Нельзя отрицать известной выдумки и остроумия, проявляемых композитором в этой балетной сцене. Но ценность интересных находок Ребикова снижается характерной вообще для него автоматичностью повторения коротких построений без всякого, хотя бы чисто орнаментального, развития или варьирования.

В жанровом отношении «Елка», занимающая как бы «переходное» положение в творчестве Ребикова, совмещает элементы оперы и балета³⁴. Следующим шагом композитора на пути отказа от традиционно сложившихся музыкально-сценических форм стала «Тэа» (1904) на чисто символистский текст малоизвестного поэта А. Воротникова. Сочинение озаглавлено по имени героини, таинственной красавицы-царевны, которая живет одиноко на вершине недоступной скалы, презирая все соблазны земного бытия. Случайно увидев прекрасного юношу Гейоса, Тэа, охваченная неодолимой страстью, спускается со своих высот, чтобы провести с ним ночь любви. Наутро, приходя в себя, она с отвращением отталкивает своего возлюбленного и удаляется из его хижины, чтобы никогда не видеть жалкого убожества человеческой жизни, и по пути к своему берегу погибает в морских пучинах.

Символический смысл сюжета разъясняет сам композитор, указывая, что «Тэа и Гейос — символы души и материи». Это типичное для символизма противопоставление духовного и материального сочетается с декадентски окрашенной эротикой. Музыкальный язык этой ребиковской «музыкально-психологической драмы» эклектичен, совмещая элементы позднеромантической гармонии (красочные сопоставления септ- и нонаккордов, а порой и обыкновенных мажорных трезвучий, находящихся в терцовом отношении, томные задержания с малосекундовым разрешением) с более острыми диссонантными созвучиями и особенно излюбленными Ребиковым целотонными последованиями. Отдельные гармонические обороты иногда не лишены чисто внешней красоты, порой же банальны, а то и просто нелогичны. При склонности композитора к бесконечным повторениям найденного прие-

³⁴ Об интересе Ребикова к хореографическому искусству свидетельствуют уже упомянутые «Меломимики», а также фортепианная сюита «Мила и Нолли», написанная во второй половине 1890-х годов, в которую вошел ряд эпизодов неосуществленного балета на сюжет из «Сказок Кота-Мурлыки» Н. П. Вагнера. В 1907 году во время пребывания композитора в Праге им был написан балет «Белоснежка» на либретто Ладислава Новака по мотивам чешских народных сказок. Музыка балета, в отличие от большинства ребиковских произведений этого времени, написана легко, ясно и не содержит каких-либо гармонических «новшеств».

ма и механическому нанизыванию отдельных коротких построений, не объединяемых более широкими линиями развития, возникает впечатление удручающего однообразия. Что же касается вокальных партий, то они бедны и маловыразительны, не отражая характеров действующих лиц, к чему, впрочем, не давал оснований и самый текст.

В написанном тремя годами позже «Музыкально-психологическом рассказе», как определяет композитор жанр своей небольшой сценки «Бездна» (по Л. Андрееву), отразилось характерное для символистов представление о городе как о некоей страшной, враждебной человеку стихии, губящей все живое: «дракон хищный и бескрылый», «коварный змей с волшебным взглядом» (В. Брюсов. «Городу»), «город-вампир» с «раскаленной челюстью» (С. Соловьев. «Город современный»). Основные действующие лица этой сцены — влюбленные друг в друга Студент и Гимназистка, мечтающие о служении народу. Когда они, возвращаясь с прогулки, приближаются к городской окраине, ее охватывает безотчетный страх: трое бродяг внезапно нападают на них и сбивают с ног Студента, а один из бродяг бросается вдогонку за убегающей Гимназисткой, и издали доносятся ее крики о помощи. В смысле средств музыкальной выразительности «Бездна» не содержит чего-либо принципиально нового по сравнению с «Тэа», разве что общий колорит мрачнее и гармония, особенно в заключительном эпизоде, становится более острой.

Наиболее яркое и последовательное выражение принципы символистского искусства получили у Ребикова в «Альфе и Омеге» (1911) на собственный текст композитора. Но вместе с тем это произведение с особой наглядностью демонстрирует слабые стороны ребиковского творчества, несоответствие средств и возможностей автора масштабам его художественных замыслов. Взяв в качестве заглавия первую и последнюю буквы греческого алфавита, Ребиков задался целью показать в условно-аллегорической форме начало и конец жизни на земле. Главное действующее лицо этой «музыкально-психологической драмы» Люцифер — олицетворение царящего в мире зла, которое господствует над жизнью и смертью. Орудием осуществления его целей становится некая абстрактная фигура Мужчины, влекомого стремлением к познанию и покорению мира, но вынужденного в конце концов признать тщету своих усилий. Во второй картине, на остывающей и безжизненной земле Люцифер торжествует, произнося с гордостью: «Человечество в моих руках ничтожной пылью было». Насколько абстрактны образы действующих лиц, настолько же схематичны и используемые композитором средства музыкальной выразительности. Атмосфера мертвящего дыхания зла и мрака, окружающая Люцифера, создает-

ся с помощью всевозможного рода целотонных гармонических комплексов и последовательностей, применяемых Ребиковым в этом произведении более широко и обильно, чем где бы то ни было. Решительность и отвага Мужчины охарактеризованы широкими размашистыми ходами на кварту или квинту в пунктирном ритме (пример 144), причем эта короткая тема при многократном ее повторении не подвергается никакому развитию, кроме тонального и регистрового ее перемещения. Этими двумя элементами почти исчерпывается весь музыкальный материал.

«Альфа и Омега», как и незадолго до нее написанная «Женщина с кинжалом» (1910) по пьесе модного в свое время австрийского писателя А. Шницлера с ее поэтизацией убийства, болезненной эротикой и культом подсознательного, скрытого в каких-то тайных душевных глубинах, окрашены в явно декадентские тона.

Откликаясь на различные модные тенденции своего времени, Ребиков не прошел мимо увлечения античностью, затронувшего и область музыкального театра (напомним балеты «Нарцисс и Эхо» Черепнина, «Метаморфозы» Штейнберга). В двух его театральных композициях «Нарцисс» (1912) и «Арахнэ» (1915) на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия фантастическим сценам (гибель Нарцисса, влюбленного в самого себя, гнев Афины, жестоко карающей юную мастерицу вышивальщицу Арахнэ за то, что она дерзнула вступить в состязание с могущественной богиней) противопоставлены светло окрашенные пасторальные эпизоды. Таковы песни и пляски нимф в «Нарциссе», картина утреннего рассвета в «Арахнэ», в которых композитор отказывается от сложных гармоний, пользуясь исключительно средствами диатоники, но при этом заменяет терцовый принцип построения аккордов квартовым (пример 145). Этот прием, сам по себе не новый (напомним хотя бы квартовые гармонические комплексы Бородина), приобретает, однако, благодаря неумеренному его использованию характер нарочитой манеры и схематизма³⁵.

Последнее музыкально-драматическое произведение Ребикова «Дворянское гнездо» по одноименному роману И. С. Тургенева отличается большей простотой и традиционностью музыкального языка, но эта простота нередко оборачивается банальностью и бедностью выдумки. Сохраняя в целом декламационный принцип построения вокальных партий, композитор вводит несколько законченных музыкальных номеров там, где это оправдывается хо-

³⁵ Подобные же квартовые наложения мы встречаем в некоторых пьесах фортепианного цикла «Белые песни». Общее заглавие цикла связано с тем, что все его пьесы исполняются только на белых клавишах.

дом сценического действия: романсы Лизы, Паншина, Лаврецкой, но по музыке они (так же как и фортепианная импровизация Лемма) совершенно бесцветны. Мясковский, подвергший подробному разбору вышедший в свет в 1917 году клавир «Дворянского гнезда», так оценивал общее впечатление от ребиковской «музыкальной психографии»: «Конечное впечатление — скучная, пряно-сладковзвучная, и в существе, вместе со своим многоречивым и самодовольно жеманным предисловием, банальная никчемность... это поистине болото недавней современности, поросшее, быть может, красивыми цветами, — лилиями, кувшинками и еще чем-либо не менее приятным, — но по существу — болото, тина» (227, 228)³⁶.

*

Судьба Ребикова как композитора, при всей кажущейся исключительности, в известном смысле типична для того времени, когда необузданная погоня за новизной и оригинальностью во что бы то ни стало приводила порой к возникновению кричаще экстравагантных, но внутренне пустых и бесплодных явлений искусства. «Горечью русского модернизма» назвал Ребикова Б. В. Асафьев (18, 600). Следует признать, что по отношению к тем его произведениям, которые сам композитор считал своим главным достижением, эта оценка вполне оправдана. Отстаивая свое особое, исключительное место в музыке и отгораживаясь от всех современных исканий³⁷, Ребиков считал своим открытием многое из того, что давно уже было найдено другими и стало общим достоянием для композиторов начала XX века.

Но в тех случаях, когда он не стремился быть обязательно новым и оригинальным, ему удавалось создавать музыку если и не очень яркую, то написанную со вкусом и не лишенную привлекательности. Некоторые из ребиковских пьес и хоров для детей и юношества до сих пор используются в педагогической практике. Среди них можно назвать, например, фортепианный цикл «Вокруг света», включающий ряд несложных пьес в духе характерных для разных стран мира музыкальных жанров: Польша представлена мазуркой, Австрия — венским вальсом, Италия — песней гондольера и баркаролой, Испания — сегидильей; картинки из жизни Китая, Японии, Индии окрашены в экзотические тона. Обрамляет весь этот ряд сценами русского быта, в которых слышатся отго-

³⁶ Не напечатанная в свое время статья Мясковского была впервые опубликована лишь через сорок с лишним лет после ее написания.

³⁷ «...Дабы отделаться от всяких влияний, — признавался композитор, — я много лет не посещал ни опер, ни концертов и не исполнял чужой музыки — это стараюсь делать и до сего дня» (251, 1097—1098).

лоски народных песен и танцев. Интересен по замыслу цикл «Басни Крылова» — своеобразные небольшие инсценировки с пением и играми.

В целом, однако, Ребиков, несмотря на все громкие декларации, с которыми он выступал в печати, оказался не более чем одним из эфемеридов, привлекающих порой внимание к себе в периоды крутых переломов и поисков нового, но быстро предаваемых забвению и не оставляющих сколько-нибудь заметного следа в развитии искусства.

1

Александр Дмитриевич Кастальский (1856—1926) принадлежит к числу тех мастеров, талант которых на рубеже XIX—XX столетий проявился в области переживавшего свой яркий взлет церковно-певческого искусства. На волне этого расцвета раскрылись дарования многих композиторов, музыкальных ученых, хормейстеров, певцов, представлявших поколение музыкантов, ушедших из жизни в 20—50-е годы XX века и переживших трагедию искусства, которому были отданы лучшие годы их жизни. Некоторые из них кончили свой путь вдали от родины; большинство же осталось в России и до конца испило чашу, уготованную тем, кто был причастен к русской церкви.

Долгие десятилетия забвения были суждены их делам; забыты и многие имена, лишь в наши дни возвращающиеся из запасников истории. Музыкознание делает первые попытки осмысления целого материка отечественной истории, имя которому «русское музыкальное религиозное искусство предреволюционных десятилетий».

Александра Кастальского современники считали родившимся под «счастливой звездой», настолько стремительным был успех его духовных сочинений: в 1896 году после первого исполнения произведений Кастальского в концерте Синодального хора его имя становится известным в Москве; в следующем году с появлением статьи Н. Ф. Финдейзена в «Русской музыкальной газете» о композиторе узнала вся Россия, а в 1899 после поездки Синодального хора в Вену о русском мастере заговорили в Европе.

На страницах дореволюционной периодики можно найти немало публикаций, посвященных церковным сочинениям композитора. Наиболее интересные из них принадлежат Б. В. Асафьеву, в то время молодому критику, который пристально интересовался духовно-музыкальным творчеством своих современников и сумел в полной мере оценить новаторство Кастальского. Преклонение перед мастером, вклад которого в русскую музыку Асафьев сравнивал со вкладом Палестрины в музыку итальянскую, ученый пронес

через всю жизнь, посвятив Каstialьскому немало восторженных строк. Единственный, кто осмеливался в советский период писать о Каstialьском как о церковном композиторе, Асафьев так сформулировал основы его стиля: «В своих обработках культовых мелодий Каstialьский, сперва инстинктивно, а потом глубоко осознав сущность народного песенного и культового „ропевного“ искусства, стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространство между верхним и нижним голосом организует его музыку. Функции мелодические, а не гармонические представляют все голосоведение. Вокальная динамика управляет звучностью и приемами формирования. Все это было в свое время и еще так недавно столь ново и необычно, что на Каstialьского склонны были смотреть в кругах музыкантов, веровавших в незыблемые схемы немецкого хорального голосоведения, как на чудака и малокультурного композитора. Истина оказалась на его стороне, независимо от всего, благодаря конкретному факту: звучность его хоров всегда была лучше звучности хоровых произведений его отрицателей. Голосоведение же — вокально осмысленнее. Когда же из искусства Каstialьского выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова („Литургия“ и особенно „Всенощная“), то сомнений уже не могло быть. Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы» (26, 16).

Не менее высокой оценки Каstialьский удостоился, по воспоминаниям Асафьева, и от столь строгого критика, как Римский-Корсаков, который говорил о том, что «пока жив Александр Дмитриевич, жива русская музыка: он владеет русским голосоведением и доведет свое умение до высшего мастерства» (19).

Асафьев был также одним из немногих критиков, которые должным образом оценили светские опусы Каstialьского — его реставрации старинных обрядов и исторических картин жизни различных народов, грандиозный рекевием жертвам первой мировой войны «Братское поминовение» и светские хоры. Со страниц рецензий Асафьева встает портрет художника, прокладывающего новые пути развития музыкального языка и создающего новые музыкальные формы.

Каstialьский не был ни оперным композитором, ни симфонистом. Выбор жанров его творчества достаточно ограничен. Однако в свое время имя Каstialьского было повсеместно известно, и никому не приходило в голову упрекать композитора в односторонности — настолько сильно и художественно убедительно про-

явил он себя в области хорового музыкального письма, высоко подняв престиж церковного искусства.

Духовная музыка составляет большую и лучшую часть творческого наследия Кастальского. Однако обращает на себя внимание почти полное отсутствие крупных литургических «концертных» циклов, на разных исторических этапах выкристаллизовавшихся из синкретических церковных служб. (Исключение составляют лишь «Литургия св. Иоанна Златоуста» для женского хора и Панихида памяти воинов, павших в первую мировую войну.) В чем же причина того, что столь известный мастер в отличие от его современников — Чайковского, Рахманинова, Гречанинова, Чеснокова, Черепнина и многих других — не написал ни одной «полноценной» Всенощной и Литургии?

Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним о путях, приведших Кастальского к композиторскому Олимпу. Сам Александр Дмитриевич, обладавший острым чувством юмора и склонностью к эпатажу, писал о себе следующее: «Я родился в Москве 16-го ноября 1856 года. Мой отец, известный в Москве протоиерей Дм. Ив. Кастальский, не замечая за мной особого влечения к музыке, поместил меня во 2-ую московскую гимназию, где я и учился с грехом пополам. Но моя мать, бойко игравшая на фортепиано, а в юности певшая и регентовавшая в институтском церковном хоре, вероятно, заметила во мне некоторое музыкальное дарование, так как пробовала учить меня на фортепиано и заставляла петь варламовские и гурилевские романсы и песни. Один из моих многочисленных дядей, большой любитель народных песен, просвещал и меня по этой части. Если прибавить посещение служб с певчими (помню начало одного пасхального концерта, где басы начинали: „Днесь усяка плоть веселится...“, да колокольный звон, — то этим, кажется, и исчерпывались мои музыкальные впечатления. <...>

Не скажу, чтобы я чересчур увлекся музыкой, поступив в Московскую консерваторию (1875 г.). <...> Теорию музыки я проходил в консерватории под руководством П. И. Чайковского (1 год), Н. А. Губерта и С. И. Танеева. В ученическом оркестре играл на литаврах, причем однажды за невнимательный счет пауз мне порядочно „попало“ от горячего Н. Г. Рубинштейна.

Мое музыкальное развитие заключалось, главным образом, в слушании симфонических концертов и репетиций к ним; помогал в оркестре, играя в группе ударных. Зарабатываемые уроками небольшие деньжонки я нередко тратил на покупку партитур исполняемых сочинений. Изучал „Руслана“, симфонии Бородина, оркестрового „Садко“ Р.-Корсакова, сборники песен Балакирева, Мельгунова. Думал, что этим путем развил себя больше, чем консерваторскими задачами. К классикам особого тяготения не имел» (151, 31—32).

Как видим, проторенные пути академического консерваторского образования композитору были не по душе. Огранике извне он поддавался плохо, предпочитая идти по дороге самосовершенствования.

Кастальский так и не закончил консерваторского курса. В мае 1881 года он был призван в армию и прослужил полгода артиллеристом. Далее следовал период скромной преподавательской деятельности: сперва в городе Козлове, где Кастальский руководил хором и оркестром рабочих железнодорожных мастерских, затем, с 1884 года, в Москве, где будущий композитор преподавал фортепиано и теорию музыки в городских училищах, дирижировал любительскими хорами и оркестрами. И наконец, в октябре 1887 года Кастальский по рекомендации Чайковского был приглашен в качестве преподавателя фортепиано в московское Синодальное училище церковного пения.

Замечательная профессиональная среда Синодального училища стала той плодотворной почвой, на которой вызрел талант мастера. Здесь в это время работали блестящие хоровики, находился центр изучения церковных музыкальных древностей; отсюда по всей России распространялась идея возрождения национальных традиций в русском хоровом пении.

Директор Синодального училища С. В. Смоленский довольно быстро заметил художественный талант Кастальского, и когда из училища в 1891 году был уволен помощник регента Н. И. Соколов — довольно известный в то время церковный композитор, не желавший следовать реформам Смоленского, — на его место был назначен Кастальский.

Композитор прослужил регентом Синодального хора, певшего за службами в Успенском соборе Московского Кремля, около двадцати лет. Это дало ему колоссальный опыт хорового письма. В Синодальном училище Кастальский по инициативе Смоленского вместе с ученым А. В. Преображенским был привлечен к разбору древнерусских певческих рукописей, которые привозились со всей России. Навыки работы с крюковыми книгами впоследствии со служили композитору большую службу и позволили черпать темы и идеи непосредственно из оригиналов. Но это случилось позже. В 1880-е годы и первой половине 1890-х годов сочинительство привлекало Кастальского довольно мало. Незаконченная опера «Мицыри» по Лермонтову, несколько хоров и романсов, впоследствии уничтоженных, — вот и все достижения этих лет. Как кажется, не испытывал он потребности и в завершении своего образования. И если бы не нажим Смоленского, Кастальский, вероятно, так и остался бы недипломированным композитором.

«Всяким лганьем и застрашиванием я заставил, наконец, милейшего „Кузьку“ (А. Д. Кастальского) выдержать окончательный экзамен на свободного художника в здешней консерватории, — писал в 1893 году в своем дневнике Смоленский. — Танеев мне сознался в день экзамена по композиции, что он глядел до сих пор на этот экзамен как на праздную затею, начатую по моей протекции, но совершенно затем переменял мнение о Кастальском на наилучшее после его экзаменов по фуге и после „Пира Валтасара“, которые представляли собой совершенно недурное явление в стенах консерватории. Диплом был присужден единогласно и с совершенным удовольствием всех членов художественного совета. „Пир“, написанный в течение 3-х недель, я сам слушал на экзамене и подивился глубине знаний моего коллеги» (290).

Три года спустя в жизни композитора произошло еще одно очень важное событие, которое стало началом его блестящей композиторской карьеры. Выбирая с регентом Синодального хора В. С. Орловым репертуар, Кастальский предпринял попытку гармонизации нескольких церковных одноголосных роспевов. Его гармонизации вызвали всеобщий интерес, что побудило Кастальского к другим опытам — совершенно оригинальным и художественно убедительным. Так, в сорокалетнем возрасте, незаметно для посторонних глаз пройдя путь становления мастерства, вполне неожиданно для самого себя Александр Дмитриевич выступил со зрелыми композициями в новом стиле, которому стали следовать многие композиторы, включая глубоко почитавшего Кастальского Сергея Рахманинова.

Вместе с сочинениями Кастальского родился новый тип отношения к лежащим в их основе древним роспевам, которые ранее являлись, как писал сподвижник Смоленского ученый-медиевист А. В. Преображенский, лишь «предлогом для гармонических ухищрений» и оставались в силу этого сухими и безжизненными даже в сочинениях больших мастеров. В новых же опытах древние роспевы выросли «до значения музыкальной темы, подлежащей именно тематическому развитию, — и для самостоятельных сочинений на темы древних роспевов» (241, 115). Более того, средневековая монодия играла теперь не только роль первоосновы музыкального языка, но и превратилась в критерий стиля.

Довольно быстро пресса заговорила о «направлении Кастальского», сумевшего найти новый путь православной церковной музыки (см.: 315, 348; 189, 400). Не ускользнуло от внимания критиков и то, что композитор, в отличие от многих его коллег, пришел в духовно-музыкальную область отнюдь не «от щедрот» музыки светской и сумел избежать искушения привнесения ее законов в нормы церковного искусства. За словами критика Н. И. Компа-

нейского о том, что Кастальский является композитором, «разгадавшим русский церковный стиль, ту симфонию голосов, которая, быть может, смутно витала в воображении наших предков», кроется мысль о глубокой исторической преемственности искусства Кастальского (175). Родившееся из церковных недр, оно отличалось сугубо певческим, а не инструментальным характером звуковедения и сопряжения партий; развивалось по законам храма, а не сцены. Кастальский, в известном смысле, наследовал от роспевщиков древности не только мелодику, тематику и дух их творчества, но и творческие принципы, покоившиеся на нерасторжимости составных элементов храмового действа и определившиеся задачами богослужения и церковным календарем. Быть может, в силу этого композитора и не привлекала идея создания литургических «концертных» циклов, столь популярных в его время.

Сочинения Кастальского предназначались для исполнения за службами в Успенском соборе Московского Кремля, где строго следовали древнему уставу и сохраняли старинные одnogолосные роспевы этого храма, чередовавшиеся, впрочем, с самыми разнообразными многоголосными композициями. Проблема стилистической цельности богослужения была лишь поставлена тогда на повестку дня. Поэтому Кастальский вводил в службы только отдельные свои сочинения или их небольшие группы, исполнявшиеся в соборе сразу же по их написании. Причем первым интерпретатором хоров композитора был вплоть до самой своей смерти талантливейший регент Синодального хора, друг Кастальского В. С. Орлов. Впоследствии работам Кастальского посчастливилось попасть в руки двум другим замечательным хоровикам, регентам Синодального хора Н. М. Данилину и Н. С. Голованову.

Размноженные литографическим способом по количеству пультов Синодального хора, сочинения начинали свою жизнь на клиросе. Композитор внимательно следил за дирижерскими интерпретациями, выверял звучность партитур в хоровом исполнении и вносил в нотный текст те или иные коррективы. Так появлялись новые редакции его хоров, закреплявшиеся потом во вновь переписанных стеклографах или даже издававшихся типографским способом нотах.

Еще один круг работы над сочинениями был связан с переложением для хоров разных составов и исполнительского уровня. «Справедливые упреки регентов, что я пишу все для первоклассного Синодального хора, забывая о нуждах многочисленных небольших хоров, заставили меня обратить внимание и на эту нужду», — писал Кастальский (151, 35).

И наконец, коррективы в партитуры Кастальского вносила концертная практика, отличавшаяся в это время необычайной ин-

тенсивностью. Чаще всего сочинения композитора исполнялись на концертах Синодального хора. Но по мере роста известности Кастальского они вводились в репертуар и других хоров. Так, в письме от 15 февраля 1905 года Кастальский пишет Смоленскому в Петербург: «Васильев со своим хором затеял в марте устроить концерт из моих всенощных пьес. Я взялся сократить знаменное „Благослови“ — и оказывается, что чуть ли не заново надо опять перепечатывать... С ектеньями — та же история и т. д. Лучше не вспоминать» (157).

Предельно требовательный к своим сочинениям, композитор постоянно возвращался к старым работам, стремясь усовершенствовать их или приспособить к тем или иным нуждам. В связи с этим почти каждое из духовных сочинений Кастальского существует в нескольких редакциях, что составляет еще одну из особенностей его наследия. Опубликованные и перечисленные в каталоге П. И. Юргенсона семьдесят три номера духовных хоров Кастальского далеко не исчерпывают написанного композитором.

В силу того, что большая часть библиотеки Синодального хора погибла, а часть рассеялась по всему миру, установить точное число работ Кастальского не представляется возможным; можно назвать лишь число выявленных произведений. Так, в настоящее время мы располагаем сведениями о существовании ста тридцати шести духовно-музыкальных сочинений и переложений Кастальского, написанных как в дореволюционные, так и в послереволюционные годы.

2

Церковную музыку Кастальский писал на протяжении всей жизни. Однако главенствующее положение она занимала лишь в первый творческий период его биографии, длившийся примерно с 1896 по 1906 год. «Пробы пера» в церковной области повлекли за собой лавину хоров, и уже в 1902 году, когда Кастальский готовил подношение своих сочинений императору Николаю II, он мог говорить о сорока четырех наименованиях опубликованных работ, а также «о сотне с лихвой» неопубликованных стихир подобных. По существу, в эти годы было написано большинство известных духовных произведений Кастальского. Целиком сосредоточившись на церковном творчестве, он многократно и многообразно воплощал излюбленные композиторами начиная с глубокой древности тексты: Херувимскую, «Милость мира», «Достойно есть» и другие, погружался в мир Страстной Седмицы и чина погребения усоп-

ших, ратовал за улучшение «простого» пения и писал новые обработки гласовых песнопений.

«Первым по времени (1897 г.) ценным сочинением я считаю знаменную Херувимскую, — писал Кастальский, — в чем схожусь во мнении и с критиками, отметившими в ней применение впервые новых приемов гармонизации и новых хоровых звучностей, зависящих от различных комбинаций голосов» (151, 35).

В этом произведении стиль Кастальского предстает во всей красе. Можно только изумляться способности автора облекать знаменную монодию в многоголосный наряд, находить все новые и новые средства аранжировки каждой из четырех варьированных строф песнопения. Так, первая строфа «Иже херувимы тайно образующе» решается как сопоставление двух групп хора — детской и мужской, символизирующих горний и земной миры. Этот прием будет неоднократно использоваться Кастальским и в других хорах. Прихотливо выющаяся знаменная мелодия органично вплетается в вязь близких ей по интонационному строю сопровождающих голосов, образующих созвучия натурально-ладовой гармонии. Хоровая фактура произведения предельно мелодизирована. Напевность и интонационная осмысленность присуща каждому его голосу, движущемуся согласно импульсу, данному основным напевом, растворенном в обильных *divisi*. Ритмической организации ткани свойственна большая свобода как следствие ненормативности ритма первоосновы сочинения, при том что композитором используются обычные размеры европейской музыки.

Вторая строфа «И животворящей Троице трисвятую песнь припевающе» — новый вариант обработки, в фактурном смысле решенный как последовательное, сверху вниз, вплетание хоровых голосов с последующим «выключением» мужской группы.

Третья строфа «Всякое ныне житейское отложим попечение» — новое варьированное повторение роспева излагается блестящими компактными аккордами детской группы хора в сопровождении подголашивающих мужских голосов. Звучность уплотняется и усиливается за счет *divisi* и тесситурного сближения всех партий.

Четвертая строфа «Яко да Царя всех подыдем дориносима чинми, аллилуйя» по способу изложения сходна с решением третьей строфы. Однако четвертой строфе суждено более длительное развертывание, приводящее к яркой кульминации — народному ликованию («аллилуйя»), где используется типичный для музыки «кучкистов» прием: октавное проведение темы в верхних голосах, дублируемое октавной же терцовой «второй» в голосах нижних. Подобный прием как выражение богатырской мощи Руси можно видеть в хоре пролога к опере Бородина «Князь Игорь», в

«Богатырских воротах» из фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки» и др. (пример 146).

Финал — заключительная «аллилуйя» — достаточно неожидан, но не столь редок у Кастальского: вполне баховское прелюдирование на фоне длинной «педали».

1897 и 1898 годы в творчестве Кастальского были необычайно плодотворны. Согласно каталогу фирмы П. Юргенсона, композитор опубликовал двадцать семь духовных хоров, большая часть которых написана на тексты центральной части литургии — евхаристического канона. Беспрецедентно это время и по обилию шедевров, в числе которых и такие знаменитые сочинения, как «Милосердия двери отверзи нам», «Дева днесь», «С нами Бог», «Милость мира» № 2, «Бог Господь» и тропари в Великую Субботу на утрени, Старо-Симоновская Херувимская, «Со святыми упокой» и «Сам Един еси бессмертный», вызывавшие бурный восторг современников и ставшие как бы знаменем Нового направления.

«С „Благообразным Иосифом“ и прочими тропарями Великой Субботы, — вспоминал Кастальский, — случился некий казус: Компанейский, в своих восхвалениях хвативши непозволительно через край сравнением этого песнопения с творениями Баха (!), тут же признавал его непригодность для богослужения (?). Из московских богомольцев тоже нашлись люди такого же образа мыслей. Слышал стороной, что кто-то собирался даже „бить по шее“...» (151, 35).

Вызвавшие столь бурную реакцию тропари Великой Субботы, точно так же, как икос панихиды «Сам Един», действительно очень далеко отстояли от традиционных представлений о том, какой надлежит быть музыке для церкви. Дав полную свободу художественной фантазии, используя до него никогда не применявшиеся в музыке а *capella* способы эпического симфонического письма, композитор создал уникальные хоровые фрески на тему великого таинства — смерти.

Влияние этих произведений на последующее развитие русской хоровой музыки трудно переоценить. В известном смысле, к последствиям знакомства современников с хорами Кастальского могут быть причислены все крупные концепционные хоровые полотна его младших коллег. Влияния были как общего плана, проявляющиеся в художественности подхода к интерпретации средневековых роспевов, в свободе выбора средств хорового письма и в воплощении посредством хоровой звучности образов и идей, прежде бывших приоритетом симфонии, так и прямого. Например, многие более поздние композиторские прочтения тропарей Великой Субботы, включая № 10 из «Страстной Седмицы» Гречанинова, были аналогами сочинения Кастальского.

В 1899 году, завершив работу еще над тремя хорами литургии — известными причастными стихами «Блажени яже избрал» и «Не имамы иныя помощи», а также «Достойно есть» роспева царя Феодора, в начале XX столетия композитор приступает к работе над песнопениями всенощного бдения. В течение пяти лет Кастальским было написано около тридцати пяти хоров для этой службы, включая циклы догматиков и воззваний.

Среди песнопений также немало шедевров. Один из них — предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа» греческого роспева для большого хора, в котором, подобно многим другим сочинениям Кастальского, развитие идет по линии постепенного усложнения фактуры, усиления динамики и расширения диапазона хоровых регистров. От сдержанного, приглушенно звучащего в низком регистре хора до экстатического блеска всех хоровых красок в заключительной «Славе» — такова амплитуда состояний, запечатленных в этой хоровой миниатюре.

В ряде произведений Кастальского, в том числе и песнопениях всенощного бдения, используются роспевы московского Успенского собора, которые были собраны и опубликованы в 1882 году. Художественные полотна композитора вобрали в себя не только интонации, но и особый дух замечательного храма-памятника, совмещающего в себе черты древнего и нового, дониконовского и послениконовского. Подобно тому как в интерьерах храма сочетались иконы старинного и современного письма, в литургических чинопоследованиях — древний устав с особенностями богослужebной практики нового времени, в музыкальном оформлении служб — одноголосные роспевы и партесные композиции, точно так же характерной особенностью стилистики сочинений Кастальского являются сопоставления и сосуществование древнерусских и современных пластов.

В этом смысле показательным является первый антифон первой кафизмы «Блажен муж» напева Успенского собора, основанный на сопоставлении архаичных унисонных запевов, в которых проводится знаменный роспев, и «новостильных» припевов — многоголосных гомофонных «аллилуйя». Звучащие на фоне выдержанных хоровых «педалей» упругие токкатные запевы, вращающиеся в небольшом диапазоне вокруг «строки», исполняются мужской группой хора.

Успенский собор был одним из немногих храмов синодальной церкви, где можно было услышать одноголосное знаменное пение. Исполнителями его были сами причетники храма, которые по условиям приема в соборный штат должны были обладать низкими голосами и знанием обиходного пения. Собиравшиеся со всей России претенденты на службу в собор проходили испытания в Сино-

дальном училище. В числе экзаменаторов был и Кастальский. Хоровой басовый ансамбль священнослужителей храма, в котором пел выдающийся русский бас — протодиякон К. В. Розов, был уникален и впечатляющ.

Отзвук этого необычного для XX века ансамбля слышится не только в «Блажен муж» Кастальского, но и в одном из оригинальнейших в русской музыке Символе веры — «Верую» № 1 Кастальского, где догматы христианского вероисповедания излагаются мощным унисоном басовой группы хора. словно голос отцов церкви, сурово и властно провозглашающих утвержденный в ожесточенной борьбе Никейского собора Символ веры, звучит свободный и энергичный мелодический речитатив tutti. Сопровождающие голоса создают мелодизированный многоголосный фон, сотканный из плавных кантиленных линий (пример 147).

В средней части сочинения, написанного в простой трехчастной форме, композитор пользуется приемом стилизации и цитирования. Так, в музыке догмата воплощения приводится цитата из хора Г. Ф. Львовского «Дева днесь»; в эпизоде, повествующем о воскресении, слышится реминисценция «псевдорусского» церковного стиля времен А. Ф. Львова.

В ряде сочинений начала века Кастальский применяет прежде неизвестную в духовной музыке форму хора с солирующим голосом, возникшую не без влияния практики светского музицирования. Пробразом подобной формы в музыке церковной является, очевидно, пение хора с канонархом. Именно так написано знаменитое гречаниновское «Верую» для хора и альт-соло из Литургии № 2, впервые исполненной в марте 1903 года. Примерно год спустя Кастальским были сочинены два произведения на текст молитвы Симеона Богоприимца, где впервые в духовной музыке применяется развернутая по типу арии партия солиста. Произведения воспринимаются как выразительные оперные сцены, включающие в себе широкий эмоциональный спектр.

Говоря о состояниях, выражаемых музыкой Кастальского, необходимо отметить, что при всей множественности оттенков доминирующими являются состояния, отмеченные энергией и оптимизмом. «Каждое хоровое произведение Кастальского, — писал Асафьев, — это новая гамма звуко-света и звуко-тени, новый „тон“ — мягкий или мужественно-сильный, полный нежных переходов или четких, жестких очертаний, одноцветный или роскошно-переливчатый, палестриновски сдержанный и величественный или в характере испанской школы: страстно-порывистый, густой и сочный, но никогда — истомленный. Искусство Кастальского не знает томлений и нервных изломов. Оно насквозь опти-

мистично, бодро. В скорби — сурово-сдержанное, в радости — светлое и полноцветное, яркое» (16, 8).

В начале XX века, когда эстетическое содержание православного богослужения стало предметом широкого публичного обсуждения, церковные композиторы обратили внимание на серьезную диспропорцию между художественным качеством обработки напевов постоянных и напевов изменяемых, гласовых, которые оставались как бы неприкосновенной сферой. В полемику по поводу цельности музыкального оформления богослужения включился и Кастальский, не только словом, но и делом внесший вклад в эту область. Так, в 1902 году из печати вышли три цикла песнопений на «Господи, воззвах» (иначе — «воззвахов»), включающих в себя 140-й псалом и следующие за ним стихиры. Опыт Кастальского, кстати, повлекший за собой целый ряд подражаний, был смелой попыткой нарушения шаблонов. Особенно новаторски были выполнены композитором обработки знаменного распева, являющие собой не упрощенно-обиходные, приспособляемые к любому тексту гармонизации, но сложные по смыслу и исполнению восемь миниатюр, каждая из которых ярко индивидуальна. В новом оригинальном виде предстали также обработки «воззвахов» киевского распева, трактованные композитором в «древлеправославной» манере. Проведение распева басом-головщиком в унисон с одним из верхних голосов при терцовых «вторах», архаичные «читки» на пустых квинтах, необычные, руководимые поворотами распева ладовые наклонения — все это было для времени Кастальского смелым и непривычным.

Однако, как признавался сам композитор в письме от 14 февраля 1902 года к Х. Н. Гроздову, новаторские «воззвахи» были написаны все же с оглядкой на общественное мнение и принятые образцы: «Догматики и воззвахи мои печатаются — пришлю, когда окончатся их корректурные мытарства. Насчет „княгини Марьи Алексеевны“, в „воззвахах“ я счел все-таки нужным (хотя и после многих колебаний) несколько обращать внимание на „ея сиятельство“, но зато в догматиках (особенно 1, 4, 5, кажется) ни Марья Алексеевна, ни Петр Иванович, — меня никто не тревожил... Что из них выйдет — на практике увидим» (153).

Упомянутые Кастальским догматики — общепризнанный шедевр творчества композитора — считаются также одним из наиболее смелых опытов обработки традиционных гласовых распевов в его наследии. Чутко следуя импульсам, исходящим от древних распевов и текстов, композитор порой совершенно абстрагируется не только от канонов церковного стиля, но и академически-правильного музыкального письма (пример 148).

Звучание знаменного распева, сохраняемого в неприкосновенности, освещается то отблесками суровой эпической русской древности, то драматизмом страстей ветхозаветной истории, события которой привлекаются в качестве прообраза для раскрытия догмата воплощения, то истовым пафосом утверждения непостижимых умом постулатов, то неземным спокойствием образа воспеваемой поэтот Пречистой Девы Марии. Возвышенно-благочестивое, благоговейное настроение господствует в догматиках, являющих собой богатейший кладезь национального подголосочно-полифонического письма, основанного на логике интонационного развертывания знаменного распева и способах колорирования музыкальной ткани, свойственных русскому народному многоголосию.

3

Последнее предреволюционное десятилетие в жизни композитора было отмечено интенсивнейшей общественной и творческой деятельностью. Это было время, когда возникли его единственная опера «Клара Милич» и реквием «Братское поминовение», основные исторические и фольклорные реконструкции, юбилейные кантаты. В 1907 году, после смерти В. С. Орлова, Кастаньский становится регентом Синодального хора, а в 1910 — директором Синодального училища и проводит большую работу по преобразованию его в высшее музыкальное учебное заведение. Это время ознаменовано также интенсивной педагогической деятельностью в Синодальном и Филармоническом училищах, а также Народной консерватории.

«Годы 1907—1910, — писал впоследствии композитор, — годы смерти В. С. Орлова, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Смоленского и С. Н. Кругликова, пробывшего директором Синодального училища немного более двух лет. За этот период я, между прочим, занимался исследованием русской народной песни, стараясь выявить себе ее особенности, но эта работа, вследствие постоянных отвлечений внимания в другие стороны, затянулась у меня до неопределенных времен. Отвлечения были и обязательные, служебные — по хору и училищу, — были случайные, в виде разного рода срочных писаний, то к какому-нибудь юбилею, то для „духовных песнопений“, в пользу Елисаветинского общества, в которых Л. В. Собинов два раза исполнял написанные мною для него в сопровождении хора „Чертог“ и „Свете тихий“» (151, 41).

Как видим, духовно-музыкальное творчество в этот период уже не стоит в центре внимания композитора. Невелик и список опубликованных в это время отдельных хоров, включающий пятнад-

цать наименований. (Хотя реально он более пространен и содержит ряд неизданных произведений, в числе которых замечательное «Великое многолетствование напева Московского Большого Успенского собора» (ок. 1912). В числе работ этого времени находятся и обработки гласовых стихир на различные праздники, в которых композитор отказывается от чересчур смелых новаций музыкального языка, создавая вполне «клиросные», но мастерски написанные обработки. Здесь и опыты изысканной стилизации («Тебе поем» грузинского роспева), и вдохновенные развернутые сцены для солиста с хором (упомянутые в цитате композитора песнопения «Чертог Твой» и «Свете тихий» № 4), в которых применяются сложные тональные планы и смелые модуляции, явно перешедшие в духовные сочинения из светских опусов Кастальского.

Рецензируя последние хоры Кастальского, Асафьев писал: «Все эти произведения Кастальского свидетельствуют о своеобразности, самобытности и глубинности — о том расцвете творчества, когда композитор, найдя и овладев необходимыми для выявления создающего „я“ средствами выражения, с уверенностью и полнотой раскрывает таящиеся в нем силы. Светло, выразительно и красиво — так можно охарактеризовать любое из перечисленных выше сочинений» (15, 158). Далее критик в своей рецензии, анализируя такие сочинения, как тропарь священномученику Гермогену, «Царю небесный», задостойник в День Св. Троицы, грузинское «Тебе поем» и «Христос воскресе», посвященное малолетним певчим Придворной певческой капеллы, указывает на простоту, естественность и в то же время неформальность гармонических приемов, остроумные наслоения и расширения голосов, на своеобразные, но всегда чутко обоснованные переченья и хроматизмы.

Особенно восхищало Асафьева песнопение «Разбойника благоразумного», которое он считал одной из жемчужин творчества Кастальского. «Нельзя себе представить замысел проще и скромнее, — писал критик. — На выдержанном органном пункте (глубокая квинта у теноров и басов) дисканты и альты (соло или по 2—3 исполнителя на каждый голос) поют скорбный, овеянный нежной задушевной грустью напев, очаровательно гармонизованный. Религиозное созерцание русской, чисто русской, коснувшейся глубин народного творчества души слышится в этом напеве. Всего 12 тактов, но чтобы создать их, надо, чтобы невидимая сила вложила в душу художника далекое былое-скорбное, изжитое, быть может, в течение веков несколькими поколениями, и надо еще, чтобы тот, через кого это проявится, не знал и не ведал, что он творит. А может быть, здесь сказалось и личное горе. Кто знает?.. Но законченность, сжатость, выразительность „Разбойника“ — качества столь значительные, мастерство, с каким произведение вы-

полнено, — столь совершенно, а искренность и сердечность музыки так трогают, что нельзя не причислить его к самым значительным достижениям в области церковного пения» (15, 158).

Первая мировая война глубоко потрясла композитора, который посвятил ее событиям один из крупнейших музыкальных памятников — реквием для хора, солистов, органа и оркестра «Братское поминовение» (1916). В следующем году была опубликована и другая его версия для хора а cappella, названная композитором «Вечная память героям (Избранные песнопения панихиды)», являющаяся единственным крупным хоровым циклом для смешанного хора в творчестве Кастальского.

Работа над «Братским поминовением» началась в первые же месяцы войны. Впоследствии композитор вспоминал: «Но вот разразилась небывалая война... Кого она не захватила? Хотя и я отбывал во время оно военную повинность артиллеристом, но ведь это было еще во время консерваторских занятий; прошли давно все сроки годности к службе... Пришлось отзывать на события, делать нечего, только „профессионально“; одновременно начал работать и над музыкальной „баталией“ на темы гимнов для оркестра и над „Братским поминовением героев, павших в Великую войну“ на похоронные напевы участвующих в союзе народов. Большую половину наоркестровал и из третьей работы — нечто вроде шествия тоже на темы гимнов» (148).

Упомянутые «Баталия» и «Шествие» так и не были завершены. «Да и, в сущности, спешить-то некуда, — писал Кастальский другу. — Вон теперь турки, может быть, и их придется ввести в общую свалку? Так что моя композиция пишется в зависимости от политического горизонта» (154). Не закончив сочинения к 1917 году, композитор столкнулся с тем, что широко используемый в этих сочинениях «Народный гимн» А. Ф. Львова после февральской революции воспринимался уже в отрицательном смысле.

Складывание грандиозной партитуры «Братского поминовения» развивалось по той же самой логике, а именно, сочинение было своего рода зеркалом военных сводок о вступлении в войну тех или иных союзных стран. В результате возникли две редакции «Братского поминовения», музыкальный тематизм которых вполне соответствует исторической информации о составе антинемецкого блока в 1916 и 1917 годах.

Редакция 1916 года создавалась долго и мучительно, сопровождаясь многочисленными переделками и добавлениями. Пожалуй, ни одно сочинение не давалось Кастальскому столь трудно, как «Братское поминовение». Причина заключалась в сложности задачи и тех условиях ее решения, которые ставил перед собой автор.

Судя по литературным источникам, первоначальный замысел заключался в создании заупокойного поминального сочинения, которое было бы приемлемо для людей различных христианских конфессий, входивших в Антанту. Идею такого соборного музыкального действия подсказала сама война. «Непрерывное братство и единение народов согласия, их круговая братская помощь в настоящей войне естественно рождает идею братского поминовения воинов, павших за общее дело», — написано в авторском предисловии к изданию сочинения.

Постановка подобной задачи для Кастальского — художника с религиозным сознанием, посвятившим жизнь музыке для храма, — была вполне закономерной. В сложившихся к тому времени формах церковного искусства он мог найти и способы воплощения темы единения православных христиан различных стран и юрисдикций. Это единение подчеркивалось исполнением за одним богослужением песнопений разных национальных церквей на оригинальных языках; многоязычие в русских храмах звучало и на пасхальную заутреню, когда читалось Евангелие на «четыре стороны света». В творчестве самого Кастальского также можно найти несколько этнически окрашенных церковных хоров — сербских и грузинских. Возможно, истоки концепции «Поминовения» восходят к православной богослужебной практике. Сложность поставленной задачи заключалась в том, что композитор вознамерился в одном сочинении упомянуть воинов не разных православных юрисдикций, а разных христианских конфессий, церковные песнопения которых за одним богослужением никогда не звучали и звучать не могли.

Для такого межконфессионального сочинения необходимо было изобрести некую новую форму. Традиционная православная панихида, точно так же, как и католический реквием, в их чистом виде не годились. Поэтому композитор, взяв за основу католический реквием, оставил те его части, которым нашел образные аналоги в русской панихиде. Получился некий «русский реквием» (выражение Асафьева), состоящий из двенадцати частей: 1. Requiem aeternam. 2. Kyrie eleison. 3. Rex tremendae. 4. Ingemisco. 5. Confutatis. 6. Lacrymosa. 7. Domine Jesu. 8. Hostias. 9. Sanctus. Benedictus. 10. Agnus Dei. 11. Kyrie eleison. 12. Requiem aeternam.

Данью католическо-англиканской традиции было использование оркестра и органа, а также сольных и ансамблевых номеров с инструментальным сопровождением.

Как полагал композитор, положенный в основу сочинения музыкальный материал должен был быть непременно оригинальным, а не им самим сочиненным. В противном случае, полагал он, это было бы уже не «братское поминовение». Совершив большую

изыскательскую работу (одним из ее этапов было посещение московского католического храма), Кастальский подобрал ряд русских, католических, англиканских и сербских песнопений, которые положил в основу произведения. Общепонятными должны были быть не только форма и мелодика, но и литературный язык, в результате чего все вокально-хоровые номера были подтекстованы на церковно-славянском, латинском и английском языках.

Дал себе композитор и установку на то, чего нужно избегать. Он полагал, что в антинемецком сочинении не должно быть музыкальных форм, связанных с немецкой культурой, то есть полифонии свободного письма. И когда после премьеры «Поминовения» прозвучала критика за отсутствие такого неперемennого атрибута реквиема, как fuga, Кастальский негодовал: «Хорош был бы я, если бы сам старался явиться во всеоружии западной контрапунктической техники! Поминая воинов, освобождавших нас от немецкого ига!.. До чего заел немец всех и вся в музыке!.. Слава Богу, хоть я тут не поддался!» (155).

Какие же музыкальные формы позволил себе применить композитор в «Поминовении»? В основном это те формы, которые Кастальский уже много лет практиковал в своем церковно-певческом творчестве, а именно, формы двух- и трехчастные и контрастно-составные. Широко использует композитор и такие сугубо клиросные приемы, как антифоны, канонаршение, запевы и т. д.

Что касается стилистики «Поминовения», то по отношению к этому сочинению, основанному на песнопениях различных культур и исторических эпох, было бы уместным применение термина полистилистика. Со свойственным ему вкусом и обостренным чувством этно-исторической специфики, Кастальский блестяще обыгрывает инославный мелодизм, либо обрамляя его оправой, соответствующей подлинному бытованию, либо вплавляя в монолит авторского напевно-полифонического стиля. Не избежал Кастальский, вопреки собственным декларациям, и такого соблазнительного для стилизации приема, как фугато.

Амплитуда образности, точно так же, как и средств музыкального языка, очень широка и разнообразна: суровая архаика и пышный барочный пафос, русский плач и военные фанфары, эпическая мощь и утонченный ультрасовременный колорит и т. д.

Одним из примеров может послужить первая часть сочинения, Requiem aeternam, которая открывается монологом баса, воскрешающим в памяти таких оперных героев, как Пимен и Досифей, а также явно перекликающимся с дьяконскими возгласениями за службой. Призыв солиста вводит слушателей в мир русского заупокойного богослужения, обязательным песнопением которого яв-

ляется кондак «Со святыми упокой», который в этой части разрастается в плач-причет, исполняемый хором первоначально на латыни, а затем по-русски. В средней части в русскую образную сферу вторгается императивное властное англиканское песнопение, которое поют унисоном мужские голоса. Воспринимаемый свежо и ярко, этот контрастный эпизод-цитата более характерен для оперной сцены либо историко-этнографической зарисовки, каких немало у Кастальского, нежели для литургической музыки.

Подобная балансировка между светской и церковной сферами является характерной чертой «Поминовения», которое вобрало в себя очень многие приемы композиции Кастальского, выработанные за двадцать лет в самых различных областях творчества. В каждой из частей «Поминовения» можно говорить либо о преобладании той или иной сферы, либо их равновесии. Думается, в первой части побеждает церковное начало, поскольку основную смысловую нагрузку в ней несет русская церковная интонационная семантика — распев «Со святыми упокой», оборот знаменного распева «фита пятогласная» и колокольный погребальный звон в оркестре. Музыкальный материал иных культур вызывал у Кастальского желание прибегнуть к стилизации в духе историко-этнографических реставраций: на сей раз воссоздавалось католическое и англиканское пение различных эпох. Сольные и ансамблевые номера (за исключением «Domine Jesu») произвольно развивались по логике оперного стиля «Клары Милич». Оттуда же заимствовались и многие приемы оркестрового письма.

Оркестр сочинения, в отличие от идеально звучащего хора, является спорной областью. И дело здесь не столько в просчетах инструментовки, сколько в самой концепции оркестра у композитора, трактующего его в хоровых частях как вверх и вниз продолженный хор. В результате оркестровая звучность не помогает, а мешает хору. Оркестр у Кастальского является одним из основных средств стилизации и изобилует специфическими колористическими инструментальными приемами — в их числе звучание челесты, колокольчиков, флажолетов струнных, засурдиненной меди и др., что нередко находится в противоречии с образным строем заупокойного поминовения.

В начале 1916 года, когда перед Кастальским встала проблема исполнения сочинения, выяснилось, что использование в нем церковно-славянского текста должно получить одобрение Синода и что такое одобрение композитор вряд ли получит. Поэтому он решил дать церковно-славянским песнопениям их свободный литературный перевод, используя для этого стихотворные тексты А. К. Толстого, Бажанова, священника Слободского, а также, как он выражался, «отсебятину». Перспектива исполнения «Поминовения» на

театральных подмостках с вольным переводом заметно отдаляла сочинение от изначальной идеи церковной панихиды и давала автору свободу эксперимента. Дальнейшее развитие, разрастание «Поминовения» было следующим. Весной 1916 года Кастальский ввел в партитуру две оркестровые интерлюдии, в которых отдавал дань принимавшим участие в военных действиях индусам и японцам. «Для меня важно только показать, что не забыты и азиаты, — писал другу Кастальский. — Я было пристегнул новозеландское похоронное пение — тоже дикарское, — но бросил» (156).

Таким образом, «Поминовение» стало уже четырнадцатичастным (две новые оркестровые части были дополнительно вложены в клави́р). В 1917 году литографским способом были изданы еще три номера, один из которых родился после знакомства Кастальского с членами американского посольства. Этот номер был призван, как писал композитор, отметить в его сочинении «вступление американцев в противугерманский союз» (149). В 1917 году появилась и авторская программа сценического исполнения семнадцатичастной редакции «Поминовения», согласно которой действующими лицами и исполнителями сочинения были: кардинал, отроки в белых одеяниях, английская, румынская и итальянская сестры милосердия, греческий церковник, группы русских крестьянок, черногорцев и сербов, американцы, индусские воины и жрецы, японская религиозная процессия, а также хор.

Задуманное как панихида сочинение в конце концов превратилось в огромное музыкально-историческое действо. Легкость перехода Кастальского к сценической форме, думается, объясняется тем обстоятельством, что замысел «Панихиды» был воплощен им в другом произведении, родившемся из недр «Братского поминовения» и увидевшем свет в 1917 году. Работая над «Братским поминовением» и столкнувшись с необходимостью отказаться от церковно-славянского текста, Кастальский решил осуществить хоровую редакцию «Братского поминовения», которую озаглавил «Вечная память героям. (Избранные песнопения панихиды)» и предназначил для исполнения в русских церквях за богослужением. В этом произведении тема получила ярко выраженную русскую православную ориентацию. Структура католического реквиема и разноязычие сменились церковно-славянским языком и последованием канонических песнопений панихиды, в числе которых «Ектенья», «Аллилуйя и Глубиною мудрости», «Покой, Спасе наш», «Покой, Господи», «Молитву пролию», «Со святыми упокой», «Сам Един еси бессмертный», «Ты еси Бог», «Упокой, Боже», «Тройная ектенья», «Вечная память».

Использованные в «Братском поминовении» католические, сербские, английские напевы хотя и находят себе место в «Па-

нихиде», однако ассимилируются в православных песнопениях. Несколько внешнее театральное цитирование напевов различных религиозных конфессий и, как следствие, мозаичность целого совершенно отсутствуют в «Панихиде», которая и в каждой своей части, и в целом представляет собой монолит логически взаимосвязанных интонационных построений. Таким образом, в новом сочинении эклектическое решение темы обретает единую и законченную стилистическую форму.

Первый номер, «Ектенья», представляет собой монументальную хоровую заставку — образ совместной молитвы. Основанная на русских, католических и сербских роспевах, музыка этой части аналогична «Kyrie eleison» «Братского поминовения», из которого заимствуются целые фрагменты хоровой партитуры. Из раннего сочинения приходит и идея сольных запевов, заменяющих собой дьяконские возгласения¹.

Следующий номер — «Аллилуйя и Глубиною мудрости» для баса соло и хора — представляет собой дословное повторение хоровой и вокальной строчек номера «Domine Jesu», основанного на русском знаменном роспеве. Композитор лишь отредактировал партитуру и особенно партию солиста, изложенную в раннем сочинении на латинском и английском языках. В новой версии рельефно проступили все достоинства этого произведения, например выразительнейшая пластичная кантилена басового соло, мастерски вплетенного в узорчатую полифоническую вязь хора.

Значительно выиграл от упразднения оркестровой партии и восьмой номер «Братского поминовения» «Hostias», буквально повторенный в «Панихиде» с текстом седальна «Покой, Спасе наш». Островом нежнейшей лирики можно назвать этот основанный на русских и католических роспевах хор в последовании панихидных песнопений.

Краткий четвертый номер — «Покой, Господи» (католический напев) — возник в результате повторения хоровой партитуры заключительного раздела хора «Lacrymosa», обогащенного хоровой басовой педалью, заимствованной, кстати, из упраздненной оркестровой партии. Будучи красивым и выразительным, этот хор не несет, однако, большой смысловой нагрузки и является, скорее, связующим звеном между светлой нежной третьей частью и частью пятой — драматическим покаянным монологом «Молитву пролию» для тенора соло и хора. В данном случае мы впервые сталкиваемся

¹ Согласно ремаркам композитора, в богослужении сольные запевы в номерах первом и десятом («Ектенья» и «Тройная ектенья») должны опускаться. Сокращается и число прошений хора. Собственно, на этом различия между концертным и богослужбным вариантом «Панихиды» кончаются.

с хором, не имеющим аналогов и сочиненным специально для «Панихиды».

Пятый номер, а также следующие за ним три хора представляют собой цепь кульминаций цикла. В этом ряду кондак «Со святыми упокой» (№ 6) является «тихой» кульминацией, основанной на красивой кантиленной, как бы бесконечной мелодии «Братского поминовения». В новое произведение переносится хоровая партитура одного из фрагментов первого номера «Requiem aeternam».

Следующий, седьмой, хор «Сам Един» — также буквальное повторение (за исключением басовой сольной реплики) хоровой партитуры номера «Смерть и жизнь» («Rex tremendae»), основанного на русских и католических роспевах, в числе которых знаменитая секвенция «Dies irae». Это трагедийное хоровое полотно — второй опыт обращения композитора к тексту заупокойного икоса; опыт тем более ответственный, что первое «Сам Един» в свое время стало сенсацией и было признано одним из лучших сочинений Кастальского. Новое прочтение стало не менее впечатляющим и художественно совершенным. Находясь в точке «золотого сечения» цикла, хор «Сам Един» является его высшей кульминационной вершиной.

Восьмой хор — тропарь «Ты еси Бог, сошедый во ад», повторяющий хоровую партитуру номера «Средь груди тлеющих костей» («Confutatis») — последняя вершина в цепи кульминаций. Непривычная для языка композитора стилизованная под хорал аккордовая поступь свойственна этому основанному на английском религиозном песнопении произведению.

Девятый хор — «Упокой, Боже», в основу которого положен сербский распев и прямым аналогом которого является хоровая партитура «Кончен жизни день» («Agnus Dei») — светлое молитвенно-сосредоточенное интермеццо, звучащее перед монументальным хоровым заключением — соборной ектеньей всех народов.

Музыка «Тройной («сугубой») ектеньи» также была заимствована композитором из финального номера «Братского поминовения» — «Kyrie eleison», в котором проходят основные темы сочинения, характеризующие все участвующие в действе войска. Эта идея находит себе место и в «Тройной ектенье», в которую проникли даже элементы характеристики воинов «азиатских» стран. Несмотря на сокращения, композитору не удастся избежать некоторой калейдоскопичности, еще в большей степени свойственной аналогичному хору «Братского поминовения».

И наконец, венчающий сочинение эпилог: «Вечная память» героям, провозглашаемая солистами и хором, также имеющая своим прототипом заключительный номер «Братского поминовения».

Как видим, «Вечная память героям» — это новая версия «Братского поминовения», из которого автор заимствует наиболее художественно совершенные части и фрагменты, редактируя их согласно новой подтекстовке и выстраивая в драматургически стройную композицию. Однако в органичной для него сфере хоровой музыки а cappella композитору удалось высказаться более ярко и убедительно. Так Кастальский, пережив во втором периоде своей деятельности серьезнейшие «искушения» творчества в различных областях музыкального искусства, завершает этот центральный период крупным духовным хоровым циклом, демонстрирующим все грани его зрелого мастерства и представляющим собой одно из выдающихся сочинений русской музыки. Заметим также, что это единственный в русской хоровой литературе заупокойный цикл и единственный мемориал для хора а cappella, посвященный жертвам первой мировой войны, облеченный в форму крупного концепционного многочастного произведения.

«Вечная память героям» была «лебединой песней» Кастальского, который, однако, продолжал писать духовную музыку и после революции. (В числе его работ, созданных после 1917 года, — цикл хоров «Из патриаршего и архиерейского служения», тропарь Преображению — «Преобразился еси на горе», антифон «Во царствии Твоем», многолетие в честь юбилея П. Г. Чеснокова и др.) Это было последнее произведение, ориентированное на исполнение Синодальным хором и отличающееся всем спектром средств выразительности, которые были разработаны художниками Нового направления, возглавляемого Кастальским, выдвинувшими концепцию «хор — брат симфонического оркестра». В этом смысле «Вечная память героям» — последнее «симфоническое» произведение композитора, как Монблан возвышающееся на фоне современных ему духовно-художественных творений.

4

Жанр живописного историко-этнографического действа, пыльным цветом расцветший в «Братском поминовении», был кровным детищем Кастальского, появившимся на свет в его творчестве начала века и в полной мере отразившим своеобразие художественного мышления композитора.

Поворот в археологическую область произошел, по его словам, после того, как он вынужден был после отъезда Смоленского в Петербург в 1901 году взять на себя часть обязанностей ученого по работе с церковно-певческими рукописями, хранившимися в Синодальном училище. Интерес композитора к обиходным роспевам

начинает приобретать новый, исследовательский, оттенок. Подобный взгляд был естественным продолжением глубокого вживания Кастальского в органичный для него древний русский мелос, первоначально как бы извлекаемый им из глубины веков и претворяемый в песнопения современной Синодальной церкви. Но вот наступает время, когда сам композитор погружается в древность и, дорисованная его воображением, она оживает в звуках художественных реставраций, предназначенных уже не для богослужения, а для концерта. Если в первом своем увлечении Кастальский может быть сравним с иконописцем, пишущим иконы в древнем духе для церковных нужд, то во втором увлечении — с реставратором древних памятников, утраченные фрагменты которых он дорисовывает, руководствуясь интуицией и чувством архаического стиля, предназначая работы для музейной экспозиции.

Поводом для раскрытия у Кастальского таланта реставратора послужил Исторический концерт Синодального хора, состоявшийся 10 марта 1902 года. По случаю подготовки к концерту Кастальский писал Смоленскому в Петербург: «Сижу над крюками, составил себе таблицу знаменных крюков, — начал таблицу демественную, — хочется самому перевести двух и 3-х строчное пение для будущего концерта — что выйдет — не знаю» (158).

Результатом работы Кастальского над певческими рукописями в «каменной комнатке», как назывался рукописный отдел библиотеки Синодального училища, были размноженные в 1902 году литографическим способом «Образцы церковного пения на Руси в XV—XVII веках». Чтобы не утомлять публику архаичным хоровым пением, композитор старался подобрать короткие, но яркие примеры, снабжая каждый из них пояснениями. Разумеется, речь шла не о научной расшифровке беспометных памятников, секрет чтения которых до сих пор не раскрыт, а об их художественной реконструкции в некоем «преднамеренно примитивном» стиле, который в глазах композитора представлял родственным гетерофонии народной песни и весьма напоминал некоторые страницы его собственных духовных хоров.

Опыт оказался удачным и вызвал большой интерес у любителей старины. Смоленский же, по словам композитора, «был приведен прямо в пафос».

Успех вдохновил Кастальского, и в том же 1902 году он приступает к новой реставрации — «Из минувших веков», представляющей, по его мысли, «нечто вроде истории (с Адама) народной музыки в маленьких музыкальных картинках» (159). Этим сочинением автор стремился доказать свое убеждение, что хоровая музыка древности была не унисонной, а многоголосной и всегда стремилась к живописности и выразительности.

Первые три тетради нового цикла (I. Китай, Индия, Египет; II. Иудея, Эллада, На родине Ислама; III. Христиане) вышли в издательстве Юргенсона в 1904—1906 годах. В основу реконструкции были положены образцы древней музыки народов мира, заимствованные из научных работ Л. Бурго-Дюкудре, Х. Римана, О.-Ф. Геварта и др., а также исторические данные об исполнительских традициях тех времен. Отдаленным прообразом сочинения Кастаньского являлся изданный им в 1904 году фортепианный цикл «По Грузии», в котором использовались грузинские народные мелодии. Однако в отличие от этой более ранней работы в цикле «Из минувших веков» материал научных изысканий не является «тематизмом» для создания современного по звучанию художественного произведения. Композитор пытается, проникнув сквозь время, воссоздать подлинные картины минувшего, призывая на помощь и научные данные, и художественную фантазию, и интуицию. Результатом явились работы, которые, вероятно, не смогла бы дать ни одна реставрационная лаборатория.

Цикл Кастаньского предназначался для фортепиано. Однако материал тетради «Христиане» — древнейшие церковные песнопения — подсказал идею вокально-хорового исполнения и инсценировки фрагментов раннехристианских богослужений. Так родился второй вариант исполнения «Христиан». Фортепианное сочинение, написанное, кстати, весьма вокально, было снабжено подтекстовкой и соответствующими ремарками.

Фрагменты воссоздаваемого Кастаньским раннехристианского богослужения над гробницами мучеников в криптах катакомб или же обряда «агапы» были статичны и не несли в себе элемента сценического действия. Реконструировалось лишь пение за службой во всем многообразии засвидетельствованных историками хоровых форм. Эпизодически вводимое архаичное многоголосие достигалось путем использования выдержанных звуков — «исонов».

В 1909 году по заказу директора Московского археологического института А. И. Успенского Кастаньский завершил работу над реконструкцией старинного церковного чина «Пещное действо», исполнявшегося в крупнейших кафедральных соборах до середины XVII века. Основанный на библейском рассказе книги пророка Даниила, чин повествовал о трех ветхозаветных отроках, ввергнутых в огненную печь за отказ поклоняться идолу и спасенных спустившимся с неба ангелом.

«Пещное действо» было поставлено в Большом зале Синодального училища маленькими и взрослыми певчими Синодального хора. Представляющее собой вид средневековой литургической драмы, участниками которой являются три отрока, халдеи, протодьякон, хор, «Пещное действо» развивалось по незамысловатой

фабуле и содержало все атрибуты сценического действия в том примитивном виде, который присущ народному средневековому театру. Таким образом, это была новая качественная ступень в развитии жанра музыкальной реставрации: от статичной картины — к театрализованному действу.

Однако «Пещное действо» еще не было концом поиска. В 1914 году была опубликована четвертая тетрадь цикла «Из минувших веков»: «Русь. (Торжище в Древней Руси)», сфокусировавшая в себе находки в области художественной реставрации предыдущих лет, а также наблюдения композитора над музыкальным фольклором.

Как известно, преклонение всех участников Нового направления перед фольклором было безмерным. По мысли Кастаньского, народное творчество таило в себе не только импульс к дальнейшему развитию русской музыки, но несло исцеление всем недугам современного музыкального искусства. В 1902 году композитор сам включился в фольклорное движение, став членом Московской музыкально-этнографической комиссии, а позже — товарищем ее председателя.

Таким образом, создавая тетрадь «Русь», Кастаньский был во всеоружии познаний народной музыки и стремился предельно этнографически достоверно нарисовать картину жизни древнего русского города, используя для этого материалы народных песен, былин, духовных стихов, инструментальные наигрыши, а также записи музыки народов мира. Музыкальное письмо, применяемое как в вокальной, так и в фортепианной партии, максимально приближено к народной речи, изобилует подлинными цитатами. Фортепиано зачастую имитирует звучание различных народных инструментов — гудков, гуслей, сопели, свирели, волынки, балалайки и т. д.

Написанное для солистов, хора и фортепиано (согласно авторской ремарке, в действии участвуют 20 солистов-певцов и 30—35 лиц «с речами» и «без речей»), сочинение представляло собой как бы оживший эпизод жизни далеких предков — красочный и наивный. Воскрешающая в воспоминаниях сцены торжищ в русских операх, например в «Садко» Римского-Корсакова, этнографическая картина Кастаньского, возможно, имела своим прототипом и другой образец, а именно, фольклорные действа, свидетелем которых он стал на концертах хора М. Е. Пятницкого, в 1910-е годы устраивавшего в Москве целые театрализованные представления с декорациями и световыми эффектами.

К этому же периоду относится попытка создания грандиозных этнографических «Картин народных празднований на Руси», начатых в 1910 году, но так и не завершенных. Речь шла о реконструкции календарного годового круга старинных праздников, многие

из которых были уже забыты. «Картины народных празднований» были именно тем сочинением, на которое композитор возлагал надежды возрождения творческого духа в народе, считая, что, услышанное крестьянами в облегченном варианте на общедоступных спектаклях, оно «могло бы сослужить службу в целях возвращения в недра народа забытых образцов его же музыкальной поэтической фантазии» (150, 5).

Первоначально создаваемое в виде клавира сочинение предполагалось оркестровать. Оркестровая партия виделась композитору подобной партии вокально-хоровой; она не должна была, по его мысли, быть простым аккомпанементом, но основываться на самостоятельных голосах, контрапунктически сплетенных с голосами вокальными.

В 1920-е годы, когда Кастальский предпринял новую редакцию «Праздников», возникла идея осовременить произведение, перенеся его действие в советскую деревню, где причудливо сочетались черты старого и нового быта. В связи с этим проектом было намерение пригласить для участия в работе кого-либо из поэтов, близких композитору по духу (назывались имена С. А. Есенина, Н. А. Клюева, П. Орешина); обсуждалась возможность постановки «Праздников» на сцене Художественного театра. Однако тяжелая болезнь помешала композитору осуществить его замыслы, и «Праздники» остались незавершенными.

Итак, начиная с 1902 года Кастальским был осуществлен ряд музыкальных реставраций — жанра, неведомого в русской музыке. Новой и непривычной была эта сценическая форма; соответственно противоречивой была реакция современников на опыты композитора. Например, когда в Российском музыкальном издательстве обсуждался вопрос о публикации «Картин народных празднований», критик А. В. Оссовский высказал мнение, что работа Кастальского не представляет «ни этнографического интереса, ни научного значения, ни художественной ценности». Рахманинов хотя и считал пьесы композитора «сырым материалом», но «по существу очень интересным» и издание желательным (232, 375). В то же время молодой критик Асафьев, пристально следивший за творческой эволюцией Кастальского, высоко оценил цикл «Из минувших веков» и объявил о рождении в русской профессиональной музыке новой сценической формы «действия»². «Сущность „действия“, —

² Опыты Кастальского широкого распространения не имели. Однако сама идея сценического «действия» оказалась жизнеспособной и получила мощный выход в блистательных работах Стравинского второй половины 1910-х годов — «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана» (веселом представлении с пением и музыкой), «Истории солдата» (сказке о беглом солдате и черте, читаемой, играемой и танцуемой) и «Свадебке» (хореографических сценах с пением и музыкой на народные

писал Асафьев, — как оно намечается в современном представлении, сводится к отрицанию обычных элементов драмы: завязки, нарастания борьбы и ее разрешения, словом, всякого развития действия, обусловленного придуманным сюжетом. То же, что было в драме или комедии фоном или рамкой (быт), становится теперь самодовлеющей ценностью, при условии выявления сокрытой во внешних формах быта и обряда их религиозной основы, их первобытной сущности. Личные переживания устраниаются или возможны не как противопоставление единому действующему лицу — народу, а как отдельные выражения всем знакомых и всеми ощущаемых привычных радостей и горестей» (121, 413).

В традиционных жанрах светской музыки отголоски новых фольклорных и археологических открытий были не столь часты, а музыкальный язык, который был как бы плоть от плоти аутентичным фольклорно-церковному языку, можно встретить главным образом в сочинениях композиторов-этнографов, то есть все тех же представителей Нового направления.

В качестве наиболее характерных и художественно совершенных образцов музыки подобного рода может быть назван хоровой цикл а cappella Кастальского «Песни к Родине» на тексты Н. В. Гоголя и И. С. Никитина (1904), а также хоровая кантата А. В. Никольского «Песня про купца Калашникова» на стихи Лермонтова (1914).

Синтез фольклорной и церковной стилистики, с преобладанием последней, налицо и в кантате для хора, струнного квартета, фисгармонии и фортепиано Кастальского «Стих о церковном русском пении» (1911) на текст, написанный самим композитором и его супругой Натальей Лаврентьевной. Созданная по случаю 25-летнего юбилея реформы Синодального училища для «внутреннего пользования», кантата не претендовала стать событием в русской музыке. Однако, будучи сочинением «в духе времени», она была воспринята современниками вполне серьезно, получила положительные отзывы и была затем исполнена в Петербурге.

По своему содержанию кантата уникальна, ибо является единственным в русской музыке произведением, повествующим языком былинного сказа об истории церковного пения. В соответствии с каноном школы композитор основывает кантату на обиходных напевах и попевах, обозначая их в нотном тексте, где мы находим «фиту пятогласную», «старосимоновский напев» и др. Применен в кантате и любимый композитором прием цитирования: например,

тексты). Стравинский, открывший новые способы ассимиляции народного музыкального языка, еще раз доказал идею о беспредельности ресурсов обновления современной музыки народной речью. Кстати, по воспоминаниям Асафьева, Кастальский был горячим поклонником Стравинского.

в фрагменте, повествующем об «ухищряющихся над мусикийской грамотой подросточках» звучит фрагмент ми-бемоль-минорной фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира».

В целом же музыкальный язык кантаты, особенно ее сопровождения, вполне традиционен и выдержан в том «русском стиле», который налицо во многих образцах русской музыки прошлого века, где имеется намерение автора создать стилизацию подлинно народного песенного склада и колорита. Фрагмент же кантаты, основанный на старосимоновском напеве, выдержан в духе той романтической транскрипции народной песни, которую можно видеть в фортепианной «Фантазии на темы Рябинина» А. С. Аренского. (На основе старосимоновского напева написана замечательная Старо-Симоновская херувимская Кастальского, передающая дух монастырского пения.)

Проблема создания народного стиля в инструментальном сопровождении стояла перед композитором и в его музыкальных реставрациях. Так, в предисловии к «Картинам народных празднований» он писал о том, что в партии фортепиано ему трудно было избежать общепринятых в «культурной» музыке правил голосоведения. Однако в фольклорных реставрациях Кастальский более или менее успешно выходил из положения, стилизуя фортепианный аккомпанемент под народную инструментальную музыку. В случае с юбилейной кантатой дело осложнялось отсутствием инструментальных аналогов церковного стиля. Перенести в оркестр новые идеи, родившиеся из недр хоровой культуры, Кастальскому не удается.

Однако оркестр манит к себе композитора неудержимо. Сказывался отчасти «комплекс неполноценности» мастера, сосредоточенного на работе в узкой и не очень-то престижной сфере. В 1903 году Кастальский пишет Смоленскому: «Читаю и изучаюсь инструментовке Геварта, — вспоминаю свои бывшие увлечения сим делом, — тогда еще это дело было мне ново, а теперь как будто переживаю старые увлечения... И появляется недобрый зуд — попробовать узнать — что, кроме щей и каши могу я что-нибудь посмаковать или нет?» (160).

В последние годы «соблазн» попробовать свои силы в крупной форме и инструментовке у Кастальского, очевидно, прогрессирует, ибо в 1905 году он приступает к сочинению своей первой и последней оперы «Клара Милич» по одноименной повести Тургенева, канвой для которой послужила трагическая смерть известной певицы Е. П. Кадминой. В творческой биографии композитора опера была крупным событием. В ней на большом сценическом временном пространстве (произведение состоит из четырех актов и шести картин) он имел возможность осуществить многие свои

зревшие годами замыслы. Творивший в области «внеличных» жанров, Кастальский избрал для оперы сугубо «личностный» сюжет о несчастной любви певицы Клары Милич и молодого человека Якова Аратова.

Линия романтической страстной любви, преодолевающей смерть, главенствует в опере. Это лирико-психологический и мистико-символический план сочинения. В его разработку композитор вкладывает весь свой душевный жар и мастерство мелодиста, благодаря чему многие страницы оперы, непосредственно посвященные главным героям, написаны выразительно и сильно. Таково вступление к опере, основанное на теме «несчастной Клары», баллада Аратова из первой картины, два романса Клары из второй картины, дуэт Клары и Аратова в финальной картине. Мелодика сочинения оригинальна и красива; гармония хотя и традиционна, но изысканна. В целом чувствуется отдаленное влияние музыкального языка Чайковского.

Однако гиперболизация в духе времени мелодраматических и мистических черт сюжета явно не соответствует духу тургеневской повести. Неестественным выглядит и соотношение лирико-драматического и бытового пластов сочинения, посвященного изображению сцен московской жизни, написанных остроумно и реалистично. В этой сфере композитор блещет в привычной для себя роли стилизатора. Как известно, изображение быта было «коньком» Кастальского, коллекционировавшего фрагменты «симфонии московских улиц». (Результаты его «экспедиций» даже были изданы в Трудах Московской этнографической комиссии.) Призванные быть фоном, на котором разворачивается действие, картины быта переросли в еще одну «реставрацию» Кастальского, получив равные права с линией главных персонажей.

И наконец, третий план сочинения — стилизация народно-церковной музыкальной речи, связанной с образом тетушки Аратова Степаниды Ивановны. Новый «русский стиль» дает о себе знать и в мелодекламации «Сфинкс» (по стихотворению в прозе Тургенева), представляющей собой интересный опыт применения нового языка в сочинении для декламатора, хора и оркестра.

Композитор сумел в рамках оперы, изобилующей вставными номерами, «выговориться» в области фортепианного (номер с концертирующим пианистом, исполняющим пьесы Кастальского) и камерного жанров (многочисленные песни и романсы на слова Тургенева и других поэтов). Сочинение изобилует хорошей музыкой, однако в целом выглядит стилистически пестрым и драматургически нелогичным. Не став серьезным вкладом в развитие русской оперы, оно было важным этапом в биографии самого Кастальского и стояло у преддверия монументального «Братского по-

миновения», к которому вели пути от всех созданных композитором ранее сочинений.

5

Говоря о Кастаньском как о художнике, нельзя не коснуться его идейных воззрений, тем более что композитор был не только личностью, деклариовавшей идеи, но и борцом за них.

Подобно своим собратьям по цеху, Кастаньский также выступал в прессе. Однако он не принадлежал к числу азартных полемистов, предпочитая излагать свои взгляды в лекциях, научных работах по музыкальной этнографии, в беседах и переписке с друзьями. Взгляды же композитора на пути развития русской музыки, как и его композиции, были новаторскими и оригинальными. Многие из его идей не имели аналогов в сфере музыкальной мысли того времени, соприкасаясь с эстетическими воззрениями, провозглашаемыми в других видах искусства.

Двигательной силой многих поступков композитора был пламенный патриотизм. Отсюда — желание пробиться сквозь наносное к чистому источнику народного искусства, который, как полагал Кастаньский, был один способен «отмыть» от всего чужеродного современную музыкальную культуру и стать основанием для ее дальнейшего развития. Услышанная же народом в общедоступных концертах, а самое главное — в церквях, новая, опирающаяся на национальные традиции музыка должна была служить исправлению вкусов и дать импульс народному творчеству. В этом взаимобмене, круговороте музыкальных интонаций и идей он видел новую модель существования будущей русской музыки.

Сама по себе подобная концепция не была полностью оригинальной. Достаточно вспомнить попытки Абрамцевской и Тенишевской мастерских, ставящих целью возрождение народного искусства путем соединения творчества художника-профессионала и мастерства кустарей. Однако в музыке она была беспрецедентна.

На втором десятилетии своей творческой жизни, когда прежде разрозненные размышления над фольклорным, церковным и светским искусством сливаются в единую философию творчества, композитор приступает к разработке теории «народного стиля», генетически восходящей, без всякого сомнения, к учению Смоленского. В стремлении выявить характерные элементы художественного национального языка Кастаньский обращается к народной словесности, архитектуре, прикладному искусству, обрядам; сравнивает мирскую песню и церковные роспевы. Судя по архивным документам, идеями Кастаньского были пронизаны и его лекции по цер-

ковному стилю, которые он читал в Синодальном училище, и училищные программы. Цели деятельности реформированного училища его директор сформулировал следующим образом: «разработка русских церковных напевов, подготовка руководителей хоров и воспитание молодежи в духе демократизации народного искусства, понимая ее не так, как ее обычно понимают, — в смысле просвещения народа чуждой ему музыкой (хотя бы с русскими фамилиями), а, напротив, как изучение и разработку именно самого народного искусства» (162).

Взглядов, сходных со взглядами композитора, придерживались многие его современники, причастные к мощному художественному движению в русской культуре рубежа XIX—XX веков, ратовавшему за национализацию русского искусства. Так, В. М. Васнецов в письме к В. В. Стасову излагает свое «кредо» следующим образом: «...во что и „како“ верую я в Искусстве, — а главный тезис моей веры таков: мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим к развитию своего родного Русского искусства, т. е. когда с возможными для нас совершенствами и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов, нашей русской природы и человека — нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты, — нашу веру, и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее» (55, 154).

Можно лишь предполагать, как сложилась бы судьба идей Кастальского, по какому руслу потекло бы развитие его творчества, если бы колесо истории не сделало столь крутого поворота, повлекшего за собой уничтожение того мира, в котором родился и жил композитор, из культуры которого вытекали его идеи и музыкальный язык. Утраты Кастальского, которому в 1917 году исполнился шестьдесят один год, были громадными и невосполнимыми: ненужной и даже вредной была сочтена деятельность его детища — Синодального училища, упраздненного вместе с хором в 1918 году; не подлежащим упоминанию в анкетах — духовно-музыкальное наследие; подрубленной под корень оказалась концепция «национального стиля», покоившаяся на музыкальном фольклоре и церковном распеве.

И тем не менее Кастальский с первых же лет советской власти становится одним из активнейших ее музыкальных деятелей. Он сотрудничает в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН), заведует секцией студийных работ МУЗО московского Пролеткульта, продолжает свои лекции в Филармоническом училище и т. д. В 1918 году Кастальский назначается управляющим Народными хоровыми академиями Москвы и Петрограда, создан-

ными на базе Синодального училища и Придворной певческой капеллы.

Реорганизация Синодального училища была следствием активнейшей борьбы Кастаньского за сохранение остатков своих дел и идей. Искреннее желание спасти народ, как писал композитор в письме к Луначарскому в 1917 году, от навязываемых под маркой «„культуры“» модернистских футуристических извращений художественного вкуса и заслонением от него здорового и родного искусства» (11) было одной из главных побудительных причин столь бурной деятельности композитора в советский период. Будучи демократом по своим убеждениям, настроения которого были уже во многом «подогреты» февральской революцией, Кастаньский действительно уверовал в новые возможности построения подлинно народной массовой музыкальной культуры и создание новой русской композиторской школы, в основание которой он мог теперь •положить лишь музыкальный фольклор.

Результатом фольклорных изысканий Кастаньского явились две книги: «Особенности народно-музыкальной системы» (1923) и ее расширенный вариант «Основы народного многоголосия» (завершена в 1926, издана в 1948 году), главной задачей которых было, по словам Кастаньского, «указать на самобытность и независимость системы русского народного многоголосия» (152, 57). Оба труда представляют опыт научной систематизации важнейших стилистических особенностей русского народного многоголосия. В них речь идет главным образом о наиболее ярких и самобытных ладовых и мелодических признаках. Цель автора не только сугубо научная, но и пропагандистская, ибо его работы были не просто исследованиями, но пособиями для всякого композитора, имеющего намерение освоить народный стиль или разобраться в сущности тех или иных композиций в этом стиле. Книги Кастаньского, по мнению Асафьева, дали ключ к анализу исторической эволюции освоения наследия в русской музыке. Еще одно свойство последних трудов композитора — их публицистическая заостренность — во многом объясняется той полемикой, которая велась вокруг его направления некоторыми будущими деятелями Ассоциации современной музыки — Л. Л. Сабанеевым, Н. А. Рославцем и другими.

Руководствуясь своей теорией, Кастаньский в послереволюционный период осуществил ряд обработок народных песен, которые могут быть названы образцами этого жанра. О своих музыкальных делах тех лет композитор так писал 3 апреля 1925 года в Берлин П. П. Сувчинскому: «Нашу Московскую хоровую Академию закрыли и слили с консерваторией под фирмой хорового отдела; но, кажется, и в таком виде она не удовлетворяет, хотят как-то еще по-

новому ее расформировать. Питерская капелла под руководством Климова до сих пор держалась самостоятельно, но поговаривают о непрочности и ее. Хотя я за последние годы стал порядочным старьем-голенищей (сердце дрянь), но пыжусь по мере сил, работаю и по композиторской части. Писал музыку и к драмам по заказу: Стеньке Разину (Вас. Каменского), Лиру, Ганнеле; писал и всякие хоры, по большей части с домро-балалаечным аккомпанементом; в 21-ом году писал по голодному делу „К зарубежным братьям“ — [на] 5-ти языках, разослал по белу свету более сотни (говорят, исполнял в Париже Кусевицкий; там же в этом году пели мой хор „Русь“ — на слова Некрасова, посвященный памяти Стасова). О духовных хорах сведений не имею. <...> Наконец состряпал „Сельскохозяйственную симфонию“, где темы при своем появлении не только играют, но и поются певцом и певицей соло» (161).

В письмах же Сувчинскому от Асафьева читаем следующие строки — краткие, но красноречиво говорящие о состоянии композитора в послереволюционные годы. 1918 год. «Кастальский — чудо как дивен. Но, бедняга, постарел и измучен». 1922 год. «Кастальский чудит — бросил свое настоящее дело. Очень постарел и выглядит скверно» (161).

Голодные годы гражданской войны, напряженный труд, тяжелая болезнь подорвали силы композитора. 17 декабря 1926 года Кастальского не стало.

1

1882—1971 — даты жизни и смерти Игоря Федоровича Стравинского. А между ними эпоха поисков и самоопределения отечественного и мирового искусства XX века, смысловым ключом к которому во многом послужило творчество выдающегося русского мастера. Оно — воплощение того культуротворческого потенциала, который накопило человечество к концу второго тысячелетия.

Искусство Стравинского в целом носит центробежный характер. Невозможно отделить русский период от всего последующего творчества композитора. И не только потому, что внутри него — в «Истории солдата» и «Пульчинелле», в инструментальных сочинениях 1910-х годов — прорастают иные темы и образы, намечаются специфические приемы оформления музыкальной идеи, что сила сцепления больше силы разрыва. На отечественной почве зарождаются художественные идеи, озарившие весь путь Стравинского. Здесь формируется его игровое отношение к миру. Здесь происходит сложение оригинальной парадоксально-аллюзийной поэтики, на основе которой композитор-архитектор выстроит здание творчества. Заставив «звучать по-своему весь XX век» (А. А. Ахматова), он побуждает звучать каждый раз по-своему и собственное искусство. Свой дом он ставит на развязке дорог — на перекрестке собственных исканий и путей-перепутий XX века. В первые два десятилетия завяжутся многие «узлы» его творчества. Искусство Стравинского напоминает готический храм, воздвигнутый на фундаменте русской культуры. Для периода неоклассицизма и эпохи исканий 1950—1960-х годов русский «дом» становится «далевым образом». «Русский период, — подчеркивает М. С. Друскин, — не только по эстетической ценности созданных тогда произведений, но и по его значению для всей художественной эволюции Стравинского — главнейший период его творчества» (100, 70)¹.

¹ Начало изучению наследия композитора было положено Б. В. Асафьевым, определившим своей «Книгой о Стравинском» пути дальнейших исследований, их методологическую основу (см.: 20). Растущий интерес к творчеству Стравинского наблюдается особенно начиная с середины 1960-х годов. Появляются монографии, посвященные творческому пути композитора в целом (см.: 100; 351), а также отдельные этапы (см.: 54; 289), исследования, касающиеся особенностей его мышления (см.: 109), сборники статей (см.: 132; 131). К 120-летию со дня рождения приурочен выпуск специального номера «Музыкальной академии» (1992, № 4).

Кажущиеся «зигзаги» пути художника оборачиваются общностью эстетических установок, обусловлены решением тех задач, которые он с самого начала ставит перед собой. «Я не разностилен, а просто иду по пути, избранному мной», — неоднократно говорит Стравинский (130, 407). Своим творчеством он словно стремится дать историю того, что было веками апробировано, приведено к неким идеально завершенным системам. Перед нами возникает картина своего рода исторических взлетов, представленных в одно-временности, лишенных конкретных пространственно-временных рамок и приобретших универсальный характер. Отсюда широчайший охват тем, сюжетов, образов, жанровых и стилевых моделей.

Стравинский — художник-энциклопедист, воспринимающий культуру как некую целостность, обладающую универсальной сферой воздействия. Стравинский берет разное, играет отобранным материалом, как бы выставляя на обозрение многовековую историю человеческой культуры, множит варианты, но выявляет всегда одно — ценность и красоту самого искусства, его извечность и неистребимость. Тема культуры становится сквозной для всего творчества русского мастера. Разнообразие «манер» ее воплощения отчетливо обнаруживается в неожиданных поворотах его биографии. В преодолении конечного — «границ», «пределов», «земных сроков» — он будто видит свою задачу.

Стравинский и XX век, Стравинский и русское искусство — это не только важнейшие вопросы творчества крупнейшего композитора современности. В них отразились путь и судьба русского гения, прожившего вне России большую часть своей жизни, но до конца сохранившего чувство причастности к ней. Русский — «язык моей мысли»; «Мои манеры — это родимое пятно моего искусства», — подчеркивает он постоянно (130, 222; 300, 182).

«Русскость» и «европейскость», «евразийство» — так определяют исследователи происхождение творческого феномена Стравинского. Истоки композитора многообразны и по сути своей универсальны. Быть может, никто другой, как он сам, не дал лучшего ответа на вопросы о своем происхождении в посвящении «Мавры» трем гениям русской культуры — Пушкину, Глинке и Чайковскому. «По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада... Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыши такого вот склада ума и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой», — пишет композитор в «Хронике моей жизни» (302, 153). Рассуждая на темы творчества

и в «Музыкальной поэтике», и в «Диалогах», и в многочисленных интервью, композитор неоднократно обращается к именам Глинки и Чайковского. Их искусство приобретает для Стравинского концепционное значение и становится воплощением универсальных вневременных художественных ценностей — «абсолютной музыки», «чистого контрапункта», «культуры пения, идущей из Италии» — символов устойчивости и порядка.

Истоки универсализма Стравинского уходят в прошлое русской культуры и подтверждаются художественной жизнью России начала XX века, теснейшим образом сопряженной с западноевропейской культурой (см.: 186; 299). Но Стравинский не только подчеркнул европейскую грань русского искусства. Он ощутил новое бытие культуры в целом в XX веке. Русский период его творчества становится прологом к XX веку как к новой культурной эпохе. В силу природного дара и обстоятельств творческого формирования композитор оказался в самой гуще художественно-мировоззренческих процессов «серебряного века», в едином пространстве с теми, кто определил блистательный взлет русского искусства на рубеже первых двух десятилетий и отдельно — в отстоянии от них и в перспективе тех идей, которые придали своеобразный облик новой эпохе. Стравинский запечатлел мир на грани, на разрыве времен и связей. И актуализировал бесконечный смысл бытия. Он постоянно открывал новые горизонты в поисках соответствий и аналогий между язычеством и христианством, классицизмом и XX веком, Россией и Западом. «Я все тот же, что и раньше, — подчеркивает он в 1936 году, — но пишу лишь в другой манере. Я как бы увеличиваю периферию того исходного пункта, который считаю выражением собственного „я“; кривая этого движения строго логична и столь же точна, сколь движение колеса вокруг оси» (130, 125).

Картина мира, изображаемая Стравинским, полна аналогий, параллелей, соответствий между прошлым и настоящим, своим и чужим. Эти соответствия возникают внутри всего творчества композитора, между отдельными этапами творческого пути, означенными открытой сменой стилевых манер, внутри отдельных произведений. Искусство мастера удивительно соразмерно в целом и в деталях. В «Музыкальной поэтике», в «Диалогах», интервью он не устает рассуждать о роли «pull idea» — «вытягивающей идеи», о «конструировании в параллелизмах», об асимметричной симметрии, для которой важны тождество и повтор, признает подобие решающим фактором формообразования. Вместо контраста он выдвигает принцип аналогии, в едином ощущает множественное. Динамический покой становится его эстетическим идеалом, а монтаж — основой композиции. Эти, казалось бы, сугубо технологические принципы приобретают у Стравинского художественное зна-

чение, им он подчиняет собственное творчество. В них находят отражение особенности мышления композитора, тяготеющего к порядку и устойчивости. Форма осмысливается им как эстетическая и конструктивная категория, которой обязательно присущи соразмерность и строгость воплощения-выражения. «...Форма — это всё», — категорически заявляет мастер, видящий себя строителем совершенных художественных конструкций (300, 216).

Каждый факт начала биографии Стравинского, то или иное событие в контексте определения параметров индивидуального творческого мира приобретает особое значение. Здесь все важно: артистическая деятельность отца Ф. И. Стравинского — знаменитого певца Мариинского театра, широкое гуманитарное образование, занятия с Римским-Корсаковым, интерес к произведениям корифеев Новой русской школы 1890—1900-х годов, общение с И. В. Покровским и увлечение французской музыкальной культурой, дружба со Ст. Ст. Митусовым и сближение с деятелями «Мира искусства», пристальное внимание к «Вечерам современной музыки», участие в них в качестве пианиста и аккомпаниатора (здесь же прозвучали многие его ранние произведения), наконец, знакомство с С. П. Дягилевым, прочно связавшим деятельность Стравинского с «Русскими сезонами», ставшими в начале века крупнейшим событием в художественной жизни не только Парижа, но и всего мира.

Трудно переоценить роль Дягилева в судьбе Стравинского. Отношения их на протяжении почти двадцатилетнего сотрудничества не были однозначными, но факт остается фактом: значительная часть сценических опусов была поставлена в дягилевской антрепризе. Многие из них, и прежде всего знаменитая триада русских балетов, выдвинули молодого автора в авангард современного искусства. Однако Дягилев не только способствовал широкому признанию таланта композитора. Он стоял у истоков многих плодотворных идей, реализованных Стравинским. Быть может, именно благодаря этому выдающемуся русскому деятелю, открывшему «Русскими сезонами» шлюзы для выхода творческой энергии Стравинского, композитор нашел кратчайший путь к самому себе. Для Стравинского с его специфической настройкой слуха на неповторимость и новизну «Русские сезоны» сыграли роль своеобразного детонатора. Здесь в тесном общении с Бенуа, Фокиным, Бакстом, Головиным, Рерихом, Нижинским вызревали новаторские замыслы «Жар-птицы», «Петрушки», «Весны священной». Здесь складывались эстетические взгляды Стравинского, обнаружившего глубинное родство с устремлениями «Мира искусства». Ничто при этом не подавляло его творческого темперамента, а, наоборот, активизировало собственное развитие.

Культурная жизнь России начала века чрезвычайно многолика, но вместе с тем едина в общем устремлении к поиску нового и неизведанного и одновременно обращенности к прошлому как источнику вдохновения и образчику высочайшего мастерства. Не случайно историко-культурные симпатии Стравинского определялись, с одной стороны, его приверженностью эстетическим воззрениям «Мира искусства» и «Вечеров современной музыки»², а с другой — вниманием композитора к практике «Новой русской школы» рубежа эпох³. Примечательно вместе с тем и другое: сопряжение Стравинского со своим временем и людьми, встречающимися на его пути, носило характер одновременного притяжения и отталкивания. Однако не в плане непосредственного воздействия или прямого отрицания, отторжения, неприятия обстоятельств времени, а именно как соизмерения привходящего и своего в аспекте соотношения общего с активно выраженным личностным началом, собственным волеизъявлением.

Чтобы проникнуть в творческий мир композитора, надо попытаться понять и воспринять особенности его личности и художественного темперамента. «Кто был „учителем“ А. Бенуа? — задается вопросом Ю. П. Анненков. — В прямом смысле этого термина — никто. Александр Бенуа был автодидакт» (14, 201). То же можно сказать и о Стравинском. Уже характер отношений между ним и Римским-Корсаковым не вписывается в традиционные представления об учителе и ученике. Скорее происходит соприкосновение сильных творческих индивидуальностей, в чем-то близких, прежде всего в своеобразном одухотворении искусства, любовании им, созерцании его красоты, а потому испытывающих взаимное тяготение, и существенно разных. Римский-Корсаков, по словам Стравинского, «глубоко чтит каноны музыкального сочинительства» (130, 29). Напомню в этой связи высказывание Асафьева: «Римский-Корсаков шел за своим веком, и каждое новое его произведение было очередной гениальной уступкой своему времени и современности» (20, 30). Стравинский же всегда жил с обостренным чувством настоящего и своих задач, ощущением эпохи и одновременно осознанием своего «я». Это позволило ему не просто отразить ярко и сильно впечатления от искусства XX века, но увлечь и повести за собой приверженцев и противников.

² «Нечего и говорить, какое значение имели оба эти общества для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил» (302, 54).

³ «...Та техника, которую я приобрел благодаря им, заложила прочнейший фундамент, на котором впоследствии я смог построить и развить мое собственное мастерство» (302, 58).

«Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали», — писал Е. И. Замятин (110, 12). В самом начале пути Стравинский находит координаты собственного круга этой раскручивающейся спирали и одновременно прогнозирует художественные параметры современного мира искусства — силой гения, выдающимся даром прозрения. Он определяет свой тезис — мощное излучение собственного «я», вокруг которого образуется некое магнитное поле, втягивающее в свою орбиту открываемые им новые материки. И находит антитезис — всё, что до меня и рядом со мной. Вытекающий из этих слагаемых синтез логичен и по-своему оригинален. Традиция — это не то, что исподволь и незаметно усваивается композитором XX века. Традиция, равно как и творчество современников, становится предметом размышлений и включается в некое общее духовное пространство. Динамика диалога — вот что прежде всего привлекает Стравинского. Диалога, в процессе которого выясняется разность и возможная общность творческих позиций. У Стравинского независимо от этого диалог обращается в монолог — утверждение исходного тезиса. Парадокс заключается в том, что существенным составляющим его творческого «я», его двойником становится «чужой» стиль — композитора, эпохи, жанра. Он постоянно ведет этот своеобразный монолог — с самим собой и с современниками, с прошлым и настоящим. Но прежде всего — с Искусством.

Уже в начале пути — в прихотливом узоре русской темы намечается широта обращения к исторической ретроспективе и перспективе. Национальные образы доминируют в первые два десятилетия, но лики их множатся, словно зеркала-двойники, — от архаических до современно-бытовых, от специфически-почвенных до универсальных. Вкрапление ориентальных и общеевропейских мотивов подчеркивает специфику «русскости» Стравинского, множественность ее истоков. Магия музыкальной образности композитора — в неожиданных метаморфозах, монтажных взрывах, в игре парадоксов. Балаганная потеха оборачивается мистерией, ритуальный обряд сменяется скоморошьей байкой, сказочная феерия — уличным представлением, а за ним — история человеческой судьбы. Быт и архаика образуют «полюса притяжения» карнавального мира Стравинского. Подобно театральному Прологу композитор играет явью и фантазией, причудливо переплетает вымысел и действительность. И утверждает эстетическую ценность искусства и красоты.

Раннее творчество Стравинского напоминает горную гряду со своими пиками и подъемами. Вершинами становятся балеты и сочинения-микст (это, прежде всего, «Петрушка» и «Весна священная», «Свадебка» и «История солдата», в которых творческие

устремления композитора получают концентрированное и совершенное выражение). В поле их притяжения попадают оперы. В вокальных и инструментальных сочинениях прокладываются пути к ним, разрабатываются новые творческие идеи. Каждое произведение Стравинского — рывок вперед, сопряженный с преодолением гигантских расстояний: от Первой симфонии — пробы пера — к «Фейерверку» — «исходному пункту его творческой эволюции» (100, 50); от символистских «туманных далей» и фантастических миров «Звездоликого», романсов на стихи Верлена, Бальмонта, Городецкого — к «фонематической музыке» «Прибауток» и «Кошачьих колыбельных», «Свадебки» и «Байки»; от живописно-картинного «Соловья» — к «Мавре» — русской опере-буффа — и гротескно заостренной «Истории солдата», от «Жар-птицы» — к «Петрушке» и «Весне священной». В создании того или иного сочинения Стравинский видит не только акт самосознания и самоопределения в меняющемся мире. Это прежде всего акт познания мира искусства, целенаправленного вхождения в этот мир, признания его как высшей ценности бытия.

2

Перспективы пути, приведшего Стравинского сначала к знаменитой балетной триаде, а затем к сочинениям-микст, обозначились в вокальной и оркестровой сферах. К ним композитор обращался неоднократно в первые восемь лет XX века — краткий период ученичества, отличающегося чрезвычайной интенсивностью переработки окружающего музыкального опыта, и далее во втором десятилетии — в эпоху созидания нового звукообразного пространства.

Среди первых исполненных и опубликованных произведений — Симфония для большого оркестра (1905—1907), сюита для голоса и оркестра «Фавн и пастушка» на слова Пушкина (1905—1906), Пастораль, песнь без слов для голоса и фортепиано (1907), Две песни на слова С. М. Городецкого (1907—1908), Фантастическое скерцо для большого оркестра (1907), Фантазия для оркестра «Фейерверк» (1908), Четыре этюда для фортепиано (1908). Вместе с созданными до 1905 года, но не изданными Фортепианной сонатой фа-диез минор (1904), скерцо для фортепиано (1902), романсом «Туча» на слова Пушкина (1902), песней «Кондуктор и тарантул» на текст басни Козьмы Пруткова они образуют многоцветную панораму поисков и испытаний собственных возможностей. В них наметились ростки быстро крепнущего сознания личностного «я», присущие ему дар подражания и способность к ассимиляции са-

мых различных воздействий. Стравинский будто примеряет разные маски и настойчиво ищет свою. Соблазн романтизма, повелевающего искусством прошлого столетия, еще слишком велик. Его воздействие ощущается и в Фортепианной сонате, почти шумановской, и в неуловимых арабесках Фантастического скерцо, и в скрябиновски-рахманиновских этюдах для фортепиано. Но уже в самом начале пути молодой композитор находит противостояние романтизму — в «комических песенках» на тексты Козьмы Пруткова, коих он, по собственному свидетельству, сочинил много в первые годы XX века (см.: 132, 444), в ясном, по-глазуновски устойчивом образе «большой» симфонии.

Симфония ми-бемоль мажор — первое сочинение, обозначенное опусом. Она посвящена «дорогому учителю»⁴. Руководство Римского-Корсакова, на первый взгляд не очень заметное, носило принципиальный характер и сказалось в том внимании, которое начинающий композитор отдал тщательной отделке деталей и целого, отточенности общего рисунка, словно выписанного «по клеточкам». Эстетика мастерства, органически присущая Римскому-Корсакову, предпочтение рационального начала интуитивному, составила основу формирующегося кредо Стравинского. Вместе с тем образ воссозданной им «большой» симфонии отразил одно из специфических качеств творческой манеры композитора — «неизбежную культурную преемственность». Как пронизательно заметил В. Г. Каратыгин, она «станет определенным и большим достоинством, когда окрепнет и разовьется самостоятельная индивидуальность Стравинского» (139). В своем первом крупном сочинении молодой композитор обнаружил необычайную слуховую чуткость и тягу к воспроизведению атмосферы времени. Глазунов «безраздельно царил» «в симфонической музыке», и Стравинский, по его собственным словам, «полностью разделял тогда общее восхищение, замороженный удивительным мастерством этого мудреца» (302, 60). Знание сложившегося «этикета» и следование правилам игры изначально предопределило конструкцию «большой» симфонии. Черты монументального симфонизма Глазунова сказались в архитектурно выверенной, точно распланированной композиции произведения, в характерных приемах развернутого экспонирования и развития материала (полифонически-

⁴ Регулярные занятия с Римским-Корсаковым начались с середины 1903 года и продолжались до 1906. Их знакомство, однако, относится к более раннему времени — 1897 году. Советы «великого педагога» побуждали Стравинского продолжать сочинительство. «Композицией я начал заниматься совершенно случайно... — вспоминал Стравинский. — На это повлияла встреча с покойным Римским-Корсаковым, который дал мне первый толчок в этом направлении и стал заниматься со мной по теории композиции» (130, 9).

ритмического в своей основе)⁵. Но ранняя симфония хранит память и о внутренних пристрастиях композитора, его увлеченности одним из «музыкальных героев детства» — Чайковским, устойчивый интерес к творчеству которого он пронес через всю жизнь.

Направленность последующей эволюции Стравинского отразили Фантастическое скерцо и особенно «Фейерверк», который привлек внимание Дягилева и Фокина и открыл молодому композитору путь к признанию. В музыке «Фейерверка», писал Асафьев, «есть воздух и движение, в ней уже ощущается динамика Стравинского...» (20, 31). Магическая формула движения (остинатно вращающаяся фигура моторного типа), едва намеченная в третьей части Симфонии и заостряющая общеромантический рисунок Фантастического скерцо⁶, буквально «заводит» праздничное огненное действо. Импрессионистский в своих истоках неуловимый образ поражает особой цветосветовой интенсивностью звучания. Широко используя пространственно-колористические эффекты, Стравинский начинает разрабатывать здесь собственную технику оркестрового письма путем выявления динамических качеств отдельных тембров и энергии мелоса, ими интонируемого. Каратыгин в свое время указывал, что в «Фейерверке» Стравинский «напряженно ищет звуковой содержательности в заведомо внешних приемах письма» (142, 37). Но не открывает ли эта разработка «внешних приемов письма» (касающихся в данном случае фактурной, фигуративной, колористической техники) путь в сферу «чистой музыки» Стравинского, подтверждая тем самым его принципиальную убежденность в имманентности музыкального развития? От «Фейерверка» намечается движение композитора не только к красочной палитре «Жар-птицы», но и к Трем пьесам для струнного квартета, написанным в 1914 году и предвосхищающим, по словам самого композитора, его неоклассицистские искания (см.: 300, 157).

Точность попадания в свою тему и характерность наметившегося ракурса ее прочтения отличает, хотя еще и «недостаточно самобытные», по признанию Стравинского, вокальные опусы 1905—1906 годов. В «Фавне и пастушке» и Двух песнях на слова Городецкого проявилась свойственная композитору тяга к воплощению универсальных начал бытия, преломленных в ракурсе «античной лирики» Пушкина и архаической космогонии Городец-

⁵ В. В. Смирнов предполагает, что образцом для Стравинского могла послужить Восьмая симфония Глазунова (см.: 289, 65).

⁶ Среди музыкальных аналогов Фантастического скерцо сам Стравинский называет «Полет шмеля» Римского-Корсакова и Скерцо из музыки Мендельсона к «Сну в летнюю ночь». В целом же эта звуковая картина вызывает множественные ассоциации, навеянные фантастической образностью XIX столетия.

кого. Воссоздать образ, неуловимо мерцающий во времени, — вот к чему стремится Стравинский. Вслед за мирискусниками он пытается отыскать «язык искусства» и «выявить свое отношение к красоте».

Пушкин, изящная, шаловливая лирика лицейских лет, «пора любви», подражание Парни. Изображаемая Стравинским сценка преследований Фавном трепетной и страстной Лилы менее всего напоминает зарисовку с натуры. Это в значительной мере вторичное, любовное и слегка ироничное, сродни мирискусническому воссоздание образа, хранящегося в памяти культуры. Возвращение красоты былого в мир сегодняшний. Будто на театральных подмостках разыгрывается некое условное пасторальное представление. Лирическая преледа (первый номер сюиты — «Пастушка») служит декорацией, на фоне которой будут разыграны две изящные драматические сценки, подобные ожившим живописным картинкам, — «Фавн» и «Река». Музыка сюиты то напоминает о светлых грезах героев Чайковского, то окрашивается в романтические «вагнеровские» тона томления. Примечательна здесь, однако, не вокальная интонация, а инструментовка, интерес Стравинского к тембровому расцветиванию вокальной мелодики.

Высвобождение фольклорной стихии из недр ариозно-романсовой лирики конца XIX века намечается в песнях на слова Городецкого. Раскольничьи образы «Яри» ведут Стравинского в мир архаики. Своеобразная модуляция осуществляется в первой песне. Романсовое введение «Весны» отстраняется последующим монологом девушки, томимой предчувствиями: «Звоны-стоны, перезвоны, звоны-вздохи, звоны-сны». Из глубин фольклора приходит народная интонация, навеянная Мусоргским⁷. Доминирует интонация звона. Свободно мелодически распеваемая, она подчиняет себе ладотональную сферу и проецируется на аккордовую вертикаль. Образ звона напоминает о некоем ритуальном действе. Таинственная, несколько сумеречная атмосфера неясных призывов сгущается во второй песне. В «Росянке» звуковой образ звона, более экспрессивно заостренный, намеренно отодвигается в даль времени, эхо его будто разносится по всей Вселенной и рождает многочисленные отклики. Архаические попевки, возникающие из колеблющейся диатонически-хроматической сферы, повисают в напряженной тишине, чтобы затем отзываться в «Жар-птице», в «Весне священной».

⁷ Воздействие Мусоргского ощущается также и в других сочинениях Стравинского: в третьем акте «Соловья», в «Четырех русских песнях», «Кошачьих колыбельных», «Подблюдных».

В 1909—1913 годах вокальные произведения оказываются в тесном окружении музыкально-театральных работ Стравинского, отражая многочисленные впечатления композитора от живописи мирискусников, поэзии символистов, музыкальных опусов «новофранцузов» и обнаруживая избирательность его отношения к художественному опыту новой культурной эпохи. В «стихотворениях» на слова Верлена, Бальмонта, японских поэтов — в этих своеобразных постскриптах к «Жар-птице», «Петрушке», «Весне священной», «Соловью» — выкристаллизовывается то специфически новое, что определит открытия второго десятилетия. Стравинский проходит через искушение Дебюсси (особенно в Двух стихотворениях П. Верлена, 1910), много, по его собственному признанию, «играет Скрябина» и настойчиво ищет свою манеру, свое звукоощущение, прежде всего в сфере столь притягательной для него фольклорной образности. Он идет к ее постижению разными путями: через лексику русских поэтов⁸, обращение к Мусоргскому, инструментовку «Хованщины» и создание заключительного раскольничьего хора к опере и в прямом соприкосновении с фольклором.

Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) — одно из первых обращений композитора к народному источнику. Изданные в 1914 году, они в действительности сочинялись гораздо раньше. Наброски относятся к 1906 году, тогда же Стравинский вводит в финал Симфонии напев «Чичер-Ячер», разрабатываемый в третьей песне цикла. Непосредственно в плане жанрово-тематическом незатейливые детские считалочки-скачки («Сороченька», «Ворона», «Чичер-Ячер») связаны с «Тремя историями для детей». Сфера же воздействия намеченной в них ударной интонационно-ритмической манеры прочтения текста приобретает универсальный характер. Ритмическая упругость кратких мелодических попевок, связанных с формулой «выговариваемого слова» и нередко основанных на кругообразном вращательном движении, определившая стилистику раннего цикла, получила дальнейшее развитие в его новаторских опусах второго десятилетия — сочинениях для музыкального театра и сопутствующих им вокальных циклах. В них проявилось стремление композитора к игривой сфере образности, к почти зримой осязаемости музыкальной интонации, заряженной «мускульно-моторной энергией» (Б. В. Асафьев). Сам Стравинский

⁸ В Двух стихотворениях Бальмонта «Незабудочка-цветочек» и «Голубь» (1911) Стравинский вновь воспроизводит интонационный строй архаической песенности, специфически проявляющийся в фольклоризированном языке поэта-символиста. Кантата «Звездоликий» («Радение белых голубей» — для мужского хора и оркестра, 1912) подчеркивает интерес композитора к фонической стороне слова-слога, к «инструментовке» бальмонтовского стиха (см. об этом: 53).

считал Три песенки «прародителем» своих оригинальных вокальных опусов — «Прибауток» (1914), «Кошачьих колыбельных песен» (1915—1916), «Трех историй для детей» (1915—1917). К ним при-мыкают также «Подблюдные» и «Четыре русские песни» (1918—1919).

Кардинальные преобразования всей системы средств музыкальной выразительности, связанные с фольклором, привели к открытию нового звукового мира. Фундаментом его послужили наряду с народной поэзией русская речь и достижения корифеев русской профессиональной музыки. «Превосходные сборники русских народных песен Чайковского и Лядова и более или менее хороший Римского-Корсакова были изданы; все они, конечно, были мне знакомы и, пока я не обращался к народной музыке как к источнику, несомненно оказывали на меня влияние» (300, 170). Говоря о воздействии профессионального музыкального опыта, Стравинский подчеркивает главное — принципиальную значимость для себя обращения к народным текстам. Его собственные фольклорные представления основывались на «смешанном опыте» (В. В. Смирнов) и были связаны, по словам композитора, с «бессознательными „народными“ воспоминаниями» (300, 170) — впечатлениями детства. Это летние месяцы, проведенные в Лязях, Печисках, Ярмолинцах, Устилуге, где он слышал пение крестьянок и гармошечные наигрыши. Это Санкт-Петербург с его уличными шумами, криками торговцев, с перезвоном колоколов Никольского собора, звучанием военных духовых оркестров. Это масленичные гулянья на Марсовом поле. Регулярные поездки в Устилуг в 1907—1914 годах придали осознанный профессиональный характер его юношеским впечатлениям, а чтение антологий А. Н. Афанасьева и П. В. Киреевского вплотную подвело его к изучению особенностей русского фольклора. Стравинского влекла фоническая сторона, необычайная красочность аллитераций и ассонансов. Он услышал в народной поэзии «музыку стиха». Работая над ней, Стравинский приходит к акцентному варьированию кратких мотивов, подчеркнутой асинхронности слоговых и метрических ударений, «причудливым перебоям ритма» (А. Д. Кастальский), технике «усечений и вставок» (В. Н. Холопова), принципу «прерывного остинато» (Г. Л. Головинский)⁹.

В 1914—1915 годах «...в стиле композитора совершается давно наметившийся перелом в сторону глубокой и серьезной работы над русскими ритмами и мелосом в смысле отыскания там принципов оформления...». Стравинский «...начинает выковырывать упругие и характерно русские песенные и плясовые ритмы и интонации, рус-

⁹ См. об этом подробнее: 69; 70; 90; 233; 321.

ские не в этнографическом плане и не в эстетическом смысле, а как *первоосновы музыкального языка...* (курсив мой — А. Б.; 20, 87).

3

«Соловей» и «Жар-птица» — первые музыкально-сценические опусы Стравинского. Судьба их сложилась по-разному. «Жар-птица» принесла молодому композитору значительный успех, выдвинула в авангард современной художественной жизни. Опера же оказалась не ко времени. Премьера «Соловья», состоявшаяся в Гранд-Оперб в антрепризе Дягилева в 1914 году, хотя и была встречена с сочувствием, не имела все же широкого резонанса.

Тем не менее история создания первого оперного опуса по сказке Андерсена по-своему примечательна. «С большим чувством и сильно любя», по его собственным словам, сочинял Стравинский первый акт. Однако, завершив его в 1909 году, композитор принимает предложение Дягилева, прерывает работу над оперой и приступает к сочинению «Жар-птицы». Причин столь резкой, на первый взгляд, жанровой модуляции несколько. Очевидная, лежащая на поверхности: заманчивая перспектива выхода к широким и вместе с тем взыскательным кругам зрительской аудитории. Другая, более глубокая, обусловлена внутренними побуждениями композитора, его неудовлетворенностью оперным жанром в том виде, какой он приобрел к началу XX столетия, и прежде всего неприятием музыкальной драмы вагнеровского типа. «Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. Опера — это состязание с природой» (130, 11)¹⁰. Уже в «Соловье» он ищет пути развития жанра, ощущая созвучие собственных творческих устремлений с идеями нового синтеза, возрождением принципа условности, поисками Таирова, Мейерхольда, которые увлекают многих художественных деятелей того времени. С одной стороны, обновление оперы представляется многим в сближении с балетом. Так, Л. Л. Сабанеев писал о том, что «новое искусство стремится к художественному слиянию оперы с балетом». Опера, по его мнению, может стать «звуковой пантомимой с пением на вокализе... Опера по типу строения ближе к пантомиме, чем к драме... Сам жест, сама экспрессия жеста, мимика — все в опере должно приближаться к формам кристаллизованным в хореогра-

¹⁰ Позже он подчеркнет: «Полагаю, что „музыкальная драма“ и „опера“ — два очень и очень разных понятия. Я всегда отдавал предпочтение последней» (130, 157). Принципиальное несогласие с романтической эстетикой вызвало полемику с Вагнером и неприятие в целом оперы-драмы.

фических планах, а не драматических» (273)¹¹. С другой стороны, усиливается тенденция театрализации музыкального спектакля, его связь с условными драматическими формами.

Важно подчеркнуть, что отношение самого Стравинского как к опере, так и к балету находится в русле его общеэстетических воззрений. Позиция созерцания, отстраненность от предмета изображения, условность как метод воплощения содержания становятся для композитора основополагающими. «...Опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным) и, следовательно, как таковое, должно иметь собственную самодовлеющую ценность...» (132, 461). Этому требованию идеально, как утверждает Стравинский, соответствует балет: «...Единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет...» (132, 460)¹². Стравинский обогащает свою первую оперу элементами хореографического искусства, придавая важное значение жесту и движению персонажей, пластике музыкальной речи. Стравинский старается избежать, по его собственному признанию, драматического *sabotage*'а артистов и певцов¹³. Так, в рамках «Соловья» как бы осуществляется подготовка последующего поворота к жанру балета. Заказ Дягилева ускоряет выход Стравинского в новую, более значимую для него в данный момент творческую область. «...К опере меня вообще не тянет, — писал он. — Меня интересует хореографическая драма, в которой я вижу движение вперед, не предугадывая будущих путей» (130, 11).

В первых музыкально-сценических опусах свое наиболее полное театральное воплощение нашла эстетика мирискусников. Игровое начало в «Соловье» преломляется сквозь живописную призму. «Соловей» близок «Жар-птице» и живописной манерой письма, красочным восприятием мира, декоративностью, зрелищностью.

¹¹ Так, в виде оперы-балета была осуществлена постановка «Золотого петушка» Римского-Корсакова. В аналогичном плане был решен и «Соловей» А. Н. Бенуа и А. А. Саниным в Париже в 1914 году, Мейерхольдом в Петербурге в 1918. При этом постановщики взяли за основу принцип непсонификации, связанный с разграничением функций между поющими и мимирующими актерами. В 1920 году предпринимается еще одна сценическая интерпретация «Соловья». Л. Ф. Мясин при непосредственном содействии композитора ставит балет.

¹² Интересна и хореографическая оценка Стравинским «Шехеразеды» Римского-Корсакова в постановке М. М. Фокина: «Главное тут не в сюжете, а в дивном зрелище, которое как нельзя лучше переносит тебя в атмосферу гениальной музыки „Шехеразеды“» (132, 460).

¹³ «Только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки, — писал он в письме к Бенуа. — Роль Китайского императора почти чисто хореографическая, поет он очень мало, а когда откроет рот, чтобы что-либо сказать, то сопровождается это сказанное очень примитивно — выразительными и очень медленными жестами...» (132, 482).

Эстетика созерцания ведет к нарядности, тщательной отделке деталей, затейливости. «Соловей» подобен орнаменту, играющему разными красками. Действие то разворачивается на опушке леса на берегу моря (первый акт), то переносится в императорский дворец (второй, третий акты); одухотворенное пение живого соловья сменяется равнодушным, хотя и безукоризненным шелканьем механической игрушки. Лирический пейзаж контрастирует с гротескным выходом придворных (1—2 сцены первого акта), а сцена болезни императора (начало третьего акта) бросает трагический ответ на картину праздника в китайском дворце (второй акт).

Сосредоточившись после завершения первого акта оперы на создании балетного триптиха, Стравинский пишет в письме к своему либреттисту С. С. Митусову, что он «решил не трогать и не продолжать „Соловья“», издать первый акт в виде вокально-симфонического произведения (301, 147)¹⁴. Однако в 1913 году по просьбе Санина, тогдашнего директора Свободного театра, композитор возвращается к прерванной работе над оперой. Осознавая при этом значительность творческой эволюции, совершенной им за несколько лет, Стравинский тем не менее «...не хотел переделывать первый акт, подгонять его к остальным, как не хотел и не мог писать второй и третий акты совершенно в духе первого» (130, 21—22). Факт этот заслуживает особого внимания и еще раз убеждает в том, что самые резкие и, на первый взгляд, непредсказуемые стилистические модуляции, столь типичные для Стравинского, всегда внутренне обоснованы. В опыте создания «Соловья» отражается единый творческий метод композитора и как бы воспроизводится в миниатюре свободный полет Стравинского над временем и пространством, который продолжается всю его жизнь. С позиции сегодняшнего дня видится то, что отличает творчество русского мастера, — решительность стилистических поворотов и внутреннее единство организации музыкального материала. Единство, которое подразумевает столкновение и упорядочение разностей¹⁵. От 1908 к 1914 году, от начала работы над «Соловьем» к его завершению Стравинский проходит очень важный этап творческого развития — этап формирования не только эстетических взглядов, но и творческого метода, необходимого для их воплощения, как метода построения музыкальной композиции на основе художественных образцов.

В «Соловье» Стравинского занимает создание «китайской безделушки» (132, 459). Опора на поэтические образы Востока ощу-

¹⁴ Симфоническая поэма «Песнь Соловья» впервые была исполнена в 1919 году.

¹⁵ Вопросы единства творческого метода композитора посвящены специальные работы (см.: 277; 351).

тима уже в либретто оперы. Текст стилизован в духе восточной поэзии, само слово начинает играть роль фонической краски. Заметно намерение воссоздать саму атмосферу восточной поэзии с присущим ей созерцательным характером, погруженностью в одно эмоциональное состояние. В либретто подчеркнута особая цветистость и красочность поэтического языка, его «перенасыщенность» метафорами, сравнениями, аллегориями. Сюжет сказки Андерсена становится для Стравинского явлением вторичного порядка, и его интерпретация зависит от выбранного художественного прообраза. В нем совмещаются представления Стравинского о различных формах восточного искусства — поэзии, живописи, театра. При этом композитор стремится воспроизвести не конкретные черты японского пейзажа, китайского лубка и орнамента, поэтического стиля хайку или драматургических особенностей театра Кабуки, а опирается на некую обобщенную модель, предполагающую в целом господство живописного начала. Именно живописность определяет художественную концепцию оперы в целом, становится неотъемлемой чертой стиля произведения. При этом картинно-живописное начало связано у Стравинского не столько с колористическими красочными моментами (хотя и это не остается без внимания), сколько определяется подчеркнутым вниманием к рисунку, линии.

Картинность организации музыкального материала выдвинула на первый план функцию «рамки», что привело к возрастанию роли репризы как в пределах всего произведения, так и каждого акта, сцены, отдельной сольной характеристики. Принцип обрамления пронизывает всю композицию сочинения, напоминающую «рисунок по клеточкам». Само понятие драматического конфликта утрачивает свое значение. Тип контраста, который вводится в драматургию спектакля, помогает сопоставить и оттенить события, происходящие на разных уровнях. Вся опера представляет собой рондообразную композицию, где рефреном становится песня Рыбака, а эпизодами — действия. В системе целого песня Рыбака выполняет функцию внешней рамки, заключающей всю оперу в искусную оправу¹⁶. Организация материала в пределах различного типа структур (акта, сцены, вокального номера) приводит к появлению внутренней рамки, роль которой в первом акте выполняет тема «Облаков» из «Ноктюрнов» Дебюсси, призванная символизировать воздушную пространственную среду восточного пейзажа, во втором — китайский марш (при этом одна из тем марша появляется в конце оперы, как бы заключая оба последних акта в единую

¹⁶ Образ Рыбака в системе целого воспринимается также как декоративный элемент музыкального пейзажа. Небезынтересно его сценическое решение. Рыбака представляет на сцене статист, в то время как певец находится в оркестре.

оправу: действие в них происходит в императорском дворце)¹⁷. Для создания новой эмоциональной атмосферы в начале третьего акта (сцена болезни императора) композитор вводит особый тематический комплекс, который и становится обрамлением данного эпизода. Это своего рода картина в картине, каждая из них структурно обособлена и имеет собственную рамку.

Создавая «рисунчатую» композицию, Стравинский, с одной стороны, обособляет отдельные эпизоды оперы, но в то же время стремится к гибкой и мобильной системе взаимосвязи между ними, игре разными плоскостями и постоянным взаимообменом функций «фона» и «переднего плана». Это обеспечивает динамику восприятия при статичности решения в целом. В «Соловье» формируется характерный для Стравинского своеобразный тип многоплоскостной композиции, напоминающей, по словам Друскина, особого рода сюиту, состоящую «из сопряженных на разных образно-стилистических уровнях частей (номеров)» (100, 87). Принцип подобия, отражающий специфику формообразования Стравинского¹⁸, выступает здесь не только на уровне макроструктуры целого как основной драматургический принцип, но и определяет особенности музыкально-тематического развертывания, находит свое воплощение также в мелодике и вокальной интонации. При модификации материала Стравинский стремится создать орнаментально развивающуюся ткань, основанную на непрерывном плетении, внутреннем изменении, связанном с возвращением, сцеплением с исходным (но в новом качестве) произрастанием всей композиции из единого тематически-структурного комплекса. Стержнем драматургии становится вокальная партия Соловья, сольные выступления которого, и прежде всего его лейтвосклициание «Ах», которому сам композитор придавал «первенствующее значение» (301, 146), образуют центр притяжения, тематическое ядро каждого акта. Его вокальный стиль в чистом виде выражает принципы орнаментальной разработки мелодических элементов.

Образно-зримое воплощение «Соловей» нашел в постановке А. Н. Бенуа, занимавшегося живописным оформлением спектакля. Как и Стравинский, Бенуа создает эффект созерцания, любования красотой форм восточного искусства. «Вообще мне нравилось то,

¹⁷ При воссоздании императорского дворца композитор ориентируется на комплекс ассоциативных впечатлений, связанных в искусстве начала XX века с образом экзотически-условного Востока. «...Восклициание „Ах, это совершенно по-китайски“ — я считаю счастливой находкой, с которой вполне вяжется в широкой мере использованная мной гамма *fauxchinois* или, вернее, *fausse-chinoise*» (132, 475).

¹⁸ Теоретической разработке этого вопроса посвящена специальная статья (см.: 102).

как Стравинский и Митусов „уложили“ сказку в оперное либретто, — вспоминал художник. — Мне это давало возможность излить весь мой восторг от дальневосточного искусства — как в передаче приморского пейзажа, так и в изображении тронного зала в „Фарфоровом“ дворце, залитой солнцем царской опочивальне... В смысле костюмов неоценимым материалом мне послужили раскрашенные китайские лубки, коих у меня было великое множество... В конце концов у меня получилось нечто далекое от педантичной точности, весьма смешанное, но и нечто вполне соответствовавшее музыке Стравинского» (33, 535).

Замысел балета «Жар-птица», как известно, не принадлежал Стравинскому. Перед ним было готовое либретто, в составлении которого приняли участие театральные и литературные деятели, близко связанные с «Миром искусства». Среди них — А. Н. Бенуа и А. М. Ремизов, А. Я. Головин и Д. С. Стеллецкий, Л. С. Бакст и П. Потёмкин. Поиски сюжета, его сценарная разработка, живописное оформление оплодотворялись мирискусническими идеями синтеза искусств, созерцанием красоты форм народного искусства, бережным воссозданием присущих им стилевых качеств. Хореографическая постановка М. М. Фокина, задуманная как восторженный гимн национальному искусству, стала воплощением грандиозных идей Дягилева о создании в Париже «Русского дома». Музыка Стравинского с ее яркой живописностью, с «узорчато-красочной византийской расточительностью» (Б. В. Асафьев) соответствовала духу мирискусничества и устремлениям Дягилева. По справедливому утверждению И. Я. Вершининой, «„Жар-птица“ — своего рода „музыкальная энциклопедия“ основ и достижений русской классики, мастерское воплощение в отдельном произведении „антологического принципа“ Дягилева» (54, 65)¹⁹.

Что же дала работа над балетом самому Стравинскому? Позже композитор скажет: «„Жар-птица“ была для меня плодотворным начинанием, предопределившим в некотором смысле творчество последовавших четырех лет» (303). Начало 1910-х годов связано прежде всего с нахождением своего места на карте отечественной истории, открытием своей земли и выбором собственного пути. В раннем балетном триптихе намечается как бы в свернутом виде программа последующего творчества, содержится «заявка» на будущее. Каждый из балетов, обладая своими индивидуальными особенностями, отражает этапы развития художнической мысли ком-

¹⁹ Премьера балета-сказки состоялась 25 июня 1910 года в Париже (Гранд-Оперá, «Русский балет» Дягилева).

позитора. Вместе с тем запечатленная в них многообразная картина исканий Стравинского вписывается в рамки складывающегося в эти годы единого художественного стиля композитора. «Кто умеет слушать, тот заметит единый путь от „Жар-птицы“ к моему последнему произведению», — утверждает Стравинский, создавая «Царя Эдипа» (130, 103).

Все, что было освоено Стравинским до «Жар-птицы» и получило отражение в поэтически-образном плане, в сфере инструментовки в оркестровых и вокальных опусах, в первом акте «Соловья», не отвергается, а, наоборот, органически вплетается в канву красочного музыкально-живописного узора балета. В этом смысле первый балет становится для Стравинского подведением итогов ученичества. «Жар-птица» открывает собой книгу мастерства. И композитор начинает эту книгу своеобразным музыкальным приношением XIX веку, с обобщения накопленного русским искусством прошлого столетия опыта интерпретации фольклорных тем и образов.

Многие исследователи говорят об известной пестроте стиля балета, отсутствии цельности в воплощении замысла. «...Музыка его [балета] слишком разношерстна по качеству», — замечает и сам композитор (300, 65). Но не обнаруживается ли в свободном преломлении окружающего музыкального опыта специфическое качество ассоциативно-синтезирующего мышления Стравинского? В «Хронике» композитор подчеркивает, сколь важное значение имели для него ранние музыкальные впечатления: народное крестьянское пение, знакомство с операми Глинки, с творчеством композиторов беляевского кружка. «Самыми примечательными фигурами в этой группе были Римский-Корсаков и Глазунов...», — пишет Стравинский (302, 47). О многом говорят авторские характеристики творчества этих композиторов. Будучи в то время «поклонником Римского-Корсакова и Глазунова», Стравинский особенно ценит «у первого мелодическое богатство и гармоническое вдохновение... у второго — чувство симфонической формы и у обоих — законченность фактуры» (302, 47—48). «...Умение достичь равновесия в звучании, изысканность и тонкость инструментовки» привлекает Стравинского также в Глинке (302, 40). Небезынтересно и его отношение к Лядову: «Мне нравилась музыка Лядова, особенно „Кикимора“, „Баба-Яга“ и фортепианные вещи. Он хорошо чувствовал гармонию, и его музыка всегда хорошо инструментована» (300, 45). Все это скажется при создании «Жар-птицы», определит особенности работы над партитурой. Проблема выражения — одна из важнейших в творчестве Стравинского. Интерес к теме «второго рода», теме, направленной «не столько на действительность, „жизнь“, сколько на самые инструменты художествен-

ного творчества» (108, 19), характерен для творческой деятельности композитора в целом. А «мышление стилями», формирующееся во многом под воздействием петербургской школы, уже в «Жар-птице» становится для него «самодовлеющей созерцательной ценностью».

Готовый сюжет не сковывал творческой фантазии Стравинского. Он не столько следовал заданным либретто и хореографической концепцией условиям, сколько искал соответствия их собственным творческим устремлениям. Определяющим для Стравинского стало мирискусническое отношение к фольклору как к обособленному самоценному художественному миру. И подлинно народные темы, которые он использовал в балете, и стилистика «Новой русской школы», которую он как бы приводит к единому знаменателю, становятся для него объектом созерцания. Стравинский любуется доставшимся ему в наследство сокровищем и инкрустирует его в драгоценную раму, затейливо изукрашенную причудливым орнаментом²⁰. Но не только живописный дар композитора раскрывается в этом произведении. Идя, на первый взгляд, вслед за предложенным сюжетом, композитор рассказывает средствами музыки не только о том, что происходит на сцене, но и как бы ведет свой рассказ об искусстве, о Музыке, произрастающей из неведомых, не поддающихся человеческому сознанию глубин духовного бытия. Праматерия будто закликает композитора, взывает к нему, и он устремляется на ее магический зов в желании познать тайну удивительного мира²¹. Рождение Музыки из первичной материи, ее одухотворение, услышанное в ней со-гласие, со-звучие собственным помыслам раскрывается в замысле Стравинского²².

Вступление — глухое, сумеречное, настороженное оцепенение, предощущение, еще неясное, каких-то внутренних изменений, происходящих в самой материи, с самой материей. Импульсы, сигналы. Что в них — предостережение или призыв? Таинственное вращение интервалов, подобно постепенно раскручивающемуся

²⁰ Необычайная красочность инструментального письма, которая привлекла в свое время внимание Дягилева и Фокина к Стравинскому (впервые услышавших и восхитившихся «Фейерверком»), еще более поражает в «Жар-птице». «Переливающийся блеск драгоценных камней — колорит музыки „Жар-птицы“. Оркестр Стравинского — свечение звуковых волн», — пишет Асафьев (22, 48).

²¹ «„Жар-птица“, „Петрушка“ и некоторые другие мои сочинения в настоящее время получили признание как образцы программной, описательной музыки. Но разве каждая страница, каждая тема этих сочинений, за исключением, пожалуй, только нескольких балетных ритурнелей, не вошедших в симфонические сюиты по произведениям, не являются прежде всего музыкой? Ее содержание нужно впитывать параллельно со зрительными впечатлениями, но совершенно независимо от них, словно в каком-то идеальном кинематографе» (130, 44).

²² Не намечается ли в «Жар-птице» инстинктивно, подсознательно будущая концепция «Аполлона Мусагета»?

колесу, приводит в движение застывшую звуковую массу. Ее пробуждение отражено в танце Жар-птицы, летящем, несомом стихией ветра. Образ этот для Стравинского символизирует Искусство, его притягательную, манящую, фантастическую, вдохновенную Красоту. Интервально-гармоническое вращение, заданное во вступлении, перерастает здесь в круговые движения лейтмотивов Жар-птицы, их тембровые превращения. Фейерверочное колесо ускоряет свой ход, и сотканный из света и живительного огня образ уносится вдаль. Общий колорит затемняется. Врывающаяся вместе с Поганым плясом мощная динамическая волна утяжеляет вращение. Неясный, легкий, струящийся свет отражается в бесконечном движении: буйство стихий, вызванных к жизни иррациональной силой. Колыбельная Жар-птицы успокаивает, умиротворяет зловещий вихрь. Медленно описывает круги фейерверочное колесо. Почти невесомые касания интонаций колыбельной приводят его в движение. И вот уже выплывает хороводный напев финала. Заключенная в нем светоносная сила раскручивает волшебное колесо.

На характерном сопряжении динамических и статических планов строится музыкально-драматургическая композиция Стравинского. Сценически-танцевальное действо, связанное с раскрытием сюжетных перипетий и сопровождаемое вариантным развертыванием музыкальных, заложенных в «программе» композитора, носит, по его словам, описательный характер, вызванный либретто и особенностями фокинской драматургии. Забота же о «чисто музыкальном построении формы» (130, 36) приводит Стравинского к созданию оркестровых вариантов балета. Законченный облик авторская концепция «Жар-птицы» приобрела в оркестровой сюите 1919 года, куда вошли Вступление, Танец Жар-птицы, Хоровод царевен, Поганный пляс, Колыбельная Жар-птицы и Финал. В них получает последовательное воплощение обобщающая идея Стравинского охватить единым взором доставшуюся ему в наследство музыкальную Вселенную. В своеобразном музыкальном приношении русскому искусству XIX века слышится не только слово благодарности и восхищения, но и различимо собственное творческое «я», голос композитора, вступающего в XX век. Вместе с Глинкой, Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским и Мусоргским, используя эмблематику трихордового мотива и подлинные народные темы, Стравинский входит в круг отечественной культуры и начинает самостоятельное хождение по собственным кругам.

В хороводном венке финала сливаются два музыкальных знака, две темы — народная («Как у ворот сосна раскачалась») и авторская (хроматический мотив Жар-птицы). Они олицетворяют собой искусство как единое целое, искусство современного русско-

го мастера, зарождающееся на грани двух миров — природно-фольклорном и профессиональном, но и неслиянности «своего» и «чужого». Хроматический мотив, сочетаясь с народным напевом, ритмически укрупняясь, приобретает эпическую окраску. Величальные интонации, в свою очередь сопрягаемые с колокольным перезвоном — одной из древнейших звуковых формул славления, — усиливают впечатление ритуальности происходящего. Финал, в решении которого между Фокиным и Стравинским возникли принципиальные несогласия, подчеркивает общую эпическую направленность музыкального замысла композитора. Акцентируя коренные основы национального стиля и воплощая в музыке финала, как проницательно заметил тот же Фокин, идею церемониального хождения по кругам, Стравинский подчеркивает свою приверженность именно этой основополагающей традиции отечественного искусства.

Год, отделяющий «Петрушку» от «Жар-птицы», — значительное расстояние для быстро созревающего феноменального дарования Стравинского. «Жар-птица» несет отзвуки прошлого, «Петрушка» смотрит в будущее. В нем намечаются, может быть интуитивно, эстетические принципы и ведущие темы творчества композитора²³.

В «Петрушке» задача создания красоты видимого отступает на второй план. «Петрушка для меня не символ, — замечает Стравинский, — но живой персонаж, в котором нет ни живописности, ни потусторонности. Это только ярмарочная история, сценически эквивалентная моему первоначальному замыслу, где Петрушка — этакый Пьерро, пианист, музыкант, поэт — только лишь участник банальнейшей интрижки» (130, 88—89). В письме к Бенуа композитор пишет: «Когда я сочинял Петрушку и не думал еще, что из его квартирки вырастут три картинки, то представлял я себе его, дающего представление на Марсовом поле. Теперь же при дружной обработке оказалось наоборот, что этого всего никто не видит и это все суть личные переживания, до которых никому нет дела» (132, 456).

Магия условного театрального действия допускала соединение разных жанровых и смысловых элементов: романтической истории и фольклорного представления, русского народного театра Петрушки и персонажей итальянской комедии масок. Мир людей и мир кукол существуют у Стравинского в едином пространстве театра. Эти два потока словно отражаются один в другом, вступают в

²³ Премьера «Петрушки» состоялась 13 июня 1911 года в Париже (театр Шатле, «Русский балет» Дягилева).

некое соревнование. Ярмарочное гулянье — это тоже театр представления, участниками которого становятся и празднично настроенный люд, и бродячие комедианты. Каждый из них демонстрирует свое мастерство и умение, изобретательность и смекалку. В состязание друг с другом вступают уличные танцовщицы и музыканты, кормилицы и кучера. Темпераментно, с блеском изображаются сценки мужика с медведем, купца с цыганками. А балаганный Дед приглашает на карусели, в многоцветном кружении которых сливаются звуки-краски праздничного, на разные голоса звящего мира. В том же ключе решены и сцены Арапа и Балерины, демонстрирующих виртуозные экзерсисы под звуки «ланнеровского» вальса. Все это — своеобразная игра на публику, без которой не обходится площадное увеселение.

Идея соревнования заключена в самом течении действия, в прихотливо переплетающихся линиях — жанровой и лирической, соло и тутти, сходящихся и расходящихся движениях символического хоровода, то вовлекающего всех в свой круг, то рассыпающегося на отдельные звенья — выступления участников²⁴. Хоровод становится пластически-зримым воплощением музыкальной идеи «созвучания» (И. Я. Вершинина) пестрых разноликих интонаций современного городского быта и архаических напевов, из которых сплетает свой венок композитор. Духом соперничества пронизано и собственно музыкальное развитие, основанное на игре оstinатного ритмо-фона, олицетворяющего собой стихию неугомонного бурления жизни, гула-гомона толпы, ее тяжеловесного притоптывания и задорной скороговорки, уличных выкриков ярмарочных зазывал и гармошечно-балалаечных переборов, и разножанровых тем-цитат: молодецкой «Вдоль по Питерской» и старинной волочечной «Далалынь, далалынь», плясовой «Ах вы, сени» и шуточной «Не лед трещит и не комар пищит», чувствительной городской песни «Под вечер осенью ненастной» и «ухарской» «По улице мостовой», уличного вальса «Чудный месяц» и хороводной «Ай, во поле липынька». Все они — принадлежность праздничного зрелища. Кристаллизуясь из «уличного» ритмо-фона (собирательный образ народного гульбища), они заряжаются его энергией, пытаются перехватить «пальму первенства» и вновь растворяются в нем, собираются в «гармошечную вертикаль», чтобы затем опять рассыпаться на множество интонационно-ритмических, тембровых «пятен».

²⁴ Собственно идея состязания, составляющая драматургическую основу балета, была намечена Стравинским в пьесе для солирующего фортепиано и оркестра, которая сыграла роль «pull idea». Другим же импульсом стала пьеса, сочиненная композитором одновременно с «Криком Петрушки». В балете она получила название «Русской» и была положена в основу финала первой картины.

Смешая акценты привычного и непривычного, представляя давно известное в неожиданном ракурсе, демонстрируя возможности, представляемые фольклорными источниками, Стравинский с присущим ему артистизмом свободно играет материалом — «жанровым» и «лирическим», «фольклорным» и «авторским», «чужим» и «своим». Дает его множественное — ритмическое, ладогармоническое, тембровое — истолкование. В этой игре есть свои правила, устанавливаемые творцом и исходящие из органично выстроенной авторской концепции, точно расставленных драматургически-смысловых акцентов. Так, первая картина играет роль пролога, «эпического зачина» действия (сцена масленичного гулянья была создана в числе первых фрагментов, наряду с «Русской» и «Криком Петрушки»). Окаймляя ее напевами архаического происхождения, Стравинский как бы придает происходящему на сцене вневременное звучание. В последующих картинах, связанных с разворачиванием сюжетной интриги, функцию размыкания пространственно-временных рамок берет на себя «фанфара» Петрушки — универсальный «знак» театра, интрада, приглашающая к представлению и завершающая его.

И архаические напевы, и сигнальная фанфара в известном смысле напоминают ритуальный жест — приобщение к вечным и непреходящим ценностям искусства. Символическое звучание приобретает у Стравинского и, на первый взгляд, традиционное для музыкально-драматического представления сопоставление двух сфер — «жанровой» и «лирической». Стравинский как бы следует здесь предписанному этикету, но одновременно подчеркивает, что творчество в заранее заданных параметрах имеет возможности для глубоких смысловых обобщений. В «Музыкальной поэтике» он признается: «...моя свобода заключается в движении в тесной рамке, поставленной мной самим для каждой из антреприз... моя свобода будет тем больше и глубже, чем теснее я ограничу мое поле действия и чем большими препятствиями я себя окружу... Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух» (132, 41). Энергию созидания — жизненную, творческую — невозможно замкнуть в специально спланированную и ограниченную я коками триединства места, времени и действия конструкцию. Прилюдная развязка площадного действа, «утро» и «вечер» жизни улицы — лишь одно из допустимых и запечатленных в спектакле Стравинского мгновений бесконечного бытия великого кудесника театра. В эстетической концепции музыкального спектакля Стравинского сопряжение «камерных» фрагментов кукольной драмы и зрелищных сцен народного гулянья приобретает принципиальное значение. Драма любви и ревности вынесена на площадь и разыгрывается перед

балаганной публикой, которая воспринимает ее как традиционный атрибут ярмарочного праздника-карнавала. На пересечении двух встречных потоков музыкально-драматического действия подспудно зарождается еще одна тема, также уходящая в глубь фольклорных представлений. В причудливых переплетениях театрального мира людей и кукол неожиданно прорисовывается еще один узор — человеческой судьбы.

Помещая лирическую историю в центр балаганного зрелища и выстраивая для этого еще одну «сцену на сцене», Стравинский вводит, пусть незаметно, важный для себя и, по-видимому, вечный для искусства мотив-спутник — искушения и соблазна. Обе темы — театра и судьбы, преломленные в зеркале фольклорного мировосприятия, напоминают о себе в «Фокусе» — драматически значительной остановке действия, отстранении от предыдущего и осмыслении последующего. Прекращает крутиться колесо ярмарочной карусели. Толпа, словно загипнотизированная заунывными, ничем вроде бы не примечательными, даже примитивными переливами флейты, следит за магическими манипуляциями Кукольника. Так ли уж прост его фокус, заведомо сводимый нарочито банальными мелодическими ходами флейты до тривиального ярмарочного трюка? Обостренная выразительность этого статического мгновения, стоп-кадра во множестве смысловых откликов-импульсов, исходящих от него, ожидаемых и неожиданных, — от сцены чарующе-волшебного затмения в глинкинском «Руслане» до оваянного дыханием смерти квинтета в «Пиковой даме» Чайковского. И тут, и там — вторжение ирреальной, трансцендентальной силы, одновременно пугающей и завораживающей. Эта сверхъестественная сила правит балом и разыгрывает представление, манипулируя судьбами людей и кукол, — все они игрушки в ее руках. Сворачивается удивительная метаморфоза: марионетки оживают, а люди застывают подобно манекенам. И те, и другие пристально вглядываются друг в друга. Их неожиданное сходство-притяжение обнаруживается в финале первой картины²⁵. Бьющая ключом жизненная энергия пляшущей улицы трансформируется в механический танец оживших кукол. «Русская» — и традиционный элемент кукольного представления, и своеобразное продолжение фокуса, намек на его разгадку. Неутомимо разворачивающиеся ряды параллельных аккордовых созвучий ассоциируются с гармошечно-балабачными наигрышами масленичной сцены, представляют их «кривозеркальное» отражение, подмена реального — мнимым, под-

²⁵ И. Я. Вершинина пишет: «„Русская“ — своего рода компромиссная форма связи и обобщения контрастных образных сфер: народной праздничности и тайны „фокуса“» (54, 109).

линной пляски — ее имитацией. Эта игра условным и настоящим становится ключом к истолкованию последующих событий²⁶. История несостоявшегося счастья, разыгрываемая ожившими марионетками, воспринимается, в некоторой степени, как иносказание. В этом смысле «Русская» становится не только «завязью кукольной драмы» (Б. В. Асафьев), но и драмы общечеловеческой.

Судьба рядится у Стравинского в разные обличья. Не она ли возглавляет несущуюся неведомо куда в хмельном угаре толпу в финале балета? В глазах Петрушки образ толпы разрастается до гиперболических размеров и воспринимается как неистовый разгул неуправляемой стихии. Внезапный перепад темпоритма: появляются ряженные. Этот статический сдвиг аналогичен «срыву» народного пляса перед сценой фокуса в первой картине. Беснование масок знаменует трагически-переломный момент в разыгрываемой истории, которая катится к неотвратимой развязке. Черт заигрывает с толпой — еще одна театральная, пластически-осязаемая маска Судьбы. Ее последняя гримаса — Арап. Традиционно интермедийный герой петрушечного представления превращается в балете в одного из главных персонажей лирической истории и становится «проводником» высшей силы. Арап преследует и убивает Петрушку. И в это последнее мгновение, на разрыве жизни — смерти пробуждается точно после угарного сна-наваждения толпа. Вырываются наружу неведомые ей самой чувства сострадания к несчастному и приходит прозрение своей собственной судьбы — как откровение на краю небытия. Но представление заканчивается. И Петрушка своим неожиданным появлением будто напоминает: Судьба может распорядиться человеческой жизнью, но над даром Творца она не властна.

Причудливые образы, рожденные фантазией и мастерством Стравинского, допускают множественное истолкование. Как известно, парижская премьера балета имела «огромный и оглушительный успех». Однако и Бенуа как либреттист и особенно Фокин как постановщик, предлагая свое видение нового балета Стравинского, реализовали далеко не весь потенциал музыкального содержания. В либретто Бенуа герои приобрели сходство с персонажами комедии масок, а ярмарочная история трансформировалась в исполненную романтического пафоса драму любви и ревности. Бенуа же придает отношениям Петрушки и Фокусника гофманианский

²⁶ По воспоминаниям Б. Ф. Нижинской, «для сцены в каморке Петрушки А. Н. Бенуа нарисовал портрет Волшебника — Старого Кукольника — посреди стены. Поразительные глаза портрета следят за каждым движением Петрушки; в голой комнате ему некуда спрятаться. Напрасно он шарит своими деревянными, похожими на весла руками по стенам и посылает портрету проклятья: он не может убежать из-под власти взгляда своего хозяина» (301, 160).

оттенков²⁷. Фокин вслед за Бенуа усиливает романтическую антитезу. Поэтически настроенный герой, отринутый возлюбленной, испытывает одиночество в окружающей его бездушной, холодной среде. В романтическом ключе интерпретируется Фокиным и идея соотношения в драматургии балета «Крика Петрушки» и «Русского танца» как контрастных сфер музыкально-сценической образности и интонационных полюсов притяжения²⁸.

Подобное истолкование задуманной Стравинским «ярмарочной истории» не шло вразрез с музыкой. Именно музыка давала возможность для подобной интерпретации, но все же не исчерпывалась только ею. Самые разнообразные ассоциации вызывает музыкальная характеристика главного героя — паяца и поэта и прежде всего его битональный лейтмотив. Его то называют «лейтмотивом проклятия» (Б. М. Ярустовский), то уподобляют «рвущейся на волю пленной силе» (Б. В. Асафьев). И. Я. Вершинина, в свою очередь, замечает, что это «скорее типичная эксцентрическая „маска“ Петрушки-забавника, балаганного шута» (54, 116). Напрашивается еще одна смысловая ассоциация «фанфары». В контексте целого она воспринимается не только как театральная интрада и жест героя, призванного, по словам Стравинского, эпатировать публику, но и как вестник Судьбы. С этим связана и общность ладотональной сферы «магического» фокуса и лейтмотива Петрушки, тяготеющей к опорному тону *си*. Очевидно также, что «монолог» Петрушки, объемлющий пространство второй картины, вбирает в себя широкий круг интонационных и ритмических движений — неуравновешенных, судорожных, порой как-то болезненно искривленных, среди которых значительное место занимают интонации вздоха, стога, стелания. Трогательна образ страдающего Петрушки, нежно и безответно влюбленного в Балерину. А до боли пронзительный эпизод смерти Петрушки? «Трепет уходящей жизни» оказывается способным остановить уличную вакханалию, вызвать неожиданно импульсивный отклик-сочувствие толпы к переживаниям живого существа. Но важно и другое. Образ Петрушки — универсального актера, берущего на себя также функцию режиссера петрушечного представления, способного и себя показать, и спектакль разыграть, сам тип фольклорного действия, основанного на принципах условности и отчужденности, выполняют

²⁷ Подробнее об участии Бенуа в создании либретто см.: 288.

²⁸ И. Я. Вершинина отмечает: «...в музыкально-хореографической драме „Петрушка“ слились два противоположных художественных темперамента: Стравинский, с его поразительным умением слышать „единство“ и объективную „гармонию“ в звуковом многообразии жизненных впечатлений, и пламенный певец романтического разлада — Фокин» (54, 132).

ключевую роль в формировании концепции не только раннего балета Стравинского.

Установка на лицедейство и игру в «Петрушке» воплощает эстетическое кредо композитора, а театр впервые заявлен им здесь как тема творчества, как принципиально важная для всего творчества Стравинского тема второго рода — тема искусства, скрытая в данном случае под покровом ярмарочной истории. Не потому ли композитору так дорог финал спектакля? «Воскрешение духа Петрушки было идеей моей, а не Бенуа. Битональную музыку второй картины я задумал как вызов, бросаемый Петрушкой публике, и я хотел, чтобы диалог труб в конце тоже был битональным и означал бы, что его дух продолжает издеваться над ней. Я гордился и продолжаю гордиться этими последними страницами больше, чем любыми другими в партитуре...» (300, 144—145). В письме к Бенуа Стравинский подчеркивает: «Именно мое желание, чтобы „Петрушка“ кончился бы фокусником, который после того, как Арап убил Петрушку, пришел бы на сцену и на сцене, забрав всех троих, то есть Петрушку, Арапа и Балерину, ушел бы с элегантным и жеманным поклоном, так точно, как он вышел в первый раз» (132, 449). Не скрыто ли в лицедействе Петрушки лицедейство самого композитора, постоянно загадывающего загадки своим современникам, неожиданно под занавес вдруг приоткрывающего свое лицо и тут же показывающего публике длинный нос?

«Весна священная» — еще один блистательный бросок в глубь постижения характера и особенностей творческого «я» и рывок вперед — в удивительном прозрении одного из магистральных путей развития современного искусства. «Казалось бы, „Весна священная“ нарушила основные элементы музыкального творчества. Но ведь в этом произведении все построено на основе существующих традиций. Я употребляю слово „традиция“ в том смысле, которое ему придал Элиот: „Чтобы следовать традиции, нужно обладать историческим чутьем“. И действительно, каждый композитор должен ощущать в себе присутствие прошлого и одновременно всю полноту достояния интеллектуального мира. Только благодаря этому „историческому чутью“ творец осознает свое собственное место в современном обществе», — отмечает Стравинский (130, 143).

«Весна» — это поэма о музыке, в которой, как пишет И. Я. Вершинина, речь идет «о своеобразном творческом открытии целого мира» (54, 197) — универсального мира первоэлементов и первоспособов их изложения. Здесь осуществляется осознанное движение к синкретическому единству всех форм выражения — от образно-поэтических до музыкально-стилевых — через ритуал.

Ритуал становится художественным прототипом многих сочинений Стравинского. Его языческое преломление в «Весне священной» отражает одну из сущностных сторон творческого процесса композитора — стремление к воплощению надличностного, объективно значимого начала и нахождение для этого всеобщих законов структурирования и оформления художественного материала.

«Мой новый балет „Весна священная“ не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси — Руси языческой», — говорит Стравинский в 1913 году, в заключительный период работы над балетом (130, 12). Обращают на себя внимание следующие моменты этого лаконичного, но емкого, по сути программного высказывания. Во-первых, бытийный масштаб происходящего, отнесенного к доисторической эпохе — эпохе первотворения. Во-вторых, его церемониальный характер, что, в свою очередь, усиливает универсальную окраску творимого на наших глазах действия и исключает необходимость последовательного изложения сюжета. Все известно и предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания, всемирный расцвет и всеобщий исход, трагизм человеческого существования в целом. Мир природный и мир человеческий неразделимы, обращены землей и обращены к ней в первый и последний миг, в лучезарное мгновение восхода и заката. Земля — олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей свое начало и свой конец. Не случайно, что Стравинский не находит особого противоречия между хореографической версией Мясина, осуществленной в 1920 году в Париже в Театре Елисейских полей, и собственной первоначальной концепцией, разработанной композитором совместно с Рерихом и Нижинским²⁹. В интерпретации Мясина, по признанию самого композитора, «обозначилось новое видение партитуры» (130, 30). И «картины языческой Руси» и «картина происхождения рода человеческого» связаны с эпохой «первотворения», когда властвуют «силы потайные».

Любопытные аналогии возникают при сравнении «Петрушки» и «Весны священной». Их можно уподобить взаимоотражающим зеркалам, установленным на границах музыкального космоса Стравинского. Быт и бытие, площадной театр актеров-лицедеев и истовый ритуал мерцают, дwoятся, вибрируют в этих магических зеркалах памяти. И тут, и там Высшая сила простирает свою власть над миром, изъявляет свою волю и диктует свои законы, не выпускает человека за пределы означенного, регламентирует его чувства и деяния. И тут, и там Судьба вторгается в мир в момент стихийного

²⁹ Премьера балета состоялась 29 мая 1913 года в Париже (Театр Елисейских полей, «Русский балет» Дягилева).

всплеска. Приход весны, масленичное гулянье, пробуждение природы — источника любви и красоты. И тут, и там символика сменяющих друг друга явлений дня и ночи, утра и вечера. Утро — исток человеческой жизни и начало праздничного гулянья, его сменяет день любовных игр и забав. Вечер напоминает о неизбежности заката и завершается смертью одного из многих — того, на кого пал роковой выбор. Ночь — приношение жертвы во имя нового начала, следующего витка круговорота Земли.

Фатальное влияние магической силы как в «Петрушке», так и в «Весне» обнаруживается не сразу. Судьба дарует человеку жизнь и любовь, вовлекает в игру, искушает и соблазняет и подводит к конечному пределу. Тема «весеннего произрастания» (Б. В. Асафьев) подобно древнему заклятию, заговору предостерегает от неминуемого столкновения с Высшей силой, словно закликает ее³⁰. Но эта же тема обнаруживает амбивалентную суть образного мира балета, взаимосвязь и взаимозависимость всех начал: природного и человеческого, трансцендентального и реального, мужского и женского. Гексахорд, составляющий ее основу, — исток музыкального тематизма произведения: узорчатых инструментальных наигрышей и песенных выразительно распевных интонаций; грозных квартетных кличей, сигналов, зовов; архаических трихордовых попевок, то лирически-просветленных, пасторальных — в хороводных играх девушек, то волевых, энергичных — в плясках-играх мужчин. Другая формула «заклятия» — лейтсозвучие, возникающее в «Весенних гаданиях» (битональное соединение квинтсекстаккорда от *ми-бемоль* и трезвучия от *фа-бемоль*), символично названное Стравинским «вопросительным»³¹. Его присутствие обнаруживается в разных поворотах: от «Весенних гаданий» до «Великой священной пляски». Если гексахордовый напев выполняет функцию ладо-мелодического импульса музыкально-танцевального действия, то лейтсозвучие организует его аккордово-гармоническую вертикаль. Из их взаимосцеплений вырастает объемное полифоническое целое³² (пример 149).

³⁰ В основе вступительной темы — литовский народный напев, объединивший в себе два фольклорных начала — песенное и инструментальное. На их пересечении формируется музыкальный материал балета и, прежде всего, комплекс хороводных тем, составивших его фундамент.

³¹ «Аккорд-толчок» знаменовал начало работы Стравинского над балетом. Его крайние «точки» образуют интонацию ум. 8, которая становится одним из важных смысловых знаков балета. В ней заключено тяготение к Неизвестному, ощущение напряженного ожидания исхода.

³² Стравинский отмечает: «Я в период от „Петрушки“ до „Весны священной“ полностью изменил свой стиль, перейдя от слишком большого злоупотребления аккордами к абсолютному контрапункту» (130, 42). Сама идея контрапункта, отражающая характернейшую особенность творческого мышления композитора, поли-

Звуки и образы воображаемого Стравинским мира складываются из собственных зрительных и слуховых представлений композитора об эпохе первотворения. «...„Весне священной“ непосредственно предшествует очень небольшое, — вспоминает Стравинский. — Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал. Я — тот сосуд, сквозь который прошла „Весна священная“» (300, 153). Тема культурно-исторической памяти формирует духовно-эмоциональную атмосферу «Весны», ее пафос. Тема памяти сообщает музыкальному высказыванию колоссальный эмоциональный заряд, сгущенность, особую уплотненность, сконденсированность выражения. Тема-образ памяти напоминает *cantus firmus*, явственно различимый среди остальных голосов сплетений полифонического целого. Из бездонных недр ее устремляется вверх рой далеких видений-воспоминаний, чувственно-осязаемых «образов нездешнего». Они то подобно теням растворяются в сумеречном мерцании «лунного ноктюрна» в приближении Неизбежного (оркестровое вступление второй части), то принимают отчетливые очертания в светлых бликах «утренней пасторали» (вступление первой части).

Композиция приобретает в «Весне священной» значение «темы второго рода», подобно тому как в «Петрушке» такой темой стал театр. В третьем балете Стравинский открывает для себя путь к так называемой «чистой музыке», идея которой формируется и намеренно проводится композитором в сочинениях 1920-х годов. Стравинский постоянно подчеркивает независимость музыкального ряда от сюжетного, имманентность собственно музыкального развития. Как известно, импульсом к созданию балета послужили зрительные образы. В «Хронике» композитор вспоминает, как в конце работы над «Жар-птицей» в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой „Весны священной“» (302, 71). В другом высказывании Стравинский вносит весьма показательное для него уточнение: «Так как эта тема и то, что за ней последовало, представилось мне в крепкой и жесткой манере, то я воспользовался этим предложением

фонического в основе своей, получает яркое воплощение в обрамляющих разделах сочинения. Выразительное контрапунктическое наложение тембров, приобретающих у Стравинского значение тематических элементов и служащих средством образной характеристики, создают во Вступлении ощущение беспредельного расширения звукового пространства, необозримых просторов Вселенной. В известном смысле, подобные ассоциации вызывает и финальная пляска. В контрапунктических сцеплениях многообразных ритмических рисунков предстают стянутые в некий «всеобщий аккорд» элементы музыкального целого.

для создания музыки в таком же стиле. В моей голове возникла идея обратиться к русской доисторической эпохе... Но необходимо осознать, что эта идея шла от музыки, но не наоборот» (130, 30). Именно музыка стала главным двигателем танцевального действия. Композитор подчеркивает: «„Весна“ — это пьеса, которая от начала и до конца принадлежит музыке» (130, 36)³³. По его словам, «предлогом» к ее созданию послужил «обряд празднования прихода весны». Именно этот «предлог» подсказал композитору логику построения целого, а также характер его музыкально-пластической образности — экспрессивно заостренной, словно заряженной энергией космических ритмов Вселенной.

Как своеобразная прамбула к главному действию, подготовка ритуальной церемонии воспринимается первая часть балета. В ее основных фрагментах — «Весенних гаданиях» и «Плясках щеголих», «Вешних хороводах», «Игре умыкания» и «Игре двух городов» — запечатлены элементы различных древнеславянских обрядов, которые связаны между собой не сюжетной цепью, а образно-метафорической. Все разрастающаяся танцевально-плясовая стихия, символизирующая игру жизненных начал, внезапно наталкивается на преграду. Шествие Старейшего-Мудрейшего, точно властный, повелительный жест Судьбы, останавливает бурлящий людской поток, устремленный вперед в попытке оторваться от земли и обрести чувство свободы, ощущение собственного «я», и разворачивает его обратно к земле. «...Я желаю, — подчеркивает Стравинский, — чтобы все мое произведение позволило ощутить близость человека к земле, человеческой жизни и земли, и я искал выражения этого в лапидарных ритмах» (132, 166). По сигналу Старцев («проводников» Высшей силы) человечество — «все как один» — совершает обряд выплывания земли. Сюда направлено движение масс, здесь завязывается трагический узел происходящего, его предопределенность. «Смута всемирного расцвета», по словам Стравинского, должна быть искуплена «великой жертвой». Вторая часть балета — поэтически обобщенное воплощение ритуального действия. Жизненная стихия, пойманная в «тупик каменного лабиринта» (Б. В. Асафьев), лишается права выбора. «Величание Избранной» и «Великая священная пляска», которой предшествуют таинственные приготовления обряда жертвоприношения («Тайные игры девушек», «Взывание к праотцам», «Действо старцев — чело-вечьих праотцев») — вот трагический удел человечества. «Годичный круг возрождающихся и снова погружающихся в недра приро-

³³ Уже в начале работы над «Весной» Стравинский отмечал: «...Все то, что я пишу, это не балет, а фантазия в двух частях, идущих без перерыва, как две части симфонии» (130, 11). При этом симфония понимается композитором в ее исходном значении как созвучие и сочетание инструментальных голосов.

ды сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах», — пишет композитор (130, 15).

Ритуал послужил Стравинскому не только общехудожественным ориентиром. Он во многом определил особенности музыкальной конструкции балета. В «Весне» складывается оригинальный авторский тип симфонической концепции. Основу ее составляет ритуал с его строго предустановленным церемониальным порядком развертывания символических «событий» и соподчинением всех элементов музыкальной формы, сведением контрастного множества к контрапунктическому единству. В типичном для Стравинского остинатно-вариантном развитии музыкального материала ведущее значение приобретает ритм. Он становится конструктивным и смысловым «ядром» симфонической концепции³⁴. Ритм, срастаясь с тембром и интонацией, гармонией и фактурой, берет на себя образно-тематические функции. Ударные ритмо-тембро-фактурно-гармонические комплексы в контрапунктическом согласии с мелодическими попевками-формулами раскрывают драматическое содержание происходящего. «...Ритм, как конструктивное начало, и организуемый им звучащий материал, — пишет Асафьев, — поставлены лицом к лицу без посредствующих факторов: орнамент, тема, мелодическое образование, гармоническое голосоведение не могут иметь здесь самостоятельного значения. Выбран некий ряд комплексов звучаний. Этот ряд подчинен *ритмическим* принципам перестановок и перемещений, разворачиванию и сокращению (укорачиванию), *динамическим* принципам распухания, наполнения и сжатия комплексов, утолщения и утончения линий, наложению и разрыхлению, накоплению и расточению материала и, наконец, *энергетике* напряжения и разряда» (20, 62). Ритм раскрывает именно разные грани состояния образа, подчеркивая неизменность его внутренней сути. «...Музыка не движется и даже не переливается, а только крутится, как колесо вокруг оси», — подчеркивает исследователь (20, 46).

Воплощение игровой стихии ритуала, традиционное для нее «хождение по кругам»³⁵ связано в балете с многообразием ритмических движений танца. Подробно анализируя «Эскизную тетрадь Стравинского», Б. М. Ярустовский пишет, что три основных интонационно-жанровых пласта «определились общим характером хореографического жанра и особенностями именно данного балета, задуманного авторами как „цепь древнерусских церемоний — дви-

³⁴ «Акценты — основа всего балета... Меня интересовало конструирование фраз различной протяженности и абсолютно новый язык ритма...», — отмечает Стравинский (130, 10).

³⁵ Такой подзаголовок дает композитор «Тайным играм девушек» — начальному фрагменту второй части, подготавливающему главную обрядовую церемонию.

жений“. Хороводы. Пляски. Шествия» (132, 181). Ритмические движения танца, намеренно преломляемые композитором в жанровых ракурсах хоровода, пляса, шествия, отражают характерные канонизированные «жесты» ритуальной церемонии и собирают элементы задуманного Стравинским танцевально-обрядового действия вокруг главных образно-смысловых центров. Хоровод становится центральной осью этого «прикованного к земле хождения» (Б. В. Асафьев). Музыкальная конструкция балета напоминает собой круг, расщепляющийся благодаря «хороводной оси» на две полусферы: нижнюю, где господствуют лапидарные ритмы шествия, и верхнюю, где царит стихия иррегулярных ритмов танца-пляса, словно пытающегося вырвать людскую массу из-под власти земного притяжения. Конечно, это не более чем схема, как и само условное обособление ритмически-жанровых пластов. Таинственное борение стихийного и ритуального начал, в состоянии которого постоянно пребывают образно-ритмические потоки действия, приводит музыкальную конструкцию к устойчиво-неустойчивому равновесию — «динамическому покою», по определению Стравинского. Обособленность ритмических движений и ассоциирующихся с ними музыкально-пластических образов иллюзорна. Они находятся в состоянии притяжения и отталкивания. Воздействие магической силы подобно огню — манящему, зачаровывающему, возбуждающему. Хочется приблизиться, ощутить на себе ее обжигающее дыхание, но так же сильно другое желание — уберечься, убежать, спрятаться. Однако попадая под почти гипнотическое влияние огненной стихии, человек словно заряжается ее сокрушительной энергией и сам начинает посылать сильные импульсы противодействия. Освобожденная жизненная энергия изливается мощным потоком. Соперничество созидательных и разрушительных сил вызывает повышенный тонус музыкального высказывания, усиливает взрывчатую динамику «подъемов» и «спадов», общую «зигзагообразность» музыкального рельефа. Игра звуковыми массами, их сгущениями и разрежениями, «плотностью» и «объемами» захватывает все музыкальное пространство.

Фатальная взаимосвязь стихийного и ритуального начал особенно отчетливо дает о себе знать в финалах частей этой своеобразной ритуальной симфонии (в «Выплясывании земли» и «Великой священной пляске»). В контрапунктическом «фокусе» сплетений, столкновений «рационального» и «иррационального», получающих выражение через борьбу акцентного и синкопированного движения, регулярности и иррегулярности, накапливается огромная энергия, выброс которой может сопровождаться необратимыми последствиями. Сила притяжения ритуального ритма в финалах частей достаточна для того, чтобы сохранить неустойчивое равно-

весие, но окончательно преодолеть «освобожденный, стихийный», ритм оказывается все же невозможным. В завораживающей игре раскрепощенных ритмов есть нечто притягательное, как и в самой жизни, зарождающейся в глубинах земли и снова погружающейся в нее. В заключительном состязании-соперничестве ритуального и стихийного — в последнем всплеске «Великой священной пляски» — нет побежденных и победителей. Они так и не уступают друг другу, их борение внезапно прекращается. И хотя вопрос об источнике происхождения всего творящего так и остается неразрешенным, подобная финальная развязка все же приоткрывает завесу над внутренним смыслом обрядового действия: возрожденная весенняя земля совершает вечный неизменный круговорот, и приносимая ей жертва кладет начало новой жизни. В этом истина и мудрость бытия.

Идея хороводного круга претворяется и в особенностях развертывания музыкально-танцевального действия, которое воспринимается как цепь колец-звеньев — разнообразных и разновеликих, как бы вросших одно в другое. Три таких звена, перекинутые из части в часть (от утренней пасторали к лунному ноктюрну; от «Вешних хороводов» к «Действу старцев»; от «Выплясывания земли» к «Великой священной пляске»), не только скрепляют всю композицию. Они очерчивают основные линии действия и намечают определенные ракурсы воплощения: статически-созерцательный и динамически-действенный. Характер эмоционального сопряжения динамического и статического начал проявляется по-разному в каждой из частей балета. Три взаимопересекающихся круга действия в первой части («Весенние гадания» — «Вешние хороводы», «Игра умыкания» — «Игра двух городов», «Игра умыкания» — «Выплясывание земли») обнаруживают, с одной стороны, сопоставление образов лирико-пасторальных и драматически-плясовых, что соответствует элементам хороводной игры, а с другой — намечают противопоставление стихийного и ритуального. Во второй части действие перемещается в иную плоскость — священного ритуала, и в соотношении образов появляется некий мистический оттенок: магический трепет «Тайных игр» и «Действа старцев» (первый круг обряда) и экстатический порыв «Величания Избранной» и «Пляски» (его второй круг). В драматургически-переломных моментах — в предвестиях и предвосхищениях общей финальной развязки кольца-звенья хороводной цепи размыкаются. «Шествие Старейшего-Мудрейшего» в первой части и «Взывание к праотцам» во второй — выразительные моменты переключения планов и обнажения конфликта противостоящих друг другу сил, так и не получающего разрешения. В финалах подчеркивается

предустановленность их противостояния. Обреченность на вечное бореие, освящаемое круговоротом Земли.

Каждая из премьер ранних балетов Стравинского, состоявшихся в антрепризе Дягилева, носила характер сенсации. Но, пожалуй, ни «Жар-птица», ни «Петрушка» не вызвали столь оглушительной реакции, как сценическая премьера «Весны священной», сопровождавшаяся грандиозным публичным скандалом. Стихия первозданных ритмов, обрушенная композитором на своих современников, вызвала ответный шквал разноречивых эмоций, среди которых преобладали чувства неприятия и яростного возмущения. Оригинальная, но режущая глаз балетоманов хореографическая версия Нижинского усилила бурю всеобщего негодования. Многие прояснило концертное исполнение сочинения под управлением П. Монте, состоявшееся годом спустя в зале Casino de Paris. На музыкальном небосклоне восходящего XX века вспыхнула звезда, осветившая перспективу нового бытия искусства. «Размах „Весны“ был так интенсивен, ее динамическое содержание, ее жизненный тонус и формальные проблемы, задетые в ней, так новы и смелы, что композитор сам не сразу пошел по пути, перед ним неожиданно открывшемуся, и лишь постепенно развивал найденные новые ритмоинтонационные возможности», — писал Асафьев в «Книге о Стравинском» (20, 71).

4

1914 год — начало работы над «Свадебкой». Ее завершение — 1923 год. Между двумя этими датами — годы напряженного труда, интенсивной духовной жизни композитора. Пребывание Стравинского в Швейцарии, вызванное трагическими событиями первой мировой войны, сопровождалось необычайно сильным излучением творческой энергии. Театр стал точкой скрещения его художественных устремлений. «После „Соловья“ мои черновые тетради начали заполняться мелодико-ритмическими и аккордовыми идеями, и каждая могла бы с равным успехом воплотиться в „Лисе“, „Свадебке“ или даже „Истории солдата“...» (132, 47).

Музыкальные замыслы, как получившие свое воплощение в названных сочинениях и их спутниках — вокальных и инструментальных опусах 1914—1923 годов, так и реализованные позже — в период неоклассицизма, во многом исходили из фольклорной поэтики. «Мне было тяжело находиться в такое время вдали от Родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость» (302, 98). Это чтение давало духовную поддержку и побуждало к активному сотвор-

честву. Обращение Стравинского к глубинным пластам народного искусства, приникание к корням культуры, к временам синкретического единства всех форм выражения определило не только новизну звуко созерцания, но и повлекло за собой создание принципиально новой музыкально-драматической концепции. Разработка ее велась разными деятелями³⁶, но именно Стравинскому удалось, совершив скачок в неизведанное, наметить один из магистральных путей развития музыкального театра XX века. Жест, воспринимаемый Стравинским как первоязык культуры, вместе с другими ее праэлементами — словом и музыкой — составили основу уникальных в жанровом отношении сочинений-микст: «Свадебки» — «русских хореографических сцен с пением и музыкой», «Байки» — «веселого представления с пением и музыкой», «Истории солдата» — «сказки, читаемой, играемой и танцуемой».

Музыкально-театральные представления Стравинского, предельно лаконичные, практически сжатые до масштабов одного акта, носят намеренно условный, игровой характер, обнаруживающий неожиданность поворотов композиторской мысли. Параллельное развитие действия в нескольких плоскостях, сопровождаемое подчеркнутым, на первый взгляд, разъединением слагаемых спектакля, оборачивается их контрапунктическим сопряжением, своеобразной неслиянностью, но и нераздельностью элементов необычного синтеза. Это способствует созданию многомерной картины происходящего, усиливает эффект неоднозначности видимого и слышимого. Уже в первых балетах — «Жар-птице» и «Петрушке» музыка творилась композитором как самостоятельный феномен. Менее всего Стравинский стремился описывать средствами музыки происходящее на сцене. Примат музыкального начала резко обозначился в «Весне священной», что подтвердило последовавшее за скандальной сценической премьерой 1913 года ее более чем успешное концертное исполнение. Следующая радикальная смена жанровых предпочтений, обернувшаяся созданием гибридных форм, была также во многом связана с поиском специфических форм организации собственно музыкального материала. Что же скрывается за «фасадом» условных, творимых будто на глазах зрителя-слушателя необычных «действ» Стравинского?

«Свадебка» во многом определила индивидуальные черты театра композитора, его особое отношение к сюжетному первоисточнику и компонентам музыкально-драматического целого. Танце-

³⁶ Так, в творчестве Кастальского еще в начале века получает развитие жанр музыкально-исторических реставраций. Задуманный им цикл «Из минувших веков» основывался на археологических исследованиях фольклора разных народов и включал в себя также «Картины народных празднований на Руси» (см. об этом подробнее в очерке С. Г. Зверевой).

вально-кантатную форму «Свадебки» внушило Стравинскому, по его собственным словам, чтение собраний «двух хранителей русского языка и духа» — А. Н. Афанасьева и П. В. Киреевского. Текстологической основой задуманного им представления послужили прежде всего «Песни, собранные П. В. Киреевским», они определили стиль спектакля, его звучание. Композитор «хотел представить подлинный обряд путем прямого цитирования народного, то есть не литературного стиха» (300, 166). Это же стремление скорее «представлять, чем описывать» привело к выдвиганию на первый план сценического жеста и движения, принципа маски при обрисовке героев. «В „Свадебке“, — отмечал Стравинский, — нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем» (300, 166). Невеста, Жених, Родители, Дружок, Сват — символические участники обряда, поведение которых строго предустановлено освященной веками традицией. «Условный, почти ритуальный язык», «неподвижные формы», «текст, становящийся исключительно звуковым материалом» — обязательные элементы представления Стравинского, утверждаемые в «Свадебке» как непреходящие константы его творчества. Обращение к игровым формам фольклора позволило композитору выстроить оригинальную концепцию музыкально-сценического действия. В «Свадебке» была заложена программа отношений современного мастера с музыкальным театром, отражено собственное видение спектакля XX века.

Менее всего Стравинский стремится к последовательному развертыванию сюжета. «Драматизация свадьбы», по его словам, равно как и ее бережная реставрация, не входила в задачу композитора. Возвращение утраченного в том виде, как это представлялось самому Стравинскому по прочтении фольклорного памятника, стало отправной точкой в построении целого и нахождении музыкально-сценической формы, адекватной авторскому замыслу. «Я задумал этот спектакль как своего рода „дивертисмент“, — пишет Стравинский в „Хронике“. — ...Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится» (302, 164).

Стравинский не стремится отразить все детали свадебного действия, разыгрываемого обычно в течение нескольких дней. В его произведении выделен кульминационный момент обрядового ритуала — день свадьбы. Один, главный, день — прощания и ожидания, день встречи с Судьбой, жизненного перелома. Разыгрывая спектакль по «сценарию», утвержденному изначально, композитор

подчеркивает значимость происходящего «здесь и теперь». Сейчас. Более важным становится не последовательное воспроизведение всего действия, а акцентирование его неизменных элементов. «„Свадебка“ — это последование типичных свадебных эпизодов, воссозданное из обрывков типичных для данного обряда разговоров. Исходит ли речь от невесты, жениха, родителей или гостей, она неизменно ритуальна» (300, 166).

Четыре этапа обряда, выбранные Стравинским (расплетание косы, родительское благословение молодых, выкуп невесты, свадебный пир), отражают при этом множественность взглядов на изображаемое. Все исполнители, намеренно собранные вместе, не покидают сцены на протяжении всего спектакля. Весь коллектив музыкантов и танцовщиков композитор представлял как равноправных участников действия. Все находятся в эпицентре событий, втянуты в один магический круг. В любой момент каждый из присутствующих может включиться в игру, выразить отношение к изображаемому и принять в нем участие, выступить либо от лица общины, либо в определенном обличье — Жениха, Дружка, Отца, Матери, Невесты. При этом и коллективное действие, и поступки отдельных персонажей строго регламентированы. Соблюдение этикета, сложившегося на протяжении столетий, входит в условия игры. Ими обусловлены и различные эмоционально-образные наклонения представления — эпическое, лирическое, собственно игровое (шутовское). Невеста обязана плакать, родители произносить молитвы и благословлять молодых, Дружок — веселить гостей.

С огромной выразительной силой Стравинский запечатлел, быть может, наиболее напряженный момент бытия языческого действия — балансирование на грани между собственно обрядом и игрищем, дотеатральной формой и фольклорным спектаклем, воззрениями языческими и христианскими, удивительным образом слитыми в сознании древнего человека. Заклинательный характер разыгрываемой церемонии, отражение разных сторон единого *магического* действия придало «Свадебке» специфический облик. Две основные взаимопересекающиеся линии спектакля, образованные первой — третьей картинами («Коса» — «Проводы невесты») и второй — четвертой («У жениха» — «Красный стол»), напоминают древнюю крестообразную композицию, олицетворяющую в верованиях славян жизненное начало, а языческие заклинания и христианские молитвы, сопровождающие основные моменты церемонии, включают в себе идею священного оберега, заклания Судьбы. «Полюсами притяжения» в представлении Стравинского становятся плач, определяющий настроение первой картины и финала третьей картины, и хороводная песня-пляс, составляющая основу второй и четвертой картин. Связующим звеном между ними оказы-

вается молитва, исподволь проникающая в действие³⁷. Она оттеняет плач-причет в первой картине, окрашивает в трагические тона эпизод проводов невесты в третьей, останавливает разгуливающую стихию во второй и служит предвестием в четвертой. Молитвенное заклание воспринимается в целом как предупреждение, как напоминание о бренности человеческого существования, приобретая тем самым символическое значение. Идея заговора-заклинания как некоего противостояния Судьбе формирует всю музыкально-тематическую концепцию «Свадебки» (пример 150а, б, в, г). Интонация зова, причета, псалмодии, скороговорки — эти, на первый взгляд, разнородные, но притягиваемые друг к другу магической силой праинтонации музыкальной речи образуют основу единого «заговорного» пространства. В процессе вариантного развертывания они складываются в развернутые тематические построения и обнаруживают способность к неожиданным перевоплощениям, образным и жанровым смещениям. Молитва и плач то насыщаются языческой силой заклания, то трансформируются в зазывальный напев, то — в скомороший пляс.

В спектакле Стравинского крестообразная конструкция попадает внутрь еще одного символического «солнечного» пространства круга. Идея хоровода, претворенная в свое время в «Весне священной», получает здесь свое дальнейшее развитие. Подобно девической косе хоровод обвивает обряд. При этом он находится в постоянном движении — то замыкается в кольцо (первая картина), то рассыпается на группы, обменивающиеся репликами, жестами, танцевальными движениями (вторая и третья картины), то разделяется на два ряда участников, зачинающих между собой игру в лебедушку (четвертая картина).

«Свадебку» иногда называют вокальным аналогом «Весны священной», справедливо указывая на известную общность концепций. «Власть идеи рода», «завет» общины (20, 136) определяют поведение и настроение ее представителей. Однако в отличие от «Весны» в «Свадебке» значительная роль отводится эпизодам другого плана. Ритуальная церемония связана не только с архаикой истовых песнопений, языческой иступленностью. Она оборачивается шутливым переплясом и превращается в затейливую народную игру, иногда же приобретает оттенок духовного богослужения. Точка зрения на изображаемое все время смещается, что придает «Свадебке» некий космический масштаб. «Присутствие в ней комедийных персонажей (сваты и дружки) и одновременно воздей-

³⁷ «„Свадебка“ — это также... плод русской церкви. Обращения к Богородице и святым слышатся на всем ее протяжении», — говорит Стравинский (300, 166—167).

ствие суровой непреклонности культовых традиций превращает ее в синтетически-стройное произведение, в котором театрально (в „зримом жесте“) во взаимном общении отображают жизнь два начала: эпически-властное и... иронически-плутовское, ускользающее от неумолимой судьбы в сферу смеха...» (20, 134—135). Древние славяне, свершающие свадебный обряд, поклоняются одновременно языческому идолу и христианскому Богу, заклиная, настойчиво выпрашивая благословения, и тут же, завидев в толпе «веселую душу» всякого праздника — скомороха, рядящегося в одежды Дружко, Свата, предаются безудержной радости.

Многое слышится в чутко схваченном Стравинским эпическом моменте времени. В состоянии динамически-подвижного равновесия находятся в его произведении не только составляющие его жанровые элементы обрядового действия, скоморошьей игры, культовой церемонии. «Динамичный ход сквозь время», по собственным словам композитора, определяет и весь строй музыки «Свадебки». Одиноким голос человека, не личности, не индивидуума, человека вообще доносит до нас солирующее сопрано. Интонация зова, призыва, магического заклęcia, пронзая толщу тысячелетий, приходит к нам из необозримой дали прошлого, из бесконечности и словно наталкивается на непреодолимое препятствие — остинатную гряду диссонирующих созвучий. Происходит, по образному выражению А. П. Платонова, «короткое замыкание тока в хаосе сил бесконечности». Еще раз, более обостренно, с оттенком безысходности повторяется этот архаичный призыв-заклинание, будто предупреждая о трагической предрешенности человеческой жизни, и, подхватываемый ансамблем женских голосов, соскальзывает в плач.

Стравинский, как известно, долго работал над партитурой. Если конструкция «Свадебки» и ее музыкально-интонационное воплощение обозначились к 1917 году, то партитура в своем окончательном виде сложилась спустя шесть лет. Предполагая поначалу оркестровать «Свадебку» аналогично «Весне священной», пройдя затем стадию отражения в музыке духа крестьянского музицирования (введение цимбал, фисгармонии, пианолы, ударных), Стравинский в конце концов пришел к иному решению. Ансамбль из четырех фортепиано и большой группы ударных «...полностью соответствовал моему замыслу, — отмечал композитор. — Этот состав был совершенно безличен и абсолютно механистичен» (130, 344).

Намеренная ударность, резкость, порой жесткость инструментального звучания рождает странное ощущение.словно человек натолкнулся на преграду, соприкоснулся с чем-то непонятным и понял обреченность своего существования. Символический образ Времени — давящий, угрожающий, сковывающий — будто нави-

сает над ним. Его последующие действия есть попытка вырваться из-под власти Неведомого, из вот-вот готового замкнуться круга Судьбы. Попытка эта выливается в ритуальное действие, в противостояние незыблемого, устойчивого, первозданного — сиюминутному. Попад в сетку тревожного перебора ритма современности, обряд обнажает сокрытую в самом себе первобытную мощь, силу человеческих эмоций, желаний, побуждений. Отсюда — динамическая насыщенность музыкально-пластического рисунка спектакля, «игра» различными составами исполнительских групп, острота сопоставлений «соло» и «тутти», неожиданные эмоционально-смысловые сдвиги, подчеркнутые почти зримо-осязаемой сменой «графических» построений «живописными». «Свадебка» завораживает «ударностью» антитез, взрывчатой силой контрастов — буйных всплесков жизненной силы.

Заплачка Невесты, в которую выливается магический зов солирующего сопрано, концентрирует в себе не интонацию жалобы, мольбы и смирения, она заключает в себе энергию священного заклатья. Зов сопрано, подхватываемый Невестой, «неизвестной, неведомой» (именно такой она запечатлелась в сознании древних), рождает множество откликов. Один из первых — «утешная» сопрано и альтов «Не кличь, не кличь, лебедушка». Интонация заклинания явственно пробивается в ней сквозь печаль и скорбь. Ее стремление утвердиться, как бы отвоевать жизненное пространство заметно и в ее дальнейшем развитии. Во второй и третьей картинах она сливается с игровой стихией. Легкое танцевальное кружение, возникающее в момент величания Невесты в первой картине, перерастает в третьей в устойчивый музыкальный образ, который определяет атмосферу церемонии проводов. Различные метаморфозы претерпевает интонация зова в четвертой картине: на ее основе формируется и хороводная тема «Ягода с ягодкой сокатилая», и заклинание «Летела гусыня», и эпический, сказочный напев «И я была на синем мори», который, в свою очередь, подготавливает введение подлинной народной мелодии — единственной используемой Стравинским в «Свадебке» цитаты. Это соло Невесты «Я по пояс во золоте обвилась»³⁸. Магическая попевка словно освобождается в этот момент от своих обрядово-ритуальных функций и обретает лирический характер, становясь выражением человеческого «я». Но лирическое начало прорывается ненадолго. Хор подхватывает тему и трансформирует ее в гимн, придает ей черты эпического славения. После этого исходная интонация, будто ис-

³⁸ Как вспоминает сам Стравинский, тему предложил ему Степан Митусов еще задолго до создания «Свадебки» (см.: 300, 170). Ее мелодия также приводится в сборнике Ф. И. Истомина и Г. О. Дютша «Песни русского народа» со словами «Не веселая да канпаньница».

черпав свой внутренний потенциал, возвращается к истоку. Архаически суровое соло баритона заключает путь магической попевки.

Содержащаяся в трихордовой попевке некая «весть о мире» не поддается однозначному истолкованию. В ней словно сконцентрирована частица первозданной силы — огня первотворения. Скрытые в этом универсальном праэлементе глубинные смыслы постепенно приоткрываются, но так и не проясняются до конца. С самого начала трехзвучная ангемитонная попевка, принадлежащая к древнейшему календарно-обрядовому слою фольклора, не может слиться с трагическим биением настоящего времени, образ которого олицетворяют хроматические созвучия ансамбля ударных и фортепиано. Но она и не может преодолеть его. Инструментальная и вокальная партии находятся постоянно в состоянии некоего внутреннего борения, символического противостояния «человеческого» и «вселенского». Их динамически-действенное сопряжение определяет прерывистое «дыхание» музыки «Свадебки». А неожиданные эмоционально-смысловые сдвиги по горизонтали усиливают ощущение многомерности изображаемого. Эти своеобразные драматургические торможения возникают как реакция на яркие всплески жизненной стихии. Они подчеркнуты сдвигом темпа, перепадом динамики и введением иного в жанровом отношении тематизма. Ритуальная попевка тенора «Пречистая Мать», звучащая в контрапункте с заплачкой Невесты и Матери в первой картине, заговорная тема «Вичор са вичору сидел Хветис во тирёму» и духовный роспев «Бословите, отец с матерью, сваю цаду» во второй картине, плач-причет двух матерей «Родимое моё дитятко» в третьей, язычески-истовое соло баритона в четвертой картине образуют драматургические узлы действия, отстраняющие предшествующее развитие и переводящие его в план размышления. Они несут двойственные функции: с одной стороны, играя роль необходимых элементов ритуала (оплакивание девичьей доли, заклинание святых, родительское благословение), с другой — приобретая значение пророческих предзнаменований. Высшее начало творит мир и распоряжается жизнью людей. Роль проводников этой высшей силы поручена ансамблю ударных и фортепиано. Они неотступно следуют за участниками действия — то подыгрывают им, вселяя надежду и отзываясь на происходящее радостным перезвоном свадебных колоколов, легким и прозрачным в третьей картине, экстатически мощным, подчеркнутым «эпической» раскачкой органного пункта во второй картине, то в моменты трагических прозрений уходят в тень, напоминая о себе настороженным перестуком тарелок, глухим тремоло фортепиано, позвякиванием колокольчиков, призрачным, едва различимым шуршанием малого барабана.

Подобные «срывы в бесконечность» напоминают о тайном, глубинном смысле ритуальной церемонии, его несводимости к определяемой «сценарием» ритуальной церемонии. «Видимое» и «слышимое» соприкасаются в той мере, в какой это может служить толчком к возможному раскрытию авторского замысла, который Стравинский, как актер-лицедей, любящий показывать современникам длинный нос, обозначает в данном случае как «маскарадный „дивертисмент“» (302, 164).

Поиск жизненного устоя связан, с одной стороны, с выходом в мир природный, слиянием с ним, а с другой — с постоянными переключениями в игровую стихию, дающую возможность избежать Предначертанного, уйти из-под его власти. В едином порыве сливаются здесь эпическая суровость и легкая ирония, страстность и лукавство. Обращение Невесты к подружкам и ответ — утешная, величальная «Не кличь, лебедушка» служит началом хороводной игры. Ее продолжение во второй картине связано с усилением скоморошских элементов: это наигрыш «Чем чесать» и песня-пляс «На ком кудри», это кличи дружек и скороговорка подружек, это скоморошья попевка «Как вьется хмель». Кульминацией становится четвертая картина, выделенная Стравинским в относительно самостоятельную вторую часть, занимающую почти половину представления. Хороводная игра, открывающая ее, обряд передачи Невесты — пение-представление фантастической истории о небесах и водах, выкрики, восклицания поезжан, «заводимых» дружками, финальный обряд «обоспания постели», разворачивающийся под эпический напев «Постель моя, караватушка» (вариант цитируемой Стравинским народной темы) — рисуют многоцветную картину народного игрища, приобретающего глубинное измерение. Соло баритона, сумрачно, непреклонно интонирующего начальный зов Невесты, сдерживает разгулявшуюся стихию. Его властный призыв заставляет окружающих как бы перейти рубеж настоящего и всмотреться в будущее, которое безжалостно отсчитывает краткие мгновения земного бытия. Трихордовая попевка возвращает нас к исходному моменту представления и переводит его в трагическую тональность. Программный символический смысл имеет введение Стравинским в самый последний момент характерных тембров колоколов.

Погребальный звон заполняет музыкально-сценическое пространство. Он звучит пророчески. Магическая интонация, пришедшая из бесконечности, столкнулась с другой цивилизацией, с другим отсчетом ценностей. Человек и время... Проблема эта обрела для всего творчества Стравинского основополагающее значение. О ней он рассуждает на страницах «Музыкальной поэтики», ее же касается в «Диалогах» и многочисленных интервью. «Феномен му-

зыка дан нам единственно для того, чтобы внести порядок между человеком и временем» (302, 99). Не будучи художником, непосредственно отзывающимся на текущие события повседневной жизни, он ощущал грандиозные катаклизмы, предвидел последствия мировых бурь и революционных потрясений. Он стоял как бы над жизнью, охватывая ее взглядом созерцателя. Но он жил всегда «вместе со временем» и осмысливал проблемы современности в философски-эстетическом ключе. Он искал возможность удержать раскалывающийся мир, пытался собрать «осколки» и уберечь оставшееся, внося «порядок» в свои музыкальные структуры.

В 1916 году была написана «Байка» — «Короткая буффонада для уличных подмостков» (302, 159)³⁹. Спустя шесть лет после «Петрушки» Стравинский вновь воскрешает образ веселого площадного представления. На подмостках одного из открытых балконов балагана появляется скоморох — балагур, затейник, музыкант, акробат. И перед собравшимися оживают условные персонажи петрушечной комедии — куклы-марионетки, представшие на сей раз в облачении Петуха, Лисы, Барана и Кота. Сценические амплуа каждого из них определены условиями игры, теми ситуациями, в которые они попадают волею скомороха — режиссера спектакля. Сама интрига «балаганной басни» проста и незатейлива⁴⁰. Сидящий на вышке Петух представляет из себя эдакого храбреца-удальца. Лиса, желая полакомиться сладким мясом, появляется перед Петухом в одеянии монахини-исповедницы и лстивыми речами и увещеваниями склоняет Петуха к покаянию. Соблазненный посулами «исповедницы», Петух делает головокружительное *salto mortale* и буквально падает в лапы хитрой Лисы. Он отчаянно пытается вырваться из объятий коварной соблазнительницы. На истошные вопли Петуха прибегают Кот и Баран и освобождают пленника. Лиса скрывается. Затем сюжет повторяется еще раз, но не буквально, а с некоторыми изменениями. Так, Лиса сбрасывает с себя монашеское облачение и в открытую заигрывает с Петухом, соблазняя его житейскими благами. Вновь попав в лапы Лисы, герой «скулит и скисает», вместо хвастливого монолога звучат его жалобные причитания. Внезапно, хотя и с некоторым опозданием, появившиеся «освободители» действуют более решительно: «Звери хватают лисий хвост, выволакивают ее самую и душат ее».

³⁹ Премьера «Байки» состоялась 18 мая 1922 года в Париже (Гранд-Опера, «Русский балет» Дягилева).

⁴⁰ «..., Байка» не нуждается в символических обертонах. Это обыкновенная морализующая сказка и ничего более» (300, 165).

Выявление игрового начала в сюжете становится для Стравинского определяющим. Не сама интрига, а то, как она подана, как раскрывается в движении — сценическом и музыкальном, — обуславливает «содержание» «Байки». «Веселое представление» Стравинского напоминает прежде всего о традициях народной театрализованной сказки — скоморошьей байки, сценическую форму которой «подсказал» литературный источник: антология русской народной поэзии А. Н. Афанасьева. Из нее композитор почерпнул и сюжетные мотивы, и имена персонажей, и текст вокальных высказываний. Описание у Стравинского изначально переведено в план представления. Композитор заостряет самый момент игры, намеренно «показывает показ», последовательно используя принцип «нонперсонификации» — разделения актеров на мимирующих (танцующих) и поющих (сказывающих) — и развития действия одновременно в двух плоскостях — вокальной и пластической, сценической и инструментальной. Стравинский отмечал: «Я сам составил план сценической постановки, заботясь о том, чтобы „Байку“ не принимали за оперу. Актерами должны были быть танцовщики-акробаты, и певцы не должны были отождествляться с ними... исполнители — музыканты и мимисты — должны были находиться на сцене вместе с певцами в центре инструментального ансамбля» (300, 164—165).

Дух лицедейства, перевоплощения, комедианства царит в «Байке». Мужской вокальный квартет (два тенора и два баса) берет на себя функцию рассказчика и, как это принято в скоморошьей байке, по ходу развертывания сюжетных перипетий изображает сказку в лицах, «играет» ее «на разные голоса»⁴¹, имитируя прежде всего жесты и повадки героев, манеру их поведения. Маски Петуха, Лисы, Кота, Барана оживают не только в пении и игре вокального квартета. Их изменчивые контуры отражаются в пластически-жестовом рисунке инструментальной партии и запечатлеваются в ритмически организованном движении танцовщиков. Каждое из выступлений героев (будь то монолог или диалог) превращается в занимательную сценку, равноправными участниками которой становятся все исполнители. Интонация-жест, на основе которой складывается условный портрет того ли иного персонажа, словно отражается в разных зеркалах искусства — музыки, пантомимы, поэзии, танца.

«Праздником для глаз» становится музыкальный спектакль Стравинского. Вокальная интонация осмысливается в нем прежде всего как интонация пластическая, зримо-изобразительная, инто-

⁴¹ А. А. Альшванг усматривал также связь между представлением Стравинского и мадригальной комедией: «Байка» «...по своей форме — заимствованный из практики Ренессанса род представления-пантомимы с ансамблевым исполнением партии каждого лица (матригальная комедия)» (12, 293).

нация, связанная со сценическим движением. Ее истоки композитор находит в специфических жанрах народной поэзии — прибаутках, детских считалочках, скороговорках, послуживших текстологической основой «Байки». Если «Свадебка» с ее магическим зовом-заклинанием вписывается в круг «Подблюдных» и «Четырех русских песен», то «Байка» с определяющим ее звуковую структуру скоморошьям кличем — сигналом, собирающим к представлению, входит в игровой мир «Прибауток», «Историй для детей» с их подчеркнуто жестовой манерой произнесения, забавной перестановкой ударений. Как обычно, композитор стремится к воплощению жанровых черт фольклорного текста и, прежде всего, его ритмических свойств. Наряду с этим исключительно важное значение приобретает для Стравинского фоническая сторона народных текстов, изобилующих диалектизмами. «...Меня прельщала не столько занимательность сюжетов... сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое к музыкальному» (302, 98—99).

Музыка, диктовавшаяся «словами и слогами» песен, составила своеобразный комментарий к разыгрываемому действию и одновременно подобие «живописного интерьера» спектакля. И то, и другое определялось эстетическим, в духе мирискуснического, отношением к изображаемому. Игровые формы фольклора становятся для композитора объектом созерцания. Он словно любит их красотой, выражая свое восхищение в мастерской отделке целого и деталей, тщательный выписанности вокально-инструментального рисунка, мелодико-линейного в основе своей, почти графического. Примечательно соотношение вокального и инструментального планов: очевидная плоскостность их изображения, подчиненного игре ритма. Линии отдельных голосов, обладая относительной самостоятельностью, вместе с тем складываются в единый причудливо сплетаемо-расплетаемый узор, одновременно простой и изысканный: затейливость одних голосов-линий как бы уравновешивается нарочитой примитивностью других путем заданного механического движения в виде остигатных ритмов и органичных пунктов.

В целом аскетичный звуковой портрет «Байки» определяется многими параметрами: специфическим выбором и трактовкой инструментального ансамбля, ролью в нем солирующих духовых, подчеркивающих узорчатость музыкальной вязи; значением руководящего, «режиссерского жеста» цимбал, организующих представление⁴²; самим складом музыкальной речи, будто заимствованной из скоморошьяго обихода, с преобладающим значением динамиче-

⁴² «„Байка“ была также внушена мне гусями, специфическим инструментом... который хорошо, хотя и не идеально, имитируется в оркестре цимбалами» (300, 162).

ски-упругих песенно-плясовых попевок, как правило, инструментально-речевого происхождения; манерой их произнесения — с «вывертом», с «позой», словно поддразнивающей. «Скоморох-имитатор, — замечает Асафьев, — не стремится к реальному звукоподражанию, он не петух, не лиса, а скоморох — петух и лиса. Он звукоподражает в музыке через *человечью* песню, человеческий крик, человеческий язык...» (20, 117). Наигрыш, скороговорка, игровая песня, пляс, причет, псалмодия входят в арсенал актёра-комедианта, демонстрирующего перед публикой свое искусство имитатора.

С самого начала Стравинский открыто заявляет тему Театра. Под звуки задорно синкопированного марша актеры выходят на сцену перед представлением и покидают ее после окончания спектакля. Затеяливо изукрашенная композитором сигнальная фанфара сопровождается «ухающими» не в такт ударными, определяя ракурсы подачи материала: любовно-иронический. Каждая воссоздаваемая композитором деталь фольклорного образа инкрустируется в изысканную оправу, с которой происходят неожиданные метаморфозы — смещения, искажения. Забавные перебивки метроритма усиливают впечатление игры, мистифицируя слушателя: кажущаяся простота обманчива, неожиданное же усложнение простого оборачивается иронической усмешкой скомороха, переставляющего смысловые ударения. Музыка «представления» словно очерчивает пространство для игры. В выразительных масках — живописных позах располагаются участники. Петух запевает свою призывную песнь, и легкая, шутливая ритмоинтонация синкопы, заводящая начальную тему марша-шествия, внезапно трансформируется в суетливое кудахтанье: герой сам удивлен своей смелости.

Образ театра скрепляет сюжетные звенья представления. Афористически сжатые инструментальные интермедии отделяют их друг от друга и, подобно ремаркам, предупреждают о выходе нового героя, изменении ситуации. Лаконичные инструментальные комментарии ассоциативно перекликаются с начальной темой парада-алле, ритмы и интонации которой пронизывают весь спектакль. Каждый из участников, на первый взгляд, обладает целым набором различных масок с присущими им характерными чертами, со своими интонациями-жестами, отражающими их состояние в тот или иной момент действия⁴³. Однако их объединяет общая

⁴³ Так, специально исследуя жанрово-драматургические особенности «Байки», А. А. Александров отмечает многоликость самих образов-масок. Петух, например, представлен четырьмя состояниями-масками: «суеты», «дрёмы», «криков» и «причитаний». Маска Лисы зависит, в свою очередь, от той «личины», которую она на себя наденет. Исследователь выделяет у нее маску «монахини-исповедницы», маску «лести», маску «ужаса» и т. д. Суть образа-маски Кота и Барана одна и та же: «грозность» пополам с глумом. В прибаутке-притче они надевают на себя острохарактерные маски, отражающие их видение других героев — Лисы и Петуха (см. об этом подробнее: 7, 216—224).

интонация шутовства и комедианства. Балансирование на грани между актерской скоморошьей ритмоинтонацией и ритмоинтонацией представляемых им героев и перипетий, с ним свершающихся, составляет суть «Байки».

Маска актера-лицедея, играющего куклами-марионетками, проглядывает незаметно сквозь строй речений изображаемых им героев, — в вибрирующей, словно двоящейся интонации жеста-пения, метроритмических перебивках, игре инструментальных тембров, затейливых, витиеватых подголосках — сольных, парных, ансамблевых, расцвечивающих «интерьер» скоморошьего театра. Более открыто она проступает в те моменты, когда внутри спектакля очерчивается еще одно условное пространство для игры и все происходящее разыгрывается еще раз, но с назидательным акцентом «балаганной басни». Имеется в виду изображаемая в лицах прибаутка-притча «Как лиса озорничала» в финальном фрагменте первой части и любезенка «Тюк, тюк, гусельцы, барановы струночки...» во второй части. Эти «представления в представлении» определяют кульминационный момент театральной игры, завершаемой плясом-глумлением. В это время происходит открытое отчуждение актеров от только что исполненных ролей, финальный момент разоблачения «игры в игру».

*

«Байка» не завершает русский период деятельности Стравинского и тем более его творческую биографию. Впереди — открытие новых образных, тематических, звуковых миров, резкие, неожиданные стилистические сдвиги. Эволюция, проделанная композитором от начала века к 1960-м годам, весьма значительна. Но как бы ни далеки были качания его творческого «маятника», Стравинский неизменно возвращался к своему Началу. На всех крутых виражах собственной истории он черпал силу и находил опору в глубинной связи со своей землей: и во второй половине 20-х — начале 30-х годов, и в середине 40-х годов, и на рубеже 50—60-х. Символично соединяет начало и конец пути художника народный напев «Не сосна у ворот раскачалась» из финала «Жар-птицы», возрождаемый Стравинским в одном из своих последних сочинений — Каноне на тему русской народной мелодии для оркестра. Будто зазвучала «струна в тумане» и эхо далеких воспоминаний прокатилось по безграничным просторам музыкальной Вселенной великого русского композитора⁴⁴.

⁴⁴ Творческий путь Стравинского длился еще многие годы, и эта часть его наследия станет предметом рассмотрения в томе 11, дополнительном.

В историю музыкальной культуры Николай Яковлевич Мясковский (1881—1950) вошел как один из крупнейших симфонистов XX века. Он выступил в тот период, когда роль «чистой» циклической симфонии как ведущего жанра стала несколько ослабевать. До его прихода на «симфоническую арену» в мировом симфонизме определились тенденции, свидетельствующие о поисках новых путей в развитии жанра, раздвигающих рамки современного симфонического искусства. Одну из этих тенденций можно назвать «обновлением традиции», другую, напротив, «ломкой» установившихся законов жанра, переходом к «антитрадиции». Особая ветвь симфонической музыки рубежа веков — психологически утонченный, живописно-красочный симфонизм — возникла под воздействием главным образом французского музыкального *импрессионизма*. Противоположной этой линии явилась тенденция, которая, по словам В. П. Бобровского, привела к созданию «идейно-художественной атмосферы, насыщенной зарядами небывалой дотоле мощности. Предчувствие социальных потрясений влекло некоторых художников к образам необузданной силы, к воплощению стихии, в которой за ее грозным обликом скрыта могучая творческая созидательная сущность» (41, 104). То было антиромантическое направление, прочно утвердившееся в искусстве на протяжении всего XX века. Малер, Р. Штраус, Дебюсси, Равель, Барток, наконец, Шёнберг, Берг, Веберн — вот те западноевропейские художники, отразившие в своем творчестве столь разнообразные, а скорее — просто противоположные сферы симфонической музыки сложной, переломной эпохи.

Процессы, происходящие на Западе, не могли не влиять и на русскую музыку тех лет. Однако в России «отрезвляющая мысль способствовала поискам более объективных и жизнеспособных концепций» (41, 95). В отличие от западноевропейского, русский симфонизм этого же времени, пожалуй, не переживал столь острых кризисных моментов. И хотя Россия дала своих ярких новаторов (Скрябин, Стравинский, Прокофьев), резкой ломки традиций в целом здесь не наблюдалось. Русская симфония во многом про-

должала развиваться в русле обновления традиций, что видно на примерах творчества Глазунова, Танеева, Рахманинова. Опираясь на принципы эпического симфонизма «кучкистов» и лирико-драматический симфонизм Чайковского, эти мастера жанра циклической симфонии находили своеобразный сплав, переплетение двух линий, придавая им новую трактовку, созвучную настроениям русской интеллигенции переломного периода. Происходил процесс взаимообогащения, взаимопроникновения обоих направлений, сложившихся еще во второй половине XIX столетия. Так, эпическая традиция, получившая последовательное развитие в творчестве Глазунова, наполнялась элементами более субъективной лирики, драматизмом, достигавшим порой поистине трагического пафоса (Шестая и Восьмая симфонии). Своеобразным явлением стал и симфонизм Танеева — предшественника неоклассицизма. Бетховенская концепция больших обобщений, высокая философичность мышления пересеклась в его симфониях с лирико-драматическим «настроением» Чайковского. Наконец, два антипода — Рахманинов и Скрябин — при всем различии их художественного мироощущения, как бы «слились» в поразительной чуткости к запросам времени, в предчувствии великих катаклизмов, вызвавших у них столь противоположный по духу и воплощению отклик. Исходя во многом из романтического мировосприятия, один из них — Скрябин — оставался «идеалистом», стремящимся к недостигаемым высотам «космоса», к «звездам» мечты и счастья. Другой — Рахманинов — отображал суровую, драматически накаленную действительность; при этом черты трагедийности и пессимизма в его симфоническом творчестве, несомненно, были сильны, хотя он и стремился их преодолевать.

На фоне столь многоликих тенденций мирового симфонизма выступил в начале XX века со своими первыми произведениями и Мясковский, с его поисками новых аспектов, собственных музыкальных идей. Они свидетельствовали, с одной стороны, о крепких связях начинающего композитора с классическими традициями западноевропейского и русского симфонизма прошлого века, а с другой — об огромной, напряженной работе мысли художника, стремившегося познать не только «самого себя» в сложном, неоднозначном мире, но прежде всего понять этот беспокойный мир, находящийся на пороге необратимых жизненных перемен. Философское осмысление действительности, размышления над вопросами бытия, которые поднимал молодой Мясковский во всех жанрах своей музыки, наиболее полное выражение нашли именно в симфонических сочинениях. Мясковский способствовал дальнейшему развитию традиционной циклической симфонии на но-

вом уровне осознания жанра, привнеся в него новый, «интеллектуально-эмоциональный» тон.

И в то же время самый процесс вхождения Мясковского в сферу симфонического искусства, как, впрочем, и вообще вступления его в область музыкального профессионализма, был очень непростым, полным мучительных исканий.

Выходец из семьи военного инженера, Мясковский воспитывался в среде далекой и даже чуждой музыкальному искусству. Частые переезды отца в связи с различными служебными назначениями не способствовали регулярному общению детей с искусством¹. Только в Казани появились первые музыкальные впечатления отрока Мясковского, впервые услышавшего здесь оперетты Оффенбаха, И. Штрауса, две русские оперы — «Князь Игорь» Бородин и «Жизнь за царя» Глинки. «Князь Игорь» оставил, по воспоминаниям композитора, «более смутное», а опера Глинки — «ошеломляющее» впечатление. В это время начинаются и фортепианные уроки, которые очень бессистемно и нерегулярно давала Николаю Яковлевичу сестра его отца, Еликонида Константиновна, бывшая хористка Мариинского театра. В нижегородском Кадетском корпусе мальчик продолжил занятия музыкой у хорошей учительницы, сулившей ему большие успехи. Затем, в Петербурге, по совету сослуживца отца — Ц. А. Кюи к мальчику приставили некоего Стунеева (одного из родственников Глинки), пианиста довольно слабого, но привившего Мясковскому умение свободного чтения с листа и игры в ансамбле. В годы учения в петербургском Кадетском корпусе Мясковский стал осваивать скрипку. Вскоре он занял место в ученическом оркестре, которым руководил дирижер и композитор Н. И. Казанли. Здесь началось живое общение с музыкальной классикой, так же как и в домашнем кругу, где проигрывались четырехручные переложения симфоний и увертюр Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Россини, Мендельсона, Шумана, Шуберта. Все это значительно расширяло музыкальный кругозор юного Мясковского, развивало музыкальную память, воспитывало хороший вкус. Неизгладимое впечатление оставило исполнение знаменитым дирижером А. Никишем Шестой симфонии Чайковского (1896), чья музыка стала впоследствии одним из главных «ориентиров» композитора в его первых сочинениях. По оконча-

¹ Н. Я. Мясковский родился 8/20 апреля 1881 года в крепости Ново-Георгиевск Варшавской губернии; в 1888 году семья переехала в Оренбург, а через год в Казань, где мальчик начал учиться в Реальном училище. В 1893 году отца перевели в Нижний Новгород, а с 1895 года Мясковские обосновались в Петербурге.

нии Кадетского корпуса Мясковский по семейной традиции поступил в Военно-инженерное училище (1899—1902), где сблизился с интеллигентными сверстниками, большими любителями искусства и музыки, составившими свой кружок. В него входили друзья Мясковского В. Л. Модзалевский, брат известного пушкиниста; архитектор В. Л. Гофман, брат М. Л. Гофмана — другого литературоведа-пушкиниста; Н. Н. Сухаржевский — немного композитор и талантливый виолончелист, ученик А. В. Вержбиловича; члены их семей, в числе которых были также музыканты-профессионалы. В этой среде жили всеми новинками литературы, символистской поэзии, философии, живописи, а музыкальные интересы сосредоточивались вокруг музыки композиторов «Могучей кучки», которую Мясковский тогда знал еще очень мало. Таким образом, и творения Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Балакирева стали его духовной пищей. Друзья Мясковского, видя его музыкальное дарование, слушая пьесы и романсы, которые уже тогда он начал сочинять, по-своему подбадривали его и направляли на профессиональные занятия любимым делом. Так, В. Л. Модзалевский писал ему: «Не бросай занятий теорией и музыкой: ты во мне возбуждаешь в этом большие надежды... Для тебя, кроме музыки, нет ничего, ты любишь ее до самозабвения всегда... Так любишь музыку и воображаешь, что не сможешь ничего сотворить в ней!» (цит. по: 185, 31). Закончив училище, Мясковский получил назначение сначала в Зарайск, а затем — в Москву.

К двадцати годам сформировались и основные черты характера будущего композитора: порой излишняя самокритичность и строгость по отношению к самому себе, доброта и мягкость к окружающим, скромность и сдержанность, ясная целеустремленность и поразительное чувство справедливости. Эти качества, природные и воспитанные прежде всего в семье, при военной выправке и дисциплине, сделали Мясковского человеком в высшей степени стойким и благородным. Познакомившийся с ним в Москве В. В. Яковлев, его большой друг, а затем и близкий родственник², отмечал: «Николай Яковлевич невольно обращал на себя внимание „необщностью“ выражения лица... Это был много думающий и много чувствующий человек без всякой внешней артистичности... но все его поведение, чистота и тщательность в одежде, обстановке, хотя бы и в самых скромных условиях, выделяли его как юношу с развитым эстетическим вкусом» (349, 195).

Военная специальность не привлекала Мясковского, и он жаловался отцу, что никак не может «найти себя», сетовал на свои недостатки, к числу которых относил «слабость, мягкость, эгоизм,

² В. В. Яковлев стал мужем сестры Мясковского — Веры Яковлевны.

ненаходчивость», не позволяющие ему сделать решительный поворот в сторону композиторской «карьеры», — его настоящего жизненного призвания. В ответ он получал умные, доброжелательные родительские наставления, свидетельствующие о глубоком понимании его чувств и колебаний³. В принципе отец не возражал против продолжения музыкальных занятий сына и подготовки к поступлению в консерваторию: «Ты пишешь о своей исключительной склонности и любви к музыке и полагаешь, что я этого не знаю; не только знаю, но и заметил в тебе это раньше, чем ты сам осознал, и я всегда был готов сделать все, чтобы эта склонность и любовь в тебе не угасла, а развилась. Твое стремление к музыкальной деятельности не только не смущает меня, но вполне мною приветствуется. Что касается сознанного тобою отсутствия искры Божией, то позволю себе обратить твое внимание, что если ты ее не заметил до сих пор, то это еще не значит, что ее нет. <...> Уже одна та любовь к музыке и стремление к деятельности в ней — есть тоже уже искра Божия, хотя, быть может, блуждающая, еще не нашедшая питающего ее очага» (цит. по: 184, 22).

Это письмо отца, возможно, и сыграло поворотную роль. Мясковский предпринял наконец практические шаги: написал, по его словам, «наивное письмо» Римскому-Корсакову с просьбой порекомендовать кого-нибудь в Москве для начала занятий теорией и композицией и в ответ получил совет обратиться к С. И. Танееву⁴, который, в свою очередь, направил его к Р. М. Глиэру — учителю юного Прокофьева. Занятия с Глиэром, с которым Мясковский в течение полугода прошел курс гармонии, принесли большую пользу. Глиэр всячески поддерживал своего ученика. В письме от 19 августа 1903 года он писал: «Судя по сочинениям, которые Вы мне раз показали, Вам очень даже следует продолжать учиться теории. Вы можете писать очень красивую и интересную музыку. Вы очень много слышали новой музыки, и мне показалось, что у Вас много вкуса музыкального. Поэтому Вам нечего бояться, если придется пробыть даже несколько лет в провинции вдали от музыкантов и музыки. Вы можете постоянно присылать мне в Москву задачи, а сами продолжать сочинять... Соль-

³ Наличие «этих недостатков... — писал в одном из писем сыну Яков Константинович, — меня не пугает, а сознание в их существовании — радует, в этом залог личной свободы как человека». Важно, чтобы они «не мешали жить другим», и «если это удастся», то чувствуешь себя «удовлетворенным и, главное, *свободным* человеком; только такую свободу, заключающуюся в победе над собой, я и признаю за свободу личности» (цит. по: 184, 22—23).

⁴ «Следствием было, — писал впоследствии Мясковский, — что через некоторое время, произведя на С. И. Танеева, вероятно, довольно странное впечатление, так как я отказался показать свои композиторские бредни, я сделался по его совету учеником Р. М. Глиэра...» (211, 10).

феджио Вы можете и сами проходить <...> Желаю Вам быть спокойным и уверенным в своих способностях» (цит. по: 185, 32—33).

Возвратившись в Петербург, Мясковский продолжил занятия контрапунктом, фугой, формой и отчасти оркестровкой с И. И. Крыжановским — композитором и одним из организаторов знаменитых «Вечеров современной музыки». На этих концертах будущий музыкант познакомился с сочинениями Равеля, Дебюсси, Р. Штрауса, Шёнберга, с новинками русской музыки — произведениями Стравинского, Скрябина, Метнера, Гнесина, Черепнина и другими. В кругу Крыжановского и старых друзей произошло сближение с «символистами» — Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус, С. М. Городецким и Вяч. И. Ивановым... Отсюда и те настроения пессимизма, мрачного «духа», свойственные многим представителям «серебряного века» и нашедшие отражение в первых опусах начинающего композитора.

Наконец мечта Мясковского стать музыкантом-профессионалом сбывается, и в 1906—1911 годах он — студент Санктпетербургской консерватории, ученик А. К. Лядова (гармония, композиция, контрапункт), Н. А. Римского-Корсакова (инструментовка), Я. И. Витола (музыкальная форма), А. А. Винклера (фортепиано). 25-летний студент Мясковский оказался по курсу «младше» 15-летнего Прокофьева, что, однако, не помешало им вскоре стать близкими друзьями. Его сокурсниками были Б. В. Асафьев, Л. И. Саминский, Я. С. Акименко и другие.

Не просто складывались порой взаимоотношения такого «зрелого» студента, как Мясковский, с его старшими наставниками и профессорами. Известны его сложные контакты с Лядовым, что приводило, по словам Мясковского, к большой трате сил на «самостоятельное усвершенствование», на занятия непродуктивными «открытиями Америки». «Все же, — писал он в „Автобиографических заметках“, — не могу не признать, что необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля. Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью, но и... с ужасом» (211, 13). Зато появление новых музыкальных друзей способствовало созданию настоящей творческой атмосферы. «В жизни брата это были годы невероятного напряжения, так как приходилось совмещать ученье с военной службой. Все свободное время посвящалось неустанному сочинительству и общению с консерваторскими друзьями, хождениям на концерты, совместному знакомству с музыкальными новинками, постоянному показу друг другу написанного, причем нередко допускалась самая суровая критика», — читаем в воспоминаниях сестер Мясковского (195, 175).

Именно такой характер носила дружба Мясковского и Прокофьева, свидетельствующая о тесном взаимодействии, об общности музыкальных интересов (см.: 245). Надо отметить, что Мясковский был одним из первых, кто обратил внимание на необыкновенный, самобытный талант Прокофьева и делал все возможное для пропаганды его музыки. «...Я же имею смелость считать его по дарованию и самобытности значительно выше Стравинского; конечно, ему недостает ошеломляющей техники того, но это дело наживное! Способность же говорить своим языком у Прокофьева несомненно выше», — писал Мясковский В. В. Держановскому, своему московскому другу, с которым начиная с 1911 года сотрудничал в его журнале «Музыка» (227, 332).

Мясковский и Прокофьев затрагивали и такие проблемы, как, например, критерии «простоты» и «сложности» в искусстве. Прокофьев неоднократно ставил «в вину» Мясковскому его склонность к излишним масштабам сочинений, к сложности гармонического языка и не всегда ясной драматургии. Мясковский же, напротив, больше любил у Прокофьева именно «сложности, нежели простоты, так как в первых проявляется не только Ваш жгучий темперамент, но и чисто внешние технические достоинства, без которых для меня музыка имеет лишь половину ценности. <...> Завет мой Вам: пишите сложно, это Ваша стихия» (245, 68, 69). Когда же Мясковский впадал в отчаяние и сообщал Прокофьеву о своей полной апатии «и даже хуже — отвращении к музыке и звукам», последний отвечал другу достаточно строго: «Меня печалит очень Ваше плачевное настроение после написания Симфонии (№ 1. — А. С.)... Положим, я Вам не верю — у Вас черта, противоположная Вагнеру, — быть вечно недовольным собой (если это не кокетство), но все же я Вас не одобряю и Вами не доволен» (245, 57).

Эта неуверенность в себе, к сожалению, преследовала Мясковского весьма часто, но в то же время она свидетельствовала о его высочайших профессиональных требованиях к самому себе, о серьезности и постоянных вдумчивых поисках индивидуального стиля: «...если бы не надежда когда-нибудь хоть написать настоящее, вполне художественное произведение, я бы не сделал ни одного шага, чтобы слышать свои сочинения в приличном исполнении. Пока же эта надежда не угасла, надо не упускать случая учиться. Прокофьев — совсем другое дело, у него творчество бьет через край, ему слишком много есть что сказать так, как никому другому и не снилось... его творчество настоящее, происхождения, так сказать, божественного», — писал Мясковский Асафьеву 12 октября 1914 года (цит. по: 185, 97). И это письмо скромного, даровитого музыканта относится к тому периоду, когда он, можно с уверенностью сказать, уже прошел первый этап становления и находился на подступах к творческому мастерству, когда он был автором трех

симфоний, двух симфонических поэм, двух фортепианных и виолончельных сонат, трех квартетов, множества романсов...

Война 1914 года прервала активно развернувшуюся творческую деятельность Мясковского. Он сразу же, как инженер-санер, был мобилизован и практически прошел весь тяжелейший период первой мировой войны, находясь на передовых позициях (см.: 211, 15). Лишь после ранения он был переведен в Ревель, где истретил Февральскую, а затем и Октябрьскую революции 1917 года, многое изменившие в его жизненной и творческой судьбе.

Но несмотря на сложную, тяжелую военную обстановку, мыслями Мясковский постоянно был в музыке. Естественно, что сочинять в эти годы (1914—1918) композитор не мог. Однако идеи новых произведений все время носились в его сознании. Он обдумывал новые планы и слышал внутри себя темы будущих симфоний (Четвертой, Пятой, Шестой). К этому времени относится и его решение обратиться к опере — на сюжет романа Достоевского «Идиот». Первое упоминание об оперном замысле находим еще в 1908 году (см.: 185, 40), хотя, по словам самого Мясковского, театр никогда его к себе «не привлекал ни в опере, ни в балете» (211, 13). Однако В. В. Держановский чрезвычайно захватил Мясковского гениальным романом русского писателя, и композитор стал всерьез думать о либретто, о плане будущего сочинения. Переписка с Держановским дает интересный и большой материал, освещающий процесс созревания этого замысла. Опера должна была стать «музыкальной драмой». Более всего увлек Мясковского конец романа: «Мне приходит в голову один кончик, от которого я при одной мысли холодею, хотя все просто и обыденно, но... трагедия... жестов!! и, само собой разумеется, музыка; слов почти нет. <...> Впрочем, все сие вздор», — писал он 6 июня 1914 года. В следующем письме (23 июля 1914) читаем: «... чувствую, что сделать что-либо очень трудно: и сценически как-то все очень неповоротливо, да и... как уложить в небольшой... рамке, а потом не могу себе представить, как это главные персонажи вдруг *запоют* — очень уж они у Достоевского ярко лично (не типично) очерчены, а музыка любит типы» (185, 88, 91). По этим высказываниям видно, что определенного сценического «видения» сюжета на оперной сцене у композитора пока еще не было. Его тянуло не к вокальным партиям, а к «чистой» музыке, и действующие лица «сценически не согласовывались». Смущала и «великость задачи», а потому он сомневался в том, что опера когда-нибудь будет написана (см.: 185, 118, 98). Однако мысли об «Идиоте» не покидали Мясковского и в 1916, и в 1918 годах, когда он с радостью сообщил Держановскому, что нашел превосходного либреттиста в лице П. П. Сувчинского, с которым у композитора совпали и планы, и общность «чутья» в понимании Достоевского. В результате Сувчинский сделал либрет-

то оперы почти целиком (получилось девять картин): «Некоторые сцены — прямо вихрь, иные жутки до ужаса. А главное, все — как мне мечталось, кроме, правда, последней картины, где больше слов, чем я думал, но слова зато бредовые, пронзающие. <...> Если бы удалось написать! Но для этого надо уйти от всего и уйти надолго, ибо все-таки работа предстоит грандиозная! <...> Иногда думаю, что такая драма никогда не будет мной написана и, главное, она совершенно неосуществима (во всех отношениях) по своему размаху и крайней напряженности: если это будет, нельзя будет вынести. <...> Думаю почему-то, что в *Москве* „Идиота“ не сочиню, это невероятно петербургское» (185, 137). Действительно, опера так и не была написана Мясковским. Не сохранилось (или не было вообще?) ни одной музыкальной строчки задуманного произведения. Работа прервалась и по другим причинам: Мясковский готовился к окончательному переезду в Москву, где он вскоре нашел свой «творческий очаг», а его либреттист, композитор Сувчинский вообще покинул Россию — навсегда. И хотя опера не состоялась, Держановский, надеявшийся, что «Идиот» Мясковского когда-нибудь появится, в своем столь активном воздействии на автора в отношении именно этого сюжета был абсолютно прав, когда писал ему: «...в „Идиоте“ будут и размах, и крайняя напряженность, и бредовая пронзительность, и что „нельзя будет вынести“... Вот это и есть настоящее „мясковское“. В Вашей музыкальной „внутренности“ ведь действительно же самое основное — достоевскость» (185, 138).

Эти названные черты характерно «мясковского» стиля сложились уже весьма определенно в этот первый период творчества композитора. Что бы он ни писал — романсы или сонаты, квартеты или симфонии — везде просвечивает его философский, глубоко интеллектуальный склад — особенность, которую отмечали как все современники молодого Мясковского — Асафьев, Прокофьев, Энгель и другие, так и последующие исследователи его творчества — Д. В. Житомирский, С. С. Скребков, Ю. В. Келдыш и многие другие.

Уже на раннем этапе своего композиторского становления Мясковский занял как бы «двойственную» позицию. Связанный в известной мере с «русским модернизмом» (определение Житомирского), Мясковский был склонен не к первой его тенденции — «романтического преображения мира», а, скорее, к противоположной, антагонистической ей, определяющей чертой которой является «острый критицизм». Его более всего тянуло «к сфере реально жизненного в ее наиболее мрачных, безысходно противоречивых чертах» (105, 47). Отображение мрачно-трагического, стремление к «преувеличенной сложности высказывания», «психологическая замкнутость» его искусства, из которой ему не удается выйти на

этом первом этапе творческого развития, но при этом полное энергии и даже пафоса, эмоциональной динамики «движение протеста» отличают, в разной степени, все его произведения начала XX века. «Русский экспрессионизм» — так можно определить характер творчества молодого Мясковского, но это экспрессионизм особого рода: «...стихия чувства постоянно обуздывается силой воли и интеллекта, никогда не переходя в слишком открытый, навязчиво экзальтированный стиль. В этой атмосфере суровой борьбы и суровой скорби есть тот же элемент гражданственности, который часто ощущается в поэзии и публицистике Блока и Брюсова» (105, 49). И с этими словами Житомирского нельзя не согласиться. Но уже в эти годы открыто проявляется и рационализм творческого мышления композитора. Именно в нем «находит свое выражение коренная черта его творческого стиля: сдержанность, аскетическая суровость, собранность» (105, 50).

Все эти качества стиля, музыкального языка молодого Мясковского проходили эволюционный путь во всех жанрах его искусства первых творческих лет. Как эволюционировал и развивался его стиль в предреволюционный период и с чем подошел он к новой эпохе, отмеченной первой мировой войной и революцией, покажет характеристика каждого из основных жанров его музыки периода 1900—1917-х годов.

2

Вокальная лирика в раннем творчестве Мясковского представляет собой интересное и достаточно симптоматичное явление. Именно в этой области началось формирование его стиля. С 1901 по 1909 годы были написаны, по существу, все его первые романсовые сборники. И только цикл «Предчувствия» op. 16 на слова З. Н. Гиппиус был завершен в 1914 году, хотя вошедшие в него сочинения создавались раньше. Таким образом, к моменту появления Первой симфонии (1908), первых фортепианных сонат (1907—1909) Мясковский был хорошо известен как автор целого ряда романсов, представленных либо законченными циклами («Размышления» на слова Е. А. Баратынского, 12 романсов и сюита «Мадригал» на слова К. Д. Бальмонта, «Три наброска на слова Вяч. Иванова», три цикла на тексты Гиппиус), либо отдельными сочинениями, не обозначенными опусами⁵. Уже один этот перечень показателен.

⁵ Это 10 ранних романсов, которые в конце своего творческого пути композитор включил в сборник «За многие годы» op. 87 (1950).

Русский романс конца XIX — начала XX века во многом продолжал классические традиции, попавшие, однако, в более сложные условия, не адекватные тем, в которых он развивался в предшествующую эпоху. Эта неадекватность проявилась прежде всего в сильном воздействии нового художественного направления — символизма, что сказалось не только в факте обращения русских композиторов к творчеству поэтов-символистов, но и в иных подходах к трактовке русской классической поэзии. Говоря о важности «момента соприкосновения поэзии и музыки», Асафьев отмечал: «При дальнейшем углублении этого процесса возникают уже проблемы об отражении в музыке поэтического творчества как отдельных писателей, так и целой литературной эпохи» (123, 3—4). История русского романса (от начала XIX века), собственно, и есть, в крупном плане, яркое отражение в музыке литературных эпох.

Свой особый взгляд на целую литературную эпоху сложился и в русском романсе начала нового века. Здесь отчетливо обозначились две линии, соединившие, казалось бы, столь далекие друг от друга по времени и во многом противоположные по содержанию, но одинаково привлекавшие музыкантов поэтические сферы. С одной стороны, это творчество поэтов «пушкинского круга», во многом уже забытое, — стихи Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, затем — Ф. И. Тютчева. С другой — новая, современная символистская поэзия. По этим двум линиям — «классической» и «модернистской» — шел процесс развития русского романса рубежа веков. Романсы Мясковского служат ярким примером этой исторической ситуации. С самого же начала в них определился и круг поэтических интересов композитора. Первые романсы, относящиеся к 1901—1906 годам, показывают тщательные поиски Мясковским наиболее близких ему по духу поэтических тем. Здесь он обращается то к А. В. Кольцову, то к А. А. Голенищеву-Кутузову, то к А. К. Толстому — поэтам, на стихи которых охотно писали его предшественники. То вдруг всплывают неизвестные имена поэтессы Л. Ярмонкиной или итальянского поэта С. Феррари в переводе некоей Студентской, то он пробует себя в поэзии символиста В. Я. Брюсова. Музыкальный стиль этих ранних романсов весьма традиционен. В них видна опора на известные классические образцы Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. Но уже в этих ранних романсах намечается то углубленно-сосредоточенное выражение поэтической мысли, то строгое соблюдение строфики и ритмики стиха, та напевно-декламационная вокализация, что станет важной приметой и в дальнейшем.

Поэтические интересы Мясковского концентрировались, главным образом, в кругу философско-нравственных проблем, в сфере трагедийной образности. Вокруг этой тематики и соответствующего

ей эмоционального спектра сосредоточилось основное содержание его лирики в первый период, хотя в ней нашлось место и светлым, задумчиво-повествовательным настроениям, а порой и открытому, страстному, динамичному проявлению чувств, что сближало молодого музыканта с его кумиром Чайковским. Но каково бы ни было внутреннее музыкальное содержание его романсов, достаточно разнообразное в своих градациях и оттенках, — на всей вокальной лирике раннего Мясковского, несомненно, лежит печать ярко выраженного личностного подхода к трактовке избранных им тем. Независимо от первоисточника — будь то классическая поэзия XIX века или лирика поэтов «серебряного века» — композитор прежде всего старался проникнуть в смысловую суть литературного источника. Быть может, поэтому музыкально-стилистические принципы его вокальной лирики оставались фактически одними и теми же как в «классической», так и в «символистской» линиях вокального письма. Некоторые общие черты в тематике, философско-психологическом содержании, в характерных темах размышления над проблемами жизни, искусства находил он и в поэзии Баратынского, Тютчева (а впоследствии — Дельвига и Лермонтова), и в поэзии символистов. На этой общеэстетической основе как бы сближалась лирика столь отдаленных между собой и в то же время в чем-то близких друг другу эпох.

Трудно сказать, какое из двух направлений было ведущим в вокальном творчестве Мясковского в данный период. Оба они развивались одновременно, находясь в тесном взаимодействии. И все же, после нескольких «проб» на классические тексты, композитор на первых порах отдал предпочтение символистской поэзии⁶.

Из современных поэтов-символистов наиболее близкими оказались ему Бальмонт, Вяч. Иванов и Гиппиус. Несколько позже, в 1920-х годах, он обратился к поэзии Блока. Если Бальмонт привлекал музыкантов, говоря словами Асафьева, «яркой внешностью звучания и легковейностью поэтических образов», то поэзия Вяч. Иванова и Гиппиус отражена в романсовой лирике той поры весьма скупой⁷. К числу ярких интерпретаций бальмонтовских стихов Асафьев относил хоры Танеева, «Фейные сказки» Н. Н. Че-

⁶ На тексты поэтов-символистов за период 1901—1914 годов Мясковским написано не менее 50 романсов, в то время как на стихи поэтов XIX века около 20.

⁷ В справочнике «Русская поэзия в отечественной музыке», составленном Г. К. Ивановым, на имя Бальмонта дано 279 названий стихов, используемых различными композиторами. Среди них — Танеев и Рахманинов, Аренский и Гречанинов, Ребиков и Черепнин, Асафьев и Штейнберг, Прокофьев, Мясковский и многие другие. На слова Вяч. Иванова за период до 1917 года было написано всего 27 романсов — М. Ф. Гнесиным, Глиэром, Гречаниновым, Мясковским. Стихи же Гиппиус использовал только Мясковский (27 романсов); см.: 260, 48—61, 96—97, 133—134.

репнина, несколько романсов М. Ф. Гнесина, М. О. Штейнберга, С. Н. Василенко, две песни И. Ф. Стравинского. Заметим, что Мясковский со своими восемнадцатью романсами на слова Бальмонта в этот список не попал. И тем не менее бальмонтовские романсы Мясковского несомненно заслуживают внимания, ибо в них композитор впервые глубоко и серьезно, всем своим существом проникся духом этой поэзии. Именно в них искал он свою музыкально-поэтическую интонацию, соответствующую интонации бальмонтовского стиха.

Увлечение символистской поэзией не было случайным у Мясковского в начале века. Этому способствовало и соответствующее окружение композитора. «Все литературные и музыкальные новинки были знакомы... — вспоминала впоследствии В. Я. Мясковская (Яковлева). — Читали стихи Гиппиус, Мережковского, Бальмонта... Иногда здесь появлялся Сергей Городецкий» (185, 33—34). Сам же Мясковский в одном из писем к В. В. Яковлеву в 1904 году писал: «Откуда Вы взяли, что... Ваша литература может произвести на меня какое-то дурное, болезненное влияние. Разве нежно-тонкий Бальмонт, облачно-остроумный Мережковский, чуткая Гиппиус способны привести человека к болезненной извращенности ощущения, мышления? Я думаю, что нет. <...> Стремление к свежести, даже несколько туманной и сумрачной, к новизне было у меня всегда, <...> также и к уединению, таинственности, к неглубокому пессимизму <...> я уже увлекался сюжетами (в живописи) Бёклина, Левитана, Нестерова, Штука, а в музыке Скрябина. Вы же только толкнули меня на литературу» (227, 417—418).

Утверждать, что символизм как целостная философия, охватывающая все области духовного бытия и культуры, оказал решающее воздействие на мировоззрение Мясковского, было бы неверным. Его привлекали лишь отдельные стороны символистской поэзии, которые он и старался воплотить в своей музыке, пытаясь найти адекватные «символам-образам» этой поэзии средства современного музыкального языка. Обращаясь к творчеству Бальмонта, Гиппиус, Вяч. Иванова, композитор прежде всего хотел выявить специфические стороны лирики этих столь разных, не похожих друг на друга символистов. Их особый «микромир» требовал соответствующего самовыражения в каждом поэтическом слове. Такое же «музыкальное самовыражение» требовалось и от композитора, переносившего эти стихи на музыку.

Процесс поисков самовыражения в сфере новой, символистской поэзии начался у Мясковского в Двенадцати романсах на стихи Бальмонта оп. 2, сочинявшихся в 1903—1906 годах и впоследствии (1945) объединенных автором в сборник под общим названием «Из юношеских лет». Однако с самого начала они были

задуманы как три цикла: «„Мимолетное“ — три наброска на слова Бальмонта» (1904), включавшие № 3, 4 и 5; «Семь стихотворений Бальмонта» (1904—1906), куда вошли № 1, 2, 6, 7, 10, 11 и 12; «„Минувшее“ — два стихотворения Бальмонта» (1906), содержавшие в себе № 8 и 9 (см.: 330, 10; 239, 68).

Основное содержание этих романсов сосредоточено вокруг трех тем: романтической темы любви и природы, философских размышлений об одиночестве и смерти и, наконец, «запредельной», далекой от земных реалий космологической темы вечного покоя, иных миров, господства Всевышнего над бесконечностью мироздания. Для выражения этих идей и «сверхидей» Мясковский отобрал стихи из разных поэтических сборников Бальмонта⁸.

Что привлекло молодого Мясковского в этих стихах? Думается, что оба они — и поэт, и композитор — выступали прежде всего как «певцы печали». Несомненно, что Бальмонт пленил Мясковского, как и многих других музыкантов, «музыкой стиха», «музыкальной потенцией слова» (И. Ф. Анненский), сделавшей поэта чрезвычайно популярным не только «в толпе читателей», но и в среде композиторской молодежи. Понятие «музыка» у символистов выступало как бы в двух ипостасях. С одной стороны, как некая «нищанская» универсальность и метафизическая сила, воплощавшая стихию «чистого движения», то «дионисийское» начало, алогичное и стихийное, составлявшее «душу» искусства и служившее наивысшим его проявлением и адекватной формой. С другой стороны, более «узкое», верленовское понимание «музыки» как словесно-музыкальной структуры стиха («Музыка — прежде всего... Все остальное — литература»), как завораживающего потока «словесно-музыкальных созвучий и перекличек» (230, 35), ставшее характерным и для Бальмонта. «Музыкально-поэтический поток» его поэзии поражает своей подвижностью, зыбкостью, мимолетностью впечатлений. «Философия мига», выраженная словами самого поэта («В каждой мимолетности вижу я миры»), его стремление к красоте, его «нежно-тонкий дух», «музыка стиха», идущая от Лермонтова и Фета, — все это притягивало к нему музыкантов. Другой исследователь творчества Бальмонта, Л. А. Озеров считает, что Бальмонт в гораздо большей степени, чем смыслу

⁸ Из первого сборника «Под северным небом» взяты тексты романсов «Цветок» (№ 7) и «Смерть, убаюкай меня» (№ 10); из сборника «В безбрежности» — «Колыбельная песня» (№ 1) и «Все мне грезится» (№ 9); пять романсов написаны на стихи сборника «Тишина»: «Где-то волны отзвучали» (№ 2), «Поблудневшая ночь» (№ 3), «Из-за дальних морей» (№ 5), «Сфинкс» (№ 11) и «Бог не помнит их» (№ 12). Романс «Альбатрос» (№ 8) взят из сборника «Горящие здания»; «У моря ночью» (№ 6) — из сборника «Не только любовь». «В полночь месяца» (№ 4) — свободный бальмонтовский перевод из Байрона.

высказывания, подчиняется течению увлекавшей его за собой «музыкальной речевой реки»: на его стихах «можно поставить музыкальные знаки, которые обычно ставят композиторы. <...> Этот поэт помогает поэзии внушить ее великий мелодический строй» (228, 16, 19).

В поэзии молодого Бальмонта, к которой и обратился Мясковский, градации образно-поэтического и стилистического «смыслов» определяются еще во многом традиционно романтическими, импрессионистскими и предсимволистскими признаками. Преобладают темы томления души жизнью, темы неясного будущего, стремления «за пределы предельного» и, наконец, тема «выхода в космос», «стихийного гения», «сверхчеловека», стремление в «незримую жизнь», за которой мир становится «фантаσμαгорией»⁹. Эта тематика последовательно развивается от более романтического раннего бальмонтовского сборника «Под северным небом» (1894) через «импрессионистский» сборник «В безбрежности» (1895) к первому наиболее «символистскому» собранию его стихов — «Тишина» (1898) и «Не только любовь» (1904).

Она отражена и в цикле ор. 2 Мясковского, в котором также преобладают романтическая манера изложения, отдельные импрессионистские элементы, оттеняющие «песни, спетые вполголоса», акцентирующие искреннее лирическое волнение, проникновенную грусть — то в более светлом, то элегически-скорбном освещении, отмеченном настроениями душевного пессимизма. Достаточно четко просматривается здесь и общая драматургия цикла — от романсов более светлых, хотя и затуманенных дымкой печали о несбыточной мечте, о счастье, любви (№ 2—5), к настроениям гнетущего оцепенения, одиночества и смерти. Итогом развития становятся образы вечного сна, молчания, пронизывающие два заключительных ромansa — «Сфинкс» и «Бог не помнит их». Таким образом, уже в этом, по существу, первом вокальном цикле Мясковского обнаруживается тенденция к лирике углубленно-психологического плана, к философским размышлениям о смысле жизни, к настроениям сумрачным, а порой и фатальным. Бальмонтовские тексты он нагружает философским «надсмыслом», не всегда соответствующим несколько изысканно-салонному стилю поэта в целом. И в этом — также одно из проявлений индивидуального осмысления композитором поэтического источника, стремление найти в нем как бы закрытые внешнему взору содержательные моменты. Отсюда проистекают и своеобразие претворения слова в музыкальном эквиваленте мелодической речи, и поиски своих, музыкальных символов.

⁹ «Мне странно видеть лицо людское, // Я вижу взоры существ иных, // Со мною ветер и все морское, // Все то, что чуждо для дум земных».

Исходя из метроритмической структуры стиха, композитор нередко достаточно точно воспроизводит ее в мелодике и ритмике своих романсов. Примером могут служить «Альбатрос» и «Все мне грезится». В них обращают на себя внимание широкий, протяженный тип декламации, длинная, гаммообразная восходящая мелодика, соответствующая написанному анапестом стиху с большим количеством слогов в строке (16+15 и 13+12). Опираясь на метрическую и слоговую систему, Мясковский использует в этих романсах, соответственно, сложную, переменную метрику (12/8, 15/8, 9/8 — в «Альбатросе») или приемы полиритмии в романсе «Все мне грезится», в котором вокальная мелодия в размерах 12/8 и 15/8 звучит в одновременном сочетании (в партии фортепиано) с четырехдольным метром, ритмической единицей которого служит квинтоль — «лейтритм» романса.

Многие романсы строятся на совмещении различных типов вокальной декламации в различных модификациях. В развитии их мелодики нередко используется принцип свободной вариантности, приобретающей порой значение «музыкального символа». Так, например, этот принцип в романсе «Побледневшая ночь» становится символом характерных «бальмонтовских повторов», сцепляя собой поэтические строки¹⁰.

В романсе «В полночь месяц» своеобразным музыкальным символом является романтическая терцовость, пронизывающая его как по горизонтали, так и по вертикали.

В первой половине цикла (№ 2—6) сильна связь с «внешними реалиями». Это пейзажи-настроения, в которых значительная роль отводится изобразительным моментам. Поэтический образ у символистов нередко предстает в специфическом взаимодействии внешнего и внутреннего, «видимой оболочки и скрытого смысла». Поэтому образы природы («ветер перелетный», море, ночь) выступают «во всей полноте своей осязаемости и одновременно переживаются как символы» (186, 48). Именно в таком плане Мясковский трактует звукоизобразительность в бальмонтовском цикле. Продолжая развитие жанра психологического пейзажа, он пользуется средствами импрессионистского искусства, создавая, подобно художникам-импрессионистам, «пейзажи-настроения», навеянные природой, но отражающие при этом «миг настроения», личные переживания. Нагрузка, как правило, падает на фортепианный аккомпанемент. Иногда сопровождения приближаются по развитости фактуры и значимости к самостоятельным фортепианным миниатюрам. Так, например, аккомпанемент в романсе «Где-то

¹⁰ В стихотворении Бальмонта каждая новая строфа начинается с повтора второй половины начальной строки предыдущей строфы.

волны отзвучали» вызывает отдаленные ассоциации с некоторыми прелюдиями Дебюсси («Ветер на равнине», «Что видел западный ветер»), хотя, несомненно, музыкальный язык Мясковского много проще. В романсе «Побледневшая ночь» тип фортепианной фактуры напоминает некоторые «Музыкальные моменты» Рахманинова (например, ми-минорный, но переосмысленный здесь в элегическом плане).

В романсах второй половины цикла, где превалирует тема одиночества и смерти, наиболее ярко проступает монополия поэтического текста. Присутствующая в них пейзажность лишь выразительно, моментами, оттеняет образ. Наиболее «внешнюю» трактовку тема смерти получает в романсе «У моря ночью», который служит поворотным пунктом в драматургии цикла в сторону мрачно-трагедийных, пессимистических настроений. Написанный для низкого мужского голоса, он отличается характерной речитацией вокальной партии, отмеченной выразительными тритоновыми ходами на фоне грозных тират аккомпанемента, создающего картину зловещей, бурной морской стихии (в духе сопровождения «Песни варяжского гостя» Римского-Корсакова). Однако общее развитие идет от «внешнего» проявления в сторону постепенного психологического углубления образа — в средней части, которая воспринимается как воспоминание или мечта о недостижимой, как звезда, страстной любви героя; избавлением же от страданий может быть только смерть¹¹. Несмотря на «вторичность» музыкально-выразительных средств, этот несколько театральный, «внешний» романс оставляет в целом достаточно сильное эмоциональное впечатление.

Дальнейшее развитие этой темы идет по линии внутреннего углубления содержания, что подчеркивается «омузыкаленной декламационностью» (Т. Н. Левая). Так, очень выразительна декламация в одном из лучших романсов цикла — «Цветок», привлекающем своим утонченным психологизмом, глубинным выражением чувства, скрытого от каких-либо внешних проявлений. Особое символическое значение приобретают здесь хрупкие интонации вопроса. Приемы секвенцирования, постепенные нарастания, восхождения мелодии, синкопированная ритмика — все это вносит элемент экспрессии, внутреннего напряжения (пример 151). Хроматическая насыщенность мелодики и гармонии как бы «очищается» в момент кульминации в звучании ми-минорного квартсекст-аккорда (при основной тональности си-бемоль минор). Реприза-

¹¹ Любопытно здесь несовпадение поэтической и музыкальной структур, вызванное переосмыслением композитором текста. Первая часть романса охватывает три, а не четыре, как у Бальмонта, строки. Эту последнюю («Есть где-то счастье, но путь далекий») Мясковский относит к началу средней, более возбужденной и взволнованной по музыке части романса.

кода, соответствующая последней строке стихотворения («Он недаром любил и страдал» — имеется в виду и образ неразделенной любви и смерти героя, и образ увядшего цветка), подчеркивает как общий смысл всего текста, так и музыкальный смысл всего романа — идею неразрешенности, безнадежности, выраженную «повисающей» интонацией тритона в голосе и гармонией доминантового нонаккорда у фортепиано. Романс не кончается, а как бы останавливается. Примечательной его особенностью является отсутствие в нем тоники вообще. Так в новом освещении предстает перед нами жанр элегии, обогащенный импрессионистскими чертами¹².

Еще один аспект преломления жанра элегии дан в романсе «Смерть, убавляй меня». Здесь философская тема смерти решена в глубоко мрачном, даже мистическом тоне. Стихотворение Бальмонта построено на антитезах жизни и смерти; рассвета, пробуждения природы — и вечного упокоения человека¹³. Эта антитеза подчеркнута Мясковским «музыкальной антитезой» двух интонационных типов: трехзвучным мотивом опевания тонического звука, сверху обостренного шемющим интервалом уменьшенной кварты — символом «усталости» от жизни¹⁴, и интонацией «зова». Из них вырастает все дальнейшее мелодическое развитие романса в свободно-вариационном претворении. В фортепианном сопровождении, углубляющем образное содержание вокальной партии, — свои два «символа»: символ смерти, воплощенный зловещими, ползущими по хроматизмам терциями в низком регистре, и символ пробуждающейся природы, ее таинственных шорохов (ровное звучание шестнадцатых, невольно вызывающее ассоциации с фактурой аккомпанемента рассказа Пимена из «Бориса Годунова» Мусоргского; пример 152а, б, в).

Романс «Сфинкс» как бы завершает группу романсов, связанных с темой смерти. Перекликаясь с романсом «У моря ночью»¹⁵, эта тема здесь решается на новом уровне. Доминирует тема Сфинкса — символа вечного безмолвия и смерти. Мясковский придает этому образу мрачно-зловещую, даже фантастическую окраску, используя такие известные средства, как гамму «тон-полутон», застывшие комплексы увеличенных трезвучий, что вызывает ассоциации с «Кашеевым царством». В вокальной партии романса

¹² «Цветок» входит в сборник «Под северным небом», которому Бальмонт дал подзаголовок: «Элегии. Стансы. Сонеты».

¹³ «Жизнь утомила меня. // Смерть, наклонись надо мной! // В небе — предчувствие дня, // Сумрак бледнеет ночной!.. // Смерть, убавляй меня!»

¹⁴ Этот трехзвучный мотив опевания напоминает тему до-диез-минорной фуги И. С. Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» — «тему креста».

¹⁵ Оба романса написаны для низкого мужского голоса; в обоих случаях авторское обозначение «lugubre» указывает на их общий характер.

появляются интонации, напоминающие картину «мертвого поля» из глинкинского «Руслана». Антитезой служит лирический раздел *Cantabile* (ми-бемоль минор) с ярко выраженной ариозностью. Здесь и сдержанный порыв, и отчаяние «раба-скульптора», воплотившего в скульптуре Сфинкса свой замысел «чудовищной мечты среди вечности всегда однообразной».

Особую функцию выполняют первый и последний романсы, отображающие специфическую структуру бальмонтовского цикла Мясковского, которую хочется выразить романтическим определением Листа, данным им в названии его последней симфонической поэмы — «От колыбели до могилы». Нежная, лирическая «Колыбельная песня», открывающая цикл, служит своего рода прологом. Тонко трактует Мясковский этот народно-песенный жанр, следуя лучшим традициям русской музыки, в частности лядовской манере интерпретации народных колыбельных (в его песенных обработках). Она является носителем надежд юности. Ночные звезды, цветы, «присмиривший ветерок» — все обретает спокойный, безмятежный сон. Романс «Бог не помнит их» — это эпилог всего цикла, «колыбельная», оплакивающая навеки уснувший «земной мир». Это молитва, хорал. Строгое аккордовое сопровождение (сплошная диатоника) поддерживает столь же диатонически строгую, но с «повелительными» интонациями, в характере траурного шествия, мелодию романса. Этими простыми средствами композитор как бы утверждает основную идею цикла — философское осмысление Космоса, торжества Вечности («Спят вековые твердыни, Богом забытые страны»).

Романсы ор. 2 уже показали своеобразие трактовки Мясковским проблемы цикличности. В отличие от романтических циклов, форма которых складывалась на сюжетной и тематической основе, композиция этого монопоэтического цикла выстраивается на скрытой концепционности. В своем принципе построения цикла Мясковский оттолкнулся от поэтической цикличности сборников самого Бальмонта. Составляя эти собрания, поэт подразделял их на самостоятельные части, имеющие свои названия. При этом нередко открывающее и завершающее стихотворения (своего рода пролог и эпилог), обрамляли целостный сборник, давая намек на его общее идейное содержание. Например, структура сборника «В безбрежности» частично оказала свое влияние на форму цикла Мясковского¹⁶. Так, «Колыбельная песня» (пролог) — своего рода «Я мечтою ловил уходящие тени», а «Бог не помнит их» (эпилог) соот-

¹⁶ Сборник Бальмонта «В безбрежности» состоит из трех частей: I — «За пределы», II — «Любовь и тени любви», III — «Между ночью и днем». При этом весь сборник предваряется вступительным стихотворением-«прологом» «Я мечтою ловил уходящие тени», а завершается общим «эпилогом» — «За пределы предельного».

ветствует идее цикла — «За пределы предельного». Между ними — общая драматургическая линия развития от мечты о счастье, любви до зловещей «вечной» тишины и пустыни «запредельного мира». Уже здесь, в этом во многом еще традиционном по стилю цикле Мясковский выступил, в определенном смысле, как новатор, музыкант-«символист», глубоко проникшийся новой поэзией своего времени.

Индивидуализированный подход к вокальному циклу показывает и ор. 7 — сюита «Мадригал» (тоже на слова Бальмонта). Это попытка различного воплощения одного поэтического текста в свободной, импровизационной манере, в чередовании с собственно «романсами». Отсюда и рондообразная форма всего опуса, носящая в себе также и признаки двойной трехчастной (или пятичастной) формы. Рефреном служит двустигийе «О, в душе у меня столько слов для любви» (из раздела «Ангелы опальные» сборника «Горящие здания»), представленное композитором в виде Прелюдии, Интерлюдии и Постлюдии. Свободная форма этих частей имеет свою, внутреннюю логику развития, образуя своеобразную трехчастность. Это образ страстного, влюбленного певца. В качестве эпизодов выступают два женских «портрета» — романсы «Ты — шелест нежного цветка» и «Норвежская девушка». Музыка их связана и между собой, и с рефреном интонационно и фактурно. В этом единстве контрастов сказалась специфика трактовки Мясковским символистской «многозначности» образа (см.: 91, 42—43).

Иной поворот получает цикличность в «Трех набросках на слова Вяч. Иванова». Поэт привлек композитора чисто эстетической образностью и углубленностью философской мысли. Положенные в основу этого маленького монопоэтического цикла Мясковского три стихотворения поэта связаны эллинскими образами Пана, его флейты и Психеи. Символический образ «флейты любви» проходит в обрамляющих номерах цикла — в романсах «Гроза» (№ 1) и «Пан и Психея» (№ 3). Второй романс — «Долина-храм» несет в себе символику колокольного звона (пример 153 а, б, в)¹⁷. Все три текста взяты из книги «Прозрачность», сквозь лиризм которой ощутима философская мысль поэта. По словам С. С. Аверинцева, здесь «Иванов достигает новой, недоступной ему прежде тонкости, красоты» (1, 43). Образы природы, освещенные античным мирозерцанием («Гроза», «Пан и Психея») или звоном

¹⁷ В советских изданиях изменен порядок этих романсов: цикл открывается романсом «Долина-храм», после которого идут «Пан и Психея» и «Гроза». Думается, что при анализе цикла следует придерживаться первоначального, авторского замысла, имеющего свою логику, свою внутреннюю связь, свои арки. Так, № 1 («Гроза») и № 3 («Пан и Психея») перекликаются между собой и по тематике, и по форме стиха, написанного в обоих случаях античным размером.

колоколов («Долина-храм»), воплощены в нарочито стилизованных метроритмах. Вникая в «тайнопись неизреченного» Вяч. Иванова, Мясковский как бы стремится музыкально приоткрыть скрытый смысл стихов поэта. Для передачи символически «туманных» образов композитор ищет музыкально-выразительные средства в стилистике импрессионистского искусства, что особенно ярко проявляется в фортепианных партиях романсов, отличающихся красочным гармоническим языком, разнообразием фактуры. Так, в романсе «Гроза» музыкальными символами являются зовы валторн, импровизационное прелюдийное движение, стаккатные триоли, изображающие «полновеские капли звончатые» и восходящие тираты «флейт любви» — на фоне цепочки нонаккордов. Общая окраска романса — светлая, с романтическими терцовыми сопоставлениями мажорных тональностей.

В романсе «Долина-храм» значение «лейткраски» приобретают загадочные звуки отдаленных колоколов (чередование увеличенного и минорного трезвучий на фоне квинты басового колокола). Наконец, музыкальными символами последнего номера — «Пан и Психея» становятся последование нисходящих стаккатных терций, переходящих далее в легкий триольный аккомпанемент, а также ритмические узоры мелодии «флейты Пана», в начале чередующиеся с партией голоса, а затем, в репризе, развернувшиеся и ставшие основой сопровождения вокальной партии.

В самом же вокальном изложении еще более усугубляется наметившаяся в бальмонтовских романсах Мясковского зависимость музыкальной декламации от текста. Композитор гибко следует за ритмической прихотливостью стиха Вяч. Иванова, подчиняет ему мелодику своих романсов, порой доводя ее до вокальной иллюстрации (как, например, интонации вопроса в вопросительных предложениях или возгласа — в восклицательных в «Грозе», или широкий мелодический ход на интервал большой ноты в ее восходящем варианте, символизирующий интонацию зова в «Пане и Психее»).

В целом же «Три наброска на слова Вяч. Иванова» представляют собой очень органичный маленький «триптих», свидетельствующий о вступлении композитора на путь мастерства. То лучшее, что намечалось в романсах на слова Бальмонта, приобрело здесь легкость, изящество, естественность. Это редкий по тонкости, красоте звукописи, по светлому настрою вокальный цикл. Гибкость, характерный для Мясковского «излом» вокальной мелодики, обогащенное импрессионистскими чертами гармоническое письмо здесь еще не приобрели того крайнего выражения, той экспрессионистской заостренности, какими будут отмечены «гиппиусовские» романсы Мясковского.

Обращение Мясковского к ярко выраженной «декадентской» поэзии Зинаиды Гиппиус едва ли можно назвать случайным. Он был первым, кто «музыкально» открыл поэтессу, единственным, кто в начале XX века попытался воплотить в музыке ее поэтический мир. Изломанная, мрачно-созерцательная, пессимистическая лирика Гиппиус, вся насыщенная выражением крайнего индивидуализма, в чем-то оказалась близка душевному состоянию композитора. Это не было данью моде, иначе Мясковский вряд ли создал бы такое большое количество романсов на ее стихи, ставших своего рода музыкальной антологией этой поэзии в те годы.

Стихотворения, отобранные композитором для своих романсов, отражают характерные для поэтессы мотивы, которые Брюсов метко определил как «дуалистичность индивидуалистического сознания», «жажда одиночества» («Соблазн уединения, его никто еще не победил...») и «сознание разобщенности с людьми» («Я весь иной, я чуждой веры...»). В них Мясковский и попытался найти новые формы лирики — колючей, экзальтированной, — переводя на язык музыки сложный, двойственный, сумрачный строй поэзии Гиппиус.

Гиппиусовские романсы представлены у Мясковского тремя циклами: «На грани» (18 стихотворений Гиппиус для голоса с фортепиано) ор. 4 (1904—1908); «Из З. Гиппиус» (Три пьесы для голоса с фортепиано) ор. 5 (1905—1908); «Предчувствия» (Шесть набросков на слова З. Гиппиус) ор. 16 (1913—1914). Опусы 4 и 5 были «современниками» бальмонтовских романсов. Однако насколько различен их музыкально-поэтический язык! Дуалистичность, наметившаяся в ор. 2 и 7, в гиппиусовских романсах стала внутренне контрастной, ибо в дуализме, заложенном в самой поэзии Гиппиус, «нет середины, нет взаимодействия — есть только крайности» (239, 77). Отсюда и резкая заостренность, «разорванность» интонационных ячеек в музыкальном языке этих романсов Мясковского. Истоки их лежат в позднем вокальном стиле Мусоргского, особенно в цикле «Без солнца», что отмечали уже первые рецензенты сочинений Мясковского (см.: 259). На «графичный», обостренный язык гиппиусовских романсов оказал влияние и Шёнберг. Эти экспрессионистские черты особенно ярко проявились в романсах «Пьявки», «Пауки», «Пыль», «Цветы ночи» (из ор. 4); «Боль», «Так ли?» (ор. 16)...

«Следы» Мусоргского ощутимы, например, в романсе «Заклинание» (из цикла «Предчувствия»), построенном на контрасте модифицированных народных жанров — «заговора», «заклинания» и плача.

Эта группа «темных», мрачных романсов нередко отмечена ярким контрастом, диссонансом «внутренних и внешних» граней,

психологической раздвоенностью душевного мира героя, доходящей до трагической иступленности. В таких стихах явственно проступают элементы натурализма (например, «Пьявки», «Пауки»). Однако Мясковский, музыкально интерпретируя эти тексты, идет по линии большего обобщения. Так, в романсе «Пауки» образ-символ засасывающих душу человека страшных существ воплощен неясными, смутными шорохами басовых фигураций, а в «Пьявках» медленные, «ползучие» качания становятся и символом «липнущих пьявок» и символом психологически угнетенного состояния «героя».

В романсах этой группы «внешние грани» обычно ассоциируются с пейзажем, противостоящим внутреннему настрою человека. В них, по словам Т. Н. Левой, «присутствует мотив враждебной природы». Это «неслияние» души и природы тонко отражено, например, в романсе «Цветы ночи» (ор. 4).

Тема обреченности, гнетущих настроений в этой группе романсов приобретает различные повороты. Так, например, в жанре траурного марша написан романс «Пыль», пронизанный короткими ударами тонической октавы в басу, символизирующей образ рока, судьбы. В другом романсе — «Боль» (ор. 16) угнетенное душевное состояние оттенено, быть может, несколько неожиданным оттенком зловещей усмешки, иронии.

Среди романсов на стихи Гиппиус встречаются и более светлые, связанные с темой любви, творчества, красоты мироздания, с темой обращения к Богу. Они иначе «прочитаны» и Мясковским. Так, например, романс «Нескорбному учителю» — это, по существу, молитва с характерной для нее неторопливой речитацией в духе псалмодии, с подчеркнутой весомостью смысла каждого слова. В фортепианном сопровождении сохраняется строгая «хоральность». Этими простыми средствами композитору удастся передать глубокую искренность поэтического текста. Другую трактовку получает романс «Дар» (ор. 16) — тоже «молитва», но наполненная большим внутренним волнением, доходящим порой до экзальтированных возгласов, чему способствует мелодическая линия с характерными для Мясковского «извивами». Столь же линейно насыщенно здесь и фортепианное сопровождение, развитие которого как бы направлено на постепенное освобождение от гармонии. Такие музыкальные средства и приемы передают глубоко личностный, «исповедальный» характер стихотворения Гиппиус — обращения к Богу.

Любопытна трактовка Мясковским типично «декадентского» стихотворения «В гостиной», отмеченного настроениями пессимизма, «усталости жизнью». Широко используется здесь свободная форма диалога вокальной и фортепианной партий. Одноголосная мелодия фортепиано чередуется со столь же непосредственно, им-

провизационно льющейся мелодией голоса. Написанное различными размерами (сочетание дактилических, амфибрахических и ямбических ритмов), стихотворение повлекло за собой и музыкальную метроритмическую гибкость, отраженную в гибкой переменности размеров (7/4, 8/4, 9/4, 3/2, 6/4; пример 154).

В том же духе импровизационных монологических форм трактованы романсы «Надпись на книге» и «Надпись на конверте».

Целый ряд романсов на тексты Гиппиус продолжает развитие жанра психологического пейзажа-настроения, оттененного средствами импрессионистского искусства. Таков, например, один из немногих светлых в цикле «На грани» романс «Мгновение». Картина ночного пейзажа символизирует тихую радость бытия, когда «в мире только Бог, небо и Я» (напомним о знаменитом рахманиновском «Здесь хорошо»). Поистине импрессионистическую «картинку» с полутонами колорита создает композитор в одном из своих любимых романсов — «Луна и туман», охарактеризованном Мяковским как «простая штучка мутно-созерцательного настроения» (185, 68). «Теплый туман», оттененный легким ночным лунным светом, ассоциируется с чувством «сладкого обмана», приятного душе, но не вечного, скоропреходящего. Весь романс идет на фоне мягкого триольного движения, с бликами затаенно-фантастических звучаний увеличенных трезвучий.

Смутное, приглушенное чувство печали пронизывает романс «Петухи», завершающий последний цикл — «Предчувствия» ор. 16.

Изысканные импрессионистские нюансы получают особое значение эквивалентов-символов в цикле из трех романсов ор. 5, где они приобретают значение лейтмотивов. «Противоречие», «Однообразие» и «Круги» — так названы три стихотворения Гиппиус, составляющие этот цикл. В каждом из них и литературным, и музыкальным символом становится характер движения. В «Противоречии» Мяковский, строго следуя за текстом, чередует два лейтмотива-символа: один связан с тихим, мерным падением дождя, другой — с контрастным ему «всплеском ярких мыслей». В «Однообразии» внимание сконцентрировано на медленном, ползучем в октаву или дециму движении фортепианного аккомпанемента. В романсе «Круги» лейтмотивное значение приобретает «круговое» движение в разных вариантах — то в виде собранных в вертикаль последований двух септаккордов, то в мелодически ломаном нисходящем движении их, то в виде восходящих «всплесков», символизирующих круги на песке как знак ушедшего времени.

Так разнообразно, каждый раз в каком-либо новом повороте наиболее характерных образов гиппиусовской поэзии решает композитор поставленные задачи. Все романсы на слова Гиппиус представляют собой жанр «стихотворения с музыкой», где пробле-

ма соотношения текста и музыкального начала получает более свободное и почти всегда индивидуализированное «прочтение», вне типизированных жанров и форм классического романа.

Однако и в «классической» линии романсов Мясковского обращает на себя внимание трактовка поэзии пушкинской поры с позиций символистского искусства начала XX века. Пример тому — замечательный цикл «Размышления» на слова Баратынского, помеченный опусом 1 (1907). Этот символистский подход сказался уже в самом названии, определении цикла — «семь стихотворений» — и в характерной тематике отобранных текстов, объединенных сквозной идеей «назначения искусства и долга художника» (51, 36). Мясковский обращается к философской лирике пушкинской эпохи; его интересуют стихи, где преобладают рефлексирующая мысль, холодная игра ума, то есть те стороны поэтических концепций, которые сродни искусству символистов. От «поэта мысли» Баратынского, венчавшего своим творчеством «золотой век» русской поэзии, таким образом прокладывается мост к «веку серебряному». Да и самый музыкально-поэтический стиль «Размышлений» близок к символистским романсам Мясковского. И в то же время этот цикл связан с лучшими традициями русского классического романа, творчески воспринятыми молодым композитором. Более всего эта преемственность идет от вокального цикла «Поэту» Римского-Корсакова, где также поднята тема «художник и Муза» в ее философском освещении.

В отличие от русских композиторов-классиков (и в первую очередь Глинки), непосредственно воплощавших прежде всего элегически-задумчивые настроения Баратынского, Мясковский сосредоточивается на «далях русской поэтико-философской лирики» (21, 124). Почти все романсы (шесть из семи), как отмечает В. А. Васина-Гроссман, «прямо или косвенно говорят о творчестве, об идеале прекрасного» (51, 36), и только «Наяда» (№ 6) как будто не связана с общей темой. Однако думается, что опосредованно и этот романс перекликается с главной идеей цикла. Написанное античным размером стихотворение Баратынского, быть может, является здесь своего рода результатом творчества художника, создавшего классически стройное, идеальное по форме произведение искусства¹⁸.

Цикл «Размышления» построен на чередовании романсов двух типов: лирических монологов (№ 1 — «Мой дар убог»; № 3 — «Муза» и № 7 — «Очарованье красоты») и романсов-картин (№ 2 — «Чудный град» и № 6 — «Наяда»). Два романа — «Болящий дух врачует песнопенье» (№ 4) и «Бывало, отрок звонким

¹⁸ Как известно, понятие античности воспринималось эквивалентно совершенству, идеалу.

кликом» (№ 5) — как бы соединяют в себе признаки обоих типов романсов.

Основная мысль всего цикла заложена уже в № 1 («Мой дар убог») и направлена на истолкование искусства «как дружеского голоса, обращенного не только к современному, но и к грядущим поколениям» (51, 37). Это «стихотворение» отражает и существенные стороны самого Мясковского, противостоящего эстетическому принципу «искусства для искусства», выдвигаемому его современниками, художниками-модернистами. Остальные романсы не столько контрастируют друг другу, сколько дают каждый раз новые оттенки решения главной темы в целостной концепции цикла. «Муза» Баратынского с «ее лица необщим выраженьем», с «ее речей спокойной простотой» нашла и соответствующее музыкальное осмысление, воплощенное в классической уравновешенности и простоте музыкального языка, в напевной декламации, доминирующей во всех частях цикла, в общей направленности драматургии к усилению лирического, чисто «романсового» начала («Очарованье красоты», № 7, — квинтэссенция лирики). В то же время мельчайшая детализация текста, преобладание сквозных форм в неторопливом развертывании лирических монологов, обостренность гармонического языка свидетельствуют о принадлежности автора искусству XX века. Каждый романс являет собой один поэтический образ, раскрывает одно психологическое состояние, определяемое Васиной-Гроссман как «размышление и созерцание»¹⁹.

К циклу «Размышления» близко примыкают еще два романа на тексты Баратынского — «В борьбе с тяжелою судьбою» и «Все мысль да мысль» (1908). Не вошедшие в цикл ор. 1, они, однако, продолжают ту же тему художественного творчества.

Порой кажется удивительным, что классически ясные, воспевающие идею Красоты и Чистоты искусства, романсы этого опуса и эстетически изломанные романсы на слова Гиппиус принадлежат перу одного и того же автора. Разгадку этого явления Васина-Гроссман видит в романсе на слова Ф. И. Тютчева «Сонет Микельанджело» (1909), как бы соединившего в себе столь контрастные стороны творчества музыканта. И в этом «Сонете», и в поэзии Гиппиус Мясковский усмотрел общую «тему безвременья», «острое ощущение темных и страшных сторон действительности», обличение «преступного и постыдного века». Но «в музыке „Сонета“ эта тема прозвучала по-иному: страстно, протестующе, с редкой открытостью чувства» (51, 51—52), приближаясь по силе выражения к таким романсам Рахманинова, как «Я не пророк», «Отрывок из Мюссе», «Проходит все».

¹⁹ Подробный анализ цикла Мясковского «Размышления» см.: 51, 35—42.

Эта «классическая» линия, которой Мясковский в первый период творчества лишь отдал некоторую дань, нашла свое отражение в его искусстве 1920—1930-х годов — в маленьком цикле «На склоне дня. Три наброска на слова Ф. Тютчева» ор. 21 (1922), в цикле «Венок поблекший. Музыка к восьми стихотворениям А. Дельвига» ор. 22 (1925) и в превосходных романсах на слова М. Ю. Лермонтова ор. 40 (1935—1936). Однако именно от этого первого, «классического» цикла «Размышления» на слова Баратынского «идет стремление Мясковского-лирика к „прекрасной ясности“, которое можно проследить на всем протяжении творческого пути композитора, несмотря на всю сложность и извилистость этого пути» (91, 143).

3

Важной базой для формирования музыкального стиля Мясковского на первых этапах служила наряду с романсами камерно-инструментальная музыка — фортепианная и ансамблевая, к которой он затем обращался на протяжении всего творческого пути. В период между 1896—1917 годами композитор создал большое количество фортепианных сочинений как в жанре миниатюры (более 70 пьес), так и в крупных формах. Самым первым опытом стали несколько прелюдий, написанных в пятнадцатилетнем возрасте (рукопись утеряна). Затем, начиная с 1899 года, постепенно появились восемь тетрадей разнообразных пьес, объединенных общим названием «Floflon»²⁰. К консерваторским годам относятся и чисто «учебные» сочинения — «для класса формы» Я. И. Витола («Школьные опыты», составившие шестую тетрадь «Floflon») и «для класса фуги А. К. Лядова» (26 фуг). Фортепианные произведения крупной формы представлены тремя не сохранившимися фантазиями (1903—1904) и рядом сонат, часть из которых до нас не дошла, а другая впоследствии подверглась авторской переработке²¹.

²⁰ Эти фортепианные миниатюры Мясковский назвал «странным» словом «Floflon», придуманным им самим и переводимым как «шалости», «безделки», «пустячки». Объяснение этому заглавию пытался дать Прокофьев, заинтересовавшийся происхождением слова. В 1923 году он писал Мясковскому: «„Floflon“ ни в одном словаре не нашел, ни во французском, ни в итальянском. Зато во Французском энциклопедическом Ларусса отыскал не Floflon, а Flonflon: „refrain de chanson de vaudeville et musique que s'y rapporte“ [„припев водевильного куплета и музыка к нему“]» (245, 171).

²¹ Утеряны сонаты ми минор (1905) и до минор (1907). От этой последней осталась лишь главная тема, вошедшая в Сонату № 4 ор. 27. Переработаны автором одночастная соната соль мажор (1907), превращенная в 1911 году в Увертюру; двухчастная соната ре минор (1907), через два года в «дописанном» виде ставшая Сонатой № 1 ор. 6 в четырех частях. Две сонаты 1907 и 1908 годов (си мажор и ля-бемоль мажор) гораздо позже, в 1944 году в новой редакции вошли в ор. 64.

К камерно-инструментальным сочинениям относится также Соната № 1 для виолончели и фортепиано ор. 12 (1911) и три струнных квартета 1907—1910 годов, впоследствии вошедших в ор. 33 (№ 3 и 4) и в ор. 67 (№ 10). Все названные инструментальные сочинения молодого Мясковского показывают широту его интересов, стремление испробовать свои силы в разных жанрах.

Свои первые фортепианные миниатюры, еще не обозначенные номерами опусов, композитор рассматривал как «творческую лабораторию» и относился к ним весьма критически²². Однако они сыграли определенную роль в оттачивании фортепианного письма. «Flofion» явились своеобразным лирическим дневником, в котором начинающий мастер «предстает перед слушателем более открытым и душевно общительным, доверчивее обнаруживает свои музыкальные склонности и пристрастия» (98, 122). Уже в этих небольших по размеру, но разнообразных пьесах видна оригинальность мышления автора — стремление к афористичности изложения, к яркости гармонического языка, что станет отличительной особенностью последующих, зрелых фортепианных циклов («Причуды», «Пожелтевшие страницы», «Воспоминания», «Стилизации», «Из прошлого»), материалом для которых послужили именно эти «старые пьесы» из тетрадей «Flofion»²³.

Миниатюры Мясковского сочинялись параллельно с пьесами ор. 12 Прокофьева — в период тесного общения двух музыкантов. Поэтому естественно, что между ними при всем различии индивидуальностей их авторов имелись определенные «переклички», что сказывалось и в обращении к одним и тем же жанрам (прелюдии, легенды, старинные танцы — менуэт, ригодон, гавот, сарабанда), и в общей устремленности к программной конкретизации музыкальных образов. Наиболее программной явилась последняя, восьмая тетрадь «Flofion», содержащая в себе 19 пьес (1917). Характерны уже сами названия: «Причуда», «Отзвуки», «Безнадежность», «Спор», «Неудовлетворенность», «Безотчетное», «Безволие», «Уныние», «Борьба», «Странное шествие», «Призывный звон», «Сказочка» и другие, ярко отражающие их настроения и образное содержание. В некоторых из них даны колоритные авторские ремарки: например, «он сидит на стуле и ворчит» («Bouderie» — «Недовольство» или «снег... метель» — в пьесе «Rêve d'hiver» — «Зимние грезы»). Все тетради «Flofion» отличаются большим жанровым разнообразием. Здесь и песенные, и танцевальные, и кар-

²² О первом сборнике своих Прелюдий (1896—1898) Мясковский писал: «...Первые, довольно косноязычные... попытки сочинения имели печать никогда не бывшего мне близким Шопена» (227, 9).

²³ Подробное описание того, какие пьесы из тетрадей «Flofion» вошли в циклы Мясковского 1920—1940-х годов, см.: 185, 354—364.

тинно-изобразительные, и сказочно-фантастические пьесы. Стилистика их связана как с русской классической школой — с творчеством Мусоргского, Лядова, Римского-Корсакова, так и с Прокофьевым. В этих пьесах Мясковский выступил типичным представителем «петербургской школы» с ее характерным тяготением к миниатюризму, тонкому лиризму, сдержанности чувства, даже к известной аэмоциональности выражения. В поисках же нового гармонического языка, в применении острых сочетаний он следовал, несомненно, за Прокофьевым.

В целом разнообразные по настроениям, жанровым характеристикам, выделяющиеся достаточно рельефным тематизмом, фортепианные тетради «Flofion» свидетельствуют о тщательной выработке композиторского мастерства. Не случайно они питали творческую мысль Мясковского на всем протяжении его пути, составив важный фундамент будущих зрелых по языку и своеобразных по замыслу и образному стилю фортепианных циклов²⁴.

Однако творческие интересы Мясковского в этот период лежали больше в области крупных инструментальных форм, где шел как бы встречный процесс освоения традиционных камерных и симфонических жанров с позиций художника новой эпохи. Овладение сонатно-симфонической формой происходило одновременно в инструментальной сонате и в симфонии. Тесное взаимодействие этих двух жанровых сфер обнаруживается уже на первых этапах деятельности композитора, ибо симфонизм как тип мышления присущ его творческому сознанию в целом. Стремление к симфонизации камерно-инструментальных жанров проявляется в серьезности и широте концепций, в сквозном развитии драматургии, в общности образного содержания сонат и симфоний, создававшихся близко по времени их сочинения, наконец, в «оркестральности» отдельных приемов, типичных для его сонат и квартетов. Одновременно отдельные фактурные и динамические находки в камерных опусах крупной формы естественно проникали в симфонический стиль Мясковского.

О творческом подходе автора к крупным инструментальным формам свидетельствуют произведения, появившиеся в период 1907—1912 годов: две фортепианные (ор. 6 и ор. 13) и виолончельная (ор. 12 № 1) сонаты и три квартета. Вобрав в себя элементы традиционных классических и романтических форм XIX века, они в то же время определили творческую индивидуальность композитора, шедшего своим путем. В них, как и в романсах на стихи

²⁴ Анализ пьес из «Flofion» см.: 98, 122—130.

Гиппиус, как и в первых симфониях, несомненно присутствуют те же экспрессионистские тенденции, та же экзальтированность чувств, ярко выраженная индивидуалистичность восприятия. Этот круг сочинений Мясковского отличается сильными контрастами, большим динамическим напряжением, острой пульсацией звуковых волн («каждая линия — чуткий нерв»), что роднит их с Чайковским (см.: 24, 260). Но в сонатах Мясковский следовал не только традиции Чайковского. Здесь видны также воздействия Глазунова и Рахманинова. В плане же углубления философского содержания, в масштабности художественных замыслов он несомненно является преемником Скрябина и особенно любимого им Метнера. При всем многообразии истоков камерного стиля Мясковского в каждом сочинении он находил свою оригинальную трактовку сонатной формы, структуры цикла, искал принципы художественного выражения, отвечающие современным задачам искусства. Поэтому даже в самых, казалось бы, традиционных формах всегда проглядывают индивидуальные методы и приемы воплощения содержания.

Характерным подтверждением сказанного может служить уже Первая соната для фортепиано ре минор. Традиционность этого четырехчастного цикла, по верному определению Житомирского, заключается в наличии общих мест «романтического, возбужденно-эмоционального стиля» (105, 49). И в то же время здесь ярко проявляется «тяга к выразительной концентрации материала», «к строгой конструктивности формы», «к рационально задуманной синтетичности всего цикла» (105, 49). Концентрация материала сосредоточена в лейттеме, пронизывающей все части сонаты. Черты конструктивности подчеркнуты первой частью, написанной в форме фуги, тема которой становится «зерном» тематизма всей композиции, ее идейной квинтэссенцией. Тема отличается философской углубленностью, строгостью скорбного чувства. Но изломанность ее мелодики с выразительными, экспрессивными скачками на уменьшенную септиму и малую нону придает ей внутреннюю напряженность, а императивный нисходящий квинтовый ход становится носителем зловещего, рокового начала (пример 155).

В своем первозданном виде тема фуги проходит во всех частях сонаты, становясь сквозным образом. Но каждый раз она предстает как бы в разных обликах: в лирическом освещении (побочная тема второй части, третья часть); в остроконфликтном или скерцозном тоне (в разработке сонатного *allegro* — фугато), в напряженном звучании на фоне ритма «судьбы» (в главной партии финала); в виде торжествующего, победного мажорного апофеоза, в виде некоей «сверхсилы», довлеющей над миром (кода финала). Быть мо-

жет, в этой коде отдаленно предвосхищается первоизданная энергия финалов будущих прокофьевских сонат.

Другим сквозным «образом-символом» сонаты является тема главной партии *Allegro* (вторая часть). Интонационно связанная с темой фуги, она также получает широкое развитие, появляясь то в драматически насыщенном, тревожном облике, то в образе сдержанной, благородной лирики медленной части, то в новом драматическом ракурсе, в ином вариантном изложении предстает в качестве основных тем финала (пример 156).

В этих сквозным путем проходящих в драматургическом строении всей сонаты двух основных темах претворен Мясковским символистский принцип многозначности образа, истоки которого лежат в романтическом искусстве²⁵.

В целом Первая соната поражает грандиозностью замысла, масштабностью композиции, логикой единого развития цикла. Высокую оценку дал ей Прокофьев, особо выделивший сложность концепции, «благородство материала, тщательность отделки и увлекательность музыки» (245, 94).

Эта соната создавалась в одно время с Первой симфонией. Отсюда их несомненная близость в содержании и драматургии. Давая убедительный сравнительный анализ этих сочинений, Е. Б. Долинская приходит к выводу, что «в Сонате... этот общий драматургический замысел осуществлен рельефнее и ярче, чем в симфонии. Подлинно симфоническая концепция получает свое более зрелое и законченное воплощение именно в камерном произведении» (98, 21).

Вторая соната фа-диез минор, продолжая трагическую тему, раскрывает ее в ином, лирико-психологическом плане. Также отмеченная широтой замысла, она во многом предопределяется иными истоками. В. Г. Каратыгин, сразу же откликнувшийся на новое сочинение Мясковского, писал о совмещении в ней некоторых принципов Чайковского и модернизма, выделив при этом, что «влияние Чайковского... выражается уже в особых формах. Мясковский скорее по-своему продолжает и развивает гамму музыкально-психологических переживаний Чайковского, чем подражает ему. Таково же отношение Мясковского и к модернизму. Никакого трафарета нет, никакой ближайшей зависимости от того или другого из современных новаторов установить нельзя» (143, 129—130). И в то же время в этой сонате достаточно ярко преломлены романтические традиции, воплощенные как в самой форме — одночастной композиции с чертами внутренней цикличности, так и в принципах образной трансформации мотива «*Dies irae*» — символа смерти,

²⁵ Подробный анализ Первой сонаты см.: 98, 18—34.

«рока». Прежде всего здесь несомненны листовские воздействия (Соната си минор, «Пляска смерти»). Но образные и стилевые истоки сонаты этим не ограничены. В отличие от глазуновской манеры письма, характерной для Первой сонаты, здесь можно найти определенные переключки с Рахманиновым, с его Сонатой № 1 ре минор, что проявляется и в общности принципов философски углубленного осмысления и трактовки той же темы «*Dies irae*», и в смятенно-сумрачном лиризме, пронизывающем некоторые рахманиновские сочинения той поры. А в драматически накаленной патетике устремленных, взволнованных тем (как, например, главная партия) слышны и скрябинские отголоски.

По своему образному строю соната близка к симфоническим поэмам и Второй симфонии самого Мясковского. Драматургическая концепция ее предвосхищает и Третью симфонию, появившуюся следом за ней. Все эти сочинения отличаются сложностью лирико-психологического замысла, получающего в каждом отдельном случае свое, оригинальное решение. Тематизм, гармонический язык доведены в них до экспрессионистской остроты. Но в то же время «экспрессионистская чувственная обостренность языка» сочетается с суровой, не терпящей «чувственного произвола рационалистичностью в выразительных средствах» (105, 50).

В сонате основной конфликт заключен между обостренной, эмоционально взвинченной, драматически взволнованной главной темой, экспрессивной лирикой побочной — и мрачным, фатально обреченным образом заключительной, в основу которой и положен средневековый мотив «*Dies irae*». Отметим, что его интонации складываются уже с самого начала: они скрыты в триольных фигурациях общего типа движения, в хроматической линии сопровождения главной партии (пример 157).

Появление же секвенции в заключительном разделе экспозиции, по словам Каратыгина, «есть результат психологического „крещендирования“ предыдущих настроений. Их нервный патетизм в грозно-торжественных звуках древней церковной песни находит в себе естественное разрешение. Разрешение и своеобразное успокоение... оказывается, однако, далеко не полным» (143, 131). Первоначально изложенная параллельными трезвучиями, тема «*Dies irae*» во втором проведении гармонизована параллельными секундаккордами (на фоне мрачно рокочущих секстолей в низком регистре). В самом конце экспозиции остается лишь хроматизированная мелодическая фигурация басов, приводящая к разработке — следующему «акту драмы». Здесь возбужденная патетика главной темы и мотив «*Dies irae*» становятся основными объектами развития: оба мотива выступают в контрапункте, подвергаясь определенной модификации. Первый раздел разработки носит

характер мрачно-фантастического скерцо. Во втором (*L'istesso tempo*) происходит трансформация темы «*Dies irae*» в нежно-лирический, полный красоты и обольщения образ, что подчеркивается высоким регистром, фактурным «одеянием» потоков нисходящих арпеджий, мажорной окраской. Все это придает теме почти импрессионистическую утонченность. Но каждое проведение ее завершается настораживающей повелительной интонацией «трубного гласа» (вариант мотива побочной партии), передающего момент тревожного предупреждения, ожидания. Наконец, в последнем разделе разработки меняется и «облик» побочной темы, вбирающей в себя «фатальные» черты. Новым этапом развития становится кода, в которой происходит дальнейшее изменение тем-образов. Открывающее ее фугато совмещает интонации главной и побочной партий, как бы слившихся здесь в едином, тревожно-беспокойном, взволнованном движении. Далее эта тема выступает в контрапункте с мотивом «*Dies irae*». В кульминации лидирует главная партия, которая, однако, вскоре вытесняется мощным, грозным звучанием «*Dies irae*».

В целом одночастная композиция сонаты несет в себе черты романтической поэмности, совмещая структурные принципы сонатного *allegro* и вариационности, внутренней цикличности, с выделением лирического и скерцозного разделов. Монументальная, трагедийного плана Соната № 2 углубляет принципиально важные стороны музыкального мышления Мяковского и далее развивает наметившиеся в предшествующих ей сочинениях признаки фортепианного стиля, сформировавшиеся в оригинальном сплаве традиций и новаторства.

Противоположны по настроению две другие, более ранние сонаты — си мажор и ля-бемоль мажор, впоследствии ставшие № 1 и 2 ор. 64. В них ярко проявилась склонность композитора к светлым лирическим образам, которые нашли воплощение в Пятой симфонии, а затем в произведениях позднего периода.

Между фортепианными сонатами ор. 6 и ор. 13 появилась замечательная по музыке, во многом соприкасающаяся с ярко выраженной романтической традицией виолончельная соната № 1 ре мажор.

Задуманная как двухчастная композиция, она привлекает богатством лирических образов: то это лирика светлых раздумий, размышлений, то, напротив, сосредоточенно-углубленная, с оттенком скорбно-патетическим, то приобретающая страстно-взволнованный характер, то поданная в спокойно-созерцательных тонах. В отдельных случаях лирические темы сонаты подвергаются существенной трансформации, как, например, побочная тема второй части. Характерной особенностью этой сонаты является баллад-

ность. Импровизационной свободой, неторопливостью, широтой движения отличается тема виолончели во вступительном *Adagio*, вводящая в общую атмосферу лирического размышления, присутствующего сочинению в целом. Выразительно появление ее в конце второй части как эпилога, обрамления, вносящего характер общего успокоения, сосредоточенности глубокого лирического чувства.

В первый период творчества Мясковский попробовал себя и в жанре квартета, который в будущем стал наряду с симфонией основной сферой его искусства. Три первых квартета были написаны в 1907—1910 годах; два из них (ре минор и фа минор) композитор представил в качестве дипломной работы для окончания консерватории. Эти квартеты свидетельствуют об усвоении классических традиций жанра через русские камерные ансамбли Чайковского, Глазунова, Танеева. В них также обнаруживается склонность Мясковского к лирико-философскому складу мышления; но в отличие от некоторых «субъективистских» сочинений других жанров здесь постепенно складывается тенденция к более объективному тону высказывания.

Первым законченным сочинением этого жанра явился квартет фа мажор (1907), пролежавший в рукописи и не исполнявшийся вплоть до 1945 года, когда он был заново отредактирован автором и включен в ор. 67. Работа над ним, по-видимому, шла трудно, о чем Мясковский сообщал Прокофьеву в письме от 10 августа 1907 года²⁶. И все же, несмотря на авторские сомнения, квартет обратил на себя внимание классической ясностью форм, достаточной отточенностью тематизма (хотя далеко не все темы одинаково ярки), общим светлым, бодрым тоном, весьма редким для раннего Мясковского.

Следующий квартет, фа минор (1909) также представляет собой классический четырехчастный цикл. И он был позже, в 1930-х годах, несколько усовершенствован автором и впервые исполнен 13 ноября 1937 года Квартетом имени Бетховена. По своему содержанию этот квартет продолжает лирико-психологическую линию русской музыки, идущую от ансамблей Чайковского. Все три темы первой части — и печальное вступительное *Andante*, и взволнованно-тревожная главная, и даже более светлая, нежная побочная на-

²⁶ «...Уселся за квартет — жадность к нему огромная, а идет плохо, и темы как-то не удались, и разработка их какая-то вялая, и, главное, не могу понять, в чем суть этой бестолочи: с одной стороны, сама техника нова: как-то новичком себя чувствую, а с другой стороны, жидкость получающегося звука вызывает и недоумение ... и какую-то апатию, ибо, когда я обдумываю, оно звучит втрое ярче, нежели тогда, когда написано...» (245, 46).

полнены экспрессией чувства. С лирикой более мужественного, сурового характера связана третья часть квартета, также трактованная в сонатной форме. Контраст лирической сфере составляют энергичные, решительные образы скерцо (вторая часть цикла) и волевой, действенный финал. Усовершенствуется здесь и само квартетное письмо, показывающее хорошее владение различными приемами полифонического развития, стремление композитора к полимелодической «горизонтالي» и напряженной «вертикали». В этом квартете органично сливаются черты современного стиля, выраженного в усложненном гармоническом языке, в резких динамических контрастах, в разнообразии «вербальной дифференциации» оттенков, с отдельными кучкистскими традициями, что ощущается в острых ритмах скерцо или в интонациях побочной темы медленной части, по метрической переменности и интонационно-му строю несколько напоминающей стиль Мусоргского.

Очень критично оценивал Мясковский и свой квартет ре минор (1910). О процессе работы над ним он сообщал Асафьеву: «...за целый месяц я еле-еле наковырял первую часть квартета на тему: „Эдвард Григ — берегись Лядова“²⁷. Теперь на очереди вариации на тему Грига — да на ум не идут» (185, 45). А после завершения квартета в одном из писем к Прокофьеву он назвал свое сочинение «ретроградным» (245, 85). Здесь, несомненно, присутствуют традиционные черты — и в самой конструкции сонатного *allegro*, и в характеристических вариациях романтического типа. Однако нетрадиционна уже сама двухчастная структура цикла, задуманная первоначально для Первой фортепианной сонаты, но реализованная именно в этом квартете, а затем — в виолончельной сонате — произведениях, соприкасающихся между собой романтическим строем.

Лирическое повествование в квартете ре минор богато нюансами: лирика «размышлений» (вступительное *Lento*), трепетная элегичность главной темы; более светлая, с широким «разворотом», но не лишенная экспрессии лирика побочной; связанная с образами природы, покоя, тишины тема заключительной партии. Особую выразительную роль выполняет здесь интонация квинты — символа зова. Из этого зерна зарождаются как темы лирико-взволнованные, беспокойные, так и темы «света», покоя. Эта интонация становится сквозной.

Романтическая традиция проявилась в квартете не только в лирико-психологическом аспекте содержания, но и в своеобразном построении тематизма на основе «монограммы». Одна из «моно-

²⁷ Имеется в виду тема-«монограмма» побочной партии первой части, построенная на звуках: *e-g-be-re-gis-la-do-fa*.

грамм» — звуки *ми* (*e*) и *соль* (*g*), означающие инициалы Э. Г. (Эдвард Григ), которые легли в основу медленной вступительной темы и главной партии первой части, где они выполняют функцию опорных звуков. На другой, более развернутой «монограмме» (шуточные слова «берегись Лядова»), основана побочная тема (пример 158а, б, в).

Вторая часть представляет собой вариации на тему григовской обработки народной Колыбельной, вошедшей в сборник «19 норвежских напевов» ор. 66 (№ 7). Обратившись к цитате из Грига, Мясковский как бы отдал дань всеобщему увлечению скандинавской культурой в начале XX века. Поэзия Севера воспринималась русскими художниками, музыкантами, поэтами-символистами как воплощение романтической чистоты, идеала и в то же время суровой сдержанности чувства²⁸. Взяв эту тему, Мясковский точно сохранил характер оригинала. Как и Григ, он проводит ее сначала одноголосно (в низком регистре, у виолончели), а затем в строго аккордовом, «хоровом» изложении (пример 159а, б). Вариации очень разнообразны в сфере ритмических и жанровых преобразований. Во многих из них сохраняется дух норвежской музыки Грига, как, например, в четвертой вариации, где в крайних разделах (ми-бемоль-минорных) очаровательны типично григовские кадансы с мелодическими ходами на терцию вниз, а в изящной, грациозной середине тема, звучащая в высоком регистре скрипки (в соль-бемоль мажоре) с легким сопровождением остальных струнных, вбирает характерные ритмы норвежских танцев. В нескольких вариациях тема преобразуется в остроскерцозные образы. Замечательны все лирические вариации. Особенно тонко, почти с импрессионистической красочностью звучит прозрачная, светлая по тембру последняя (перед финальной фугой) ля-мажорная вариация, где тема на фоне органного пункта виолончели и едва слышных шорохов высоких скрипок проходит в своем первоначальном виде у альты. Кода-финал второй части представляет собой большое, развитое фугато в характере жиги, перекликающееся со скерцозными вариациями. Широко использует здесь композитор свои излюбленные, разнообразные контрапунктические приемы, при этом нигде не перегружая многоголосную фактуру. В самом конце, в последних тактах квартета из темы вычленяется нисходящая интонация, обостренная хроматическим интервалом уменьшенной терции, оставляя чувство щемящей грусти, печали.

²⁸ Вспомним, например, своеобразное претворение «григовской романтики» в творчестве Рахманинова. Мясковский также отдал дань норвежской поэзии через Бальмонта (романс «Норвежская девушка» в сюите «Мадригал»).

Композитор вернулся к своему раннему квартету в 1930 году, однако это сочинение менее других подверглось переработке. Квартет, «к моему удивлению, отлично звучал и произвел весьма приличное впечатление, — писал Мясковский Прокофьеву 30 октября 1930 года, вспоминая исполнение этого своего произведения в 1926 году квартетом им. Страдивариуса, — так что я, немного его подравняв, сдал издательству» (245, 345). Высоко ценил этот квартет Мясковского и Асафьев, считая его своим «любимым, памятным» сочинением (185, 209).

4

В первый, довоенный период определилось и основное направление искусства Мясковского — симфоническая музыка. Первая симфония была написана в 1908, а последняя (Двадцать седьмая) — в 1950 году. И хотя, по словам Асафьева, «характерные черты композиторского почерка Мясковского выкристаллизовались... уже к 1909—1911 годам, вызревание в нем симфониста строгих и ясных конструкций происходило довольно замедленно» (21, 123). Симфонизм Мясковского складывался постепенно, на грани двух столетий, и стал своего рода «мостом», соединившим эти эпохи. В его симфониях «шаг за шагом отслаивались все глубокие душевные потрясения, испытанные поколением русской интеллигенции, которое, пережив войну, встретило революцию и поверило в нее» (24, 181).

Первые симфонические произведения композитора появились в очень разнообразном и сложном контексте русской музыки: здесь симфонии и симфонические поэмы («Прометей», «Поэма экстаза») Скрябина, Вторая симфония и «Остров мертвых» Рахманинова, Седьмая симфония Глазунова, симфонические миниатюры, «Из Апокалипсиса» и «Nenie» Лядова, симфония и балеты Стравинского, первые симфонические сочинения Прокофьева, Штейнберга, Глиэра...

Истоки симфонизма Мясковского, как уже говорилось, лежали в музыке XIX столетия — как в классических, так и в романтических ее традициях. В повышенном внимании к крайним, «полюсовым» эмоциональным проявлениям, в углубленном психологизме, в контрасте беспокойно-мятежных, тревожных и лирико-возвышенных образов его первых симфонических опусов несомненно сказалось индивидуальное преломление романтических принципов. В конструктивном же плане, в стремлении к четким формам и ясной логике строгого мышления усматриваются классические черты. Мясковский по-своему объединил обе традиции. Его симфониче-

ские сочинения, созданные до 1914 года, последовательно показывают этот процесс овладения образно-эмоциональным строем и техникой композиции монументальных форм. Они послужили той школой мастерства, в которой постепенно складывались отмеченные черты будущего симфонизма Мясковского. От них протягиваются нити ко всем последующим симфоническим произведениям, углубившим и развивавшим то лучшее, что несли в себе, при всей неровности их стиля, эти первые сочинения 1908—1914 годов.

Наиболее традиционной по своему замыслу и направлению оказалась Первая симфония ор. 3 (до минор). Она, по словам Д. В. Житомирского, «воспринимается как более ровная по стилю, но вместе с тем и менее специфическая для Мясковского» (105, 49). Здесь композитор явно идет по пути Танеева. С танеевской доминантной симфонией ее роднит не только тональная общность, но и присутствие «темы-зерна», из которой вырастает фактически весь основной тематический материал произведения. Наконец, обе симфонии перекликаются между собой и в своем философском осмыслении мира, в сдержанности чувств, в богатом использовании контрапунктических приемов в развитии драматургического замысла. Полифонические приемы особенно разнообразны и сложны в финале Первой симфонии Мясковского. Автор сам указал на отдаленный «прототип» этого финала — «гениальный финал Моцартова „Юпитера“» (185, 91), чем подчеркнул классицистские истоки своего симфонического «первенца». В этой симфонии еще нет той обостренности стиля, вызванного глубоким субъективизмом последующих сочинений. Однако многие черты конструктивного мышления и оплодотворенного экспрессионизмом гармонического языка наметились уже здесь²⁹.

Первая симфония, «любимое дитя» Мясковского, сыграла в определенном смысле поворотную роль в его творчестве. «Сочинение 1-й симфонии (я до того боялся оркестра) определило мой дальнейший путь. Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться», — записал он в «Автобиографических заметках» (211, 13). С большим участием к процессу работы Мясковского над симфонией относился Прокофьев (см.: 245, 54—55, 58, 61, 72). Первая симфония получила одобрение и Глазунова, отметившего начинающего композитора-студента особой стипендией.

Сочинение двух следующих симфоний — Второй и Третьей — предварялось краткими «уходами» Мясковского в другие симфонические жанры: между Первой и Второй симфониями появились симфоническая поэма «Молчание» и камерная Симфониетта № 1

²⁹ Подробный анализ Первой симфонии см.: 129, 42—50.

ля мажор; Третьей симфонии непосредственно предшествовало еще одно программное произведение для оркестра — «Аластор».

«Симфониетта» ор. 10 (1910—1911) в первой редакции имела еще название «Дивертисмент». Написанная для малого состава оркестра, она включала в себя три части: I. Sonatina («Reminiscences» — «Навеянное»); II. Interludio («Idylle» — «Луговое»); III. Rondo («Grotesque» — «Своенравное»). Материал Симфониетты первоначально зарождался в фортепианной музыке Мясковского. Во всяком случае, в основу пасторальной второй части легла пьеса «Plein-air» (№ 4) из второй тетради «Flofion». В окончательной редакции сочинения (1943) композитор оставил лишь первые обозначения частей: Сонатина, Интерлюдия и Рондо. В этой достаточно простой, но милой по музыке Симфониетте сказалось камерное дарование автора, проявившееся в фортепианном и квартетном его творчестве. Здесь ярко выражены жанровые основы музыки. Так, в Сонатине преобладает вальсовое начало, идущее от Глинки, Чайковского, Глазунова; в Интерлюдии — черты лирического пейзажа, и наконец, в финальном Рондо отчетливо выступают скерцозные, гротескные образы, характерные для ряда его фортепианных пьес. Во всяком случае, Симфониетта явилась своего рода лирическим отступлением в сферу простых и ясных форм. Замечательная по легкости и прозрачности, оркестровка ее достигает порой чистой, импрессионистической красочности. Это сочинение можно уподобить своеобразной «интермедии» в полифонии больших, драматических, конфликтно-насыщенных концепций других симфонических произведений Мясковского того времени.

Два программных сочинения Мясковского — «Молчание» и «Аластор» — выдвигают важную проблему нового подхода автора к традиционному жанру романтической симфонической поэмы. Литературную основу их составили два произведения романтиков первой половины XIX века — Эдгара По («притча-сказка» «Молчание») и П. Б. Шелли (поэма «Аластор», имеющая подзаголовок «Дух уединения»), оба в русском переводе Бальмонта, в свою очередь подошедшего к ним с позиций символистской поэзии своего века. Таким образом, здесь, как и в романах, Мясковский также осуществил ту же «связь времен», но средствами симфонического жанра.

Обращение к этим литературным источникам не было случайным. Тема одиночества гордой, независимой личности, духовно возвышающейся над действительностью, разочарованной и не удовлетворенной жизнью, ищущей в конце концов спасения в смерти, — тема, близкая художественному мироощущению как символистов начала XX века, так и самого Мясковского, который также

искал в своей музыке, по словам Асафьева, «сближения с миром», но пока еще не находил своих идеалов.

Притча Э. По привлекла Мясковского своим сюжетом. Героем ее является Человек, одинокий и гордый, погруженный в свои возвышенные мысли, печально созерцающий с высоты утеса мир, природу. Внизу же свободно гуляют ветры, текут реки и продолжается та жизнь, от которой он уединился. «Голоса природы» не мешают ему размышлять. Но злой дух, Дьявол, своими заклятиями умерщвляет все живое. Сам будучи «молчальником», Человек не в силах вынести этого вечного безмолвия мира. Принимаясь за сочинение «Сказки» (так первоначально хотел назвать свою симфоническую поэму Мясковский), композитор определил ее эмоциональный тонус следующими словами: «Пьеса обещает быть чудовищной по музыке — ни одной светлой ноты, мрак и печаль... Мрак и ужас» (185, 43; 245, 69). Созданная в 1909 году, она в известной мере перекликается с «гиппиусовскими» романсами Мясковского тех же лет.

В одночастной поэме «Молчание» господствуют две сферы тем. Одна из них связана с демоническим началом. Другая — с воплощением личности лирического героя, Человека, носителем образа которого являются темы побочной партии. Но они не получают широкого развития в свободной форме симфонической поэмы. Мясковский сосредоточивает внимание на «злом», фатальном начале, на внешних силах природы. После огромного накала динамики в разработке (картина бури, зловещие мотивы медных духовых как символа «предупреждения», рока, наконец, разрушение утеса) развитие приходит к длинной генеральной паузе — к моменту погружения всего живого в полное безмолвие — символа вечного молчания и мертвой тишины³⁰. Однако музыкально воплотить всю глубину замысла автору не удалось. Оценив достоинства поэмы, ее выразительный тематизм, интересные гармонические и оркестровые находки, Асафьев в одном из писем Мясковскому справедливо отмечал, что здесь «нет Э. По и нет „ужаса Молчания“». Да и можно ли выразить такой ужас музыкой? Когда я смотрел партитуру, получалась какая-то убежденность, а при слушании — „пауза“ меня не удовлетворила...» (185, 109). После премьеры «Молчания» Асафьев заключил: «...Сколько в „сказке“ музыки, вашей хорошей музыки <...> а все-таки Симфония (Вторая. — А. С.) — куда выше» (185, 110).

Другая симфоническая поэма Мясковского — «Аластор» (по Шелли) — в определенном смысле более традиционна по своей характерно романтической теме одинокого героя, странствующего

³⁰ Анализ «Молчания» см.: 103, 52—53.

в поисках пригрезившейся ему во сне любви, «мечты-видения», идеала. Но и этот чисто романтический сюжет вновь получает у композитора «символистское» решение. Контраст возникает здесь между «нервическими», бурно-смятенными темами, связанными с образом самого Аластора, и «неземной» лирикой его «мечты-видения». Сразу отметим при этом, что тема «любви-мечты» не получила того полного, страстно-открытого эмоционального выражения, какого требует типично романтический сюжет. Превалирует действительность самого романтического героя. Его лейттема трансформируется, приобретая различные эмоциональные акценты в эпизодах, связанных с его устремлениями, скитаниями, результатом которых является «погружение в Нирвану среди призрачного упоения Недостигнутым и Недоступным. Это прельстительница Смерть соблазняет измученную душу!» (122, 24). Такое сближение идеала мечты и Смерти — также характерный символистский прием. В своей обобщенной трактовке сюжета Мясковский по сравнению с поэмой Шелли делает некоторые смысловые перестановки. У Шелли центром романтической драмы становится образ «видения любви», вокруг которого сосредоточено все действие. Мясковский же мотивы «видения» (побочная партия) как бы только экспонирует: они не влияют на ход событий, а только предстают как образ далекой мечты, «далекой звезды» в символистском освещении, в несколько скрябинском духе.

«Аластор» — сочинение более зрелое, нежели «Молчание». И хотя в нем несомненны романтические «отклики» Берлиоза и Листа («Фауст»), Римского-Корсакова («Антар»), Чайковского («Манфред») и даже Скрябина («Прометей»), стилевые черты самого Мясковского проявляются здесь значительно ярче. Замечательна по выразительности тема Аластора с ее волевой призывностью и романтической приподнятостью, выступающая в разных ипостасях: во вступлении — как тема гордого одиночества, в главной партии — как тревога смятенной души; в разработке эти образы перевоплощаются в сферу стихийных сил природы (картина бури); и наконец в коде тема Аластора, перемежаясь фантастическими очертаниями приглушенно звучащих мотивов «видения», появляется как последнее усилие уставшего, измученного героя. Такова символистская окраска этого программного сочинения Мясковского, в котором как бы соединились характерные искания искусства его века³¹.

Отдельные черты романтически-символистских программных поэм Мясковского нашли свое развитие во Второй и Третьей симфониях.

³¹ Подробный анализ «Аластора» см.: 17, 103—108; 129, 50—54.

Вторая симфония ор. 11 (до-диез минор) в трех частях (1910—1911) представляет собой значительный шаг к мастерству симфонического стиля композитора, его симфонического мышления. Это своего рода «симфония-монолог». Идейный смысл этой линии симфонизма Мясковского кратко и достаточно точно определил С. И. Шлифштейн: «Я и окружающий меня мир»³² (331, 152).

Темы симфонии — то тревожно-мятущиеся, то мрачно-пессимистические, полные безнадежности, то нервно-порывистые, то неподдельно глубокие в своей душевной скорби — как бы отражают неустойчивость жизненных процессов «бренного» мира, желание автора вырваться из внутренних волнений, освободиться от гнетущих психологических состояний. Но при этом он все время наталкивается на противодействующие внешние силы, подавляющие свободу личности. Несомненно, истоки такой концепции можно найти в общеромантической драматургии симфонических произведений Листа, Чайковского, Скрябина. Но Мясковский по-своему трактует эти романтические принципы, стремится к проявлению своей идейно-психологической концепции.

Остропсихологическое начало (как в ряде романсов, в его программных поэмах) подчеркнуто здесь некоторыми экспрессионистическими преувеличениями, усиливающими настроения «мрака души». И в то же время этот круг образов иногда размыкается, и тогда вдруг среди общего волнения, неудовлетворенности и скепсиса возникают дивные выходы в сферу чистой, светлой, объективизированной лирики, в которой проглядывают черты будущего стиля Мясковского, освобожденного от груза излишней подавленности настроения, чрезмерного «копания» в своих мрачных мыслях. И в этих просветах раскрывается спрятанная в те годы от внешнего взора окружающих сущность души мастера — искренней, жаждущей света, любви, счастья... Такова спокойная, созерцательная, с широким мелодическим размахом побочная тема второй части или первая побочная тема финала (в несколько «чувственно-вагнеровском» стиле; пример 160а, б).

Но таких светлых оазисов в симфонии еще очень мало. Преобладают сумрачные, тревожные темы и ритмы. Отдельные образы ассоциируются с поздним Чайковским (с Шестой симфонией, «Пиковой дамой»). Показательны в этом плане самое начало главной партии первой части с ее гармонизацией «под Чайковского» и нисходящий мотив в сопровождении заключительной, напоминающий лейтмотив Графини из «Пиковой дамы».

³² Эта тема, поданная в лирико-психологическом аспекте, по-разному преломляется композитором во 2, 3, 4, 7, 10, 13 и 21-й симфониях.

«Голоса современности» нашли яркое проявление в скрябинских порывах, взлетах, мотивах зова, символизирующих внешние силы. Впервые трубная интонация зова слышна в связующей партии первой части как отдаленный голос извне. Далее, в разработке он приобретает тихо-угрожающий характер, перебивая собой лирическую тему побочной, а затем постепенно преобразуя эту последнюю, приближая ее к общему драматическому накалу всей разработки в целом. Успокоения не вносит и кода, где динамика напряжения, напротив, еще более возрастает, и все завершается насыщенным движением противоположных голосов (нисходящих верхних — по хроматической гамме и восходящих по гамме «тон-полутон» басов), что приводит к тяжелому, пронизывающему звучанию тонического аккорда у тромбонов в ритме «судьбы».

Вторая часть симфонии (сонатная форма с эпизодом) дает контраст сосредоточенной, субъективной лирике, отмеченной мрачной, хроматизированной главной темой (низкие тембры «меди»), более взволнованной связующей, предваряемой новым вариантом мотива зова из первой части симфонии, и просветленной, мажорной побочной. Тема центрального эпизода, связанная как с мотивом зова, так и с элементами побочной, как бы возвещает победу светлого лирического начала. Однако реприза вновь переключает действие в мрачную образную сферу. Это сопоставление двух кульминаций — на «разливе» света побочной в конце эпизода и трагедийно-мрачной главной в начале репризы — свидетельствует об утверждении безысходности, напряженности, присущих симфонии в целом. Интересно задумана кода медленной части: в конце ее из тонкого переплетения различных интонаций основных тем рождается новая тема, робко вступающая в пиццикатном изложении виолончелей и контрабасов, которая станет главной темой финала. Последнюю, третью часть симфонии (финал) Мясковский считал своей большой удачей³³. Ритмически упругая и остродиссонантная тема главной партии и родственные ей оба мотива связующей пронизывают финал жесткой энергией. Даже возвышенно-приподнятая, сдержанная лирика побочной не вносит ожидаемого успокоения в его общее движение. Центральный эпизод разработки (*Lugubre*) по-

³³ «Штука вышла на славу, главным образом — финал», — писал Мясковский Прокофьеву 23 июня 1911 года, поставив последнюю точку в симфонии (245, 92). О том же сообщал он на следующий день и Асафьеву: «Финал зато, кажется, удался: чудовище, жгуче-стремительный и дикий, середина необыкновенно мрачная, а самый конец — моя гордость: отчаянный диссонансище, но подведен настолько прилично, что три совершенно различных лица ничего не нашлись сказать» (185, 48).

строен на фугированном изложении новой траурно-мрачной, экспрессионистски обостренной темы. Следующий этап развития — кода, где главная тема финала достигает огромной мощи звучания, предела эмоционального накала. Постепенное ускорение темпа приводит к резкому завершению симфонии, обрывающейся на диссонирующем аккорде, представляющем собой многослойную «вертикаль» из наложения тонического трезвучия и септаккорда VII ступени с пониженной терцией. Такое неожиданное, резкое окончание симфонии гармонической «кляксой» вызвало у современников Мясковского недоумение и споры. Даже новатор Прокофьев, дерзкий искатель новых средств, в одном из писем автору заметил: «Конец Вашей симфонии я довольно много играл, но не могу еще сказать о нем мнения: с одной стороны, будто он и вполне заключителен, но с другой стороны — *страшно* (курсив мой. — А. С.) заканчивать длинную вещь таким неопределенным аккордом» (245, 99).

И все же, думается, этот остродиссонантный конец симфонии оправдан всей логикой развития грандиозного драматургического замысла сочинения. Это итог всеобщего напряжения, страха ожидания грядущих катаклизмов, необратимых процессов современной действительности, готовых перевернуть человеческую жизнь. Здесь нет ни разрядки, ни тем более развязки действия. И прав А. А. Иконников, когда писал, что финал Второй симфонии Мясковского, напряженно-драматический, «с иступленно-стремительным заключением... не только не дает ожидаемой разрядки после всех треволнений, но вновь погружает в пучину еще более сильных терзаний» (129, 58).

Проблема взаимоотношения личности и действительности находит новое решение в Третьей симфонии ор. 15 (ля минор), в двух частях (1914). Обращенная к «скорбям мира сего», она является своеобразной «печальной повестью», рассказанной автором. Первая часть ее — это глубоко личное переживание событий; вторая — трагедия всего человечества. Круг тем Третьей симфонии продолжает то, что было найдено в предыдущем сочинении этого жанра. Здесь и героико-драматические, стремительно-порывистые, тревожные образы (главные партии обеих частей), и достаточно широкий спектр лирики, то возвышенно-спокойной, созерцательной, то внутренне взволнованной, трепетной, то сдержанно патетичной. И наконец, важную роль выполняют темы, связанные с идеей «фатума», «рока». Это прежде всего три темы-мотива из вступления к симфонии: «тема-призыв», «возглас» (как в симфониях Скрябина); изломанная тема, изложенная тяжелыми октавами в

низких регистрах; короткий трехзвучный мотив, самым Мясковским определенный как «символ смерти» (пример 161а, б, в). Все они участвуют в развитии драматургии цикла и являются сквозными, проходящими в обеих частях произведения, трансформируясь и приобретая различную образную окраску.

Мясковский назвал свою симфонию «трагической», чем подчеркнул ее основное содержание. В отличие от сложной по языку, «громоздкой», густой по оркестровке и несколько растянутой по форме Второй симфонии, эта сразу была воспринята современниками композитора как более ясная и простая. «Она значительно проще других моих сочинений... — отмечал сам автор, — но я ее ценю в целом больше Второй симфонии — она гораздо зрелее по форме, слитнее... и сдержаннее, но в целом более содержательна и ясна по выражению» (185, 79). Ознакомившись с новым сочинением Мяковского, Асафьев писал: «О Третьей симфонии Вашей имею свое мнение <...> мне же она говорит правдиво и искренно о Вашей творческой душе, ищущей, жаждущей, неудовлетворяющейся, но в то же время всепонимающей и всепроникающей, а значит, всепрощающей, входящей во всякое людское состояние» (185, 89).

Действительно, общая концепция Третьей симфонии достаточно определена. Каждая из частей «говорит» о Человеке, о его несогласии, неслиянии с миром. Однако итоги их внутреннего развития совершенно различны, даже противоположны. В обеих монументальных по форме частях цикла (первая часть — сонатное *allegro*, вторая — рондо-соната) важнейшую смысловую роль выполняют значительные по своим масштабам и весомости содержания коды. Все развитие первой части, через драматические и лирические образы, их модификацию в связующих и разработочных разделах формы подводит в результате к общему просветленному звучанию пасторально-идиллической темы первой побочной партии (видоизмененный «мотив зова» из вступления) — выражению глубоко объективизированной лирики Мяковского, воплощающей мечту, стремление к покою души, а быть может, и к вознесению ее в Небеса.

Совершенно иной итог развития второй части, отличающейся не просто остродраматическим характером тем, но и содержащей в себе дерзновенные, вызывающие ритмы, энергию устремленных, пунктирных тем (главная партия). Да и лирика побочной здесь совсем иная. Так, первая тема побочной партии пронизана интонациями мольбы, приобретающими порой скрытый, несколько фантастично-роковой оттенок. Более плавная, с широкими мело-

дическими ходами ре-бемоль-мажорная вторая побочная связана с интонациями темы зова и с первой побочной предыдущей части симфонии. Однако если этот образ света и мечты становится в первой части главным, итоговым, то здесь он носит скорее эпизодический характер. Напротив, большое развитие получают в этой части цикла модифицированные роковые темы вступления, и прежде всего — «мотив смерти». И наконец, все развитие, драматичное и внутренне насыщенное, приводит к огромному заключительному разделу — коде, помеченной авторской ремаркой: *Sostenuto e luttoso* («мерно, печально»). По существу, это траурное шествие, траурный марш, построенный на трансформированных фатальных темах-символах³⁴. Все завершается постепенным удалением этого печального шествия и общим замиранием динамики — лишь отдаленные, глухие тираты слышны в глубоких басах на фоне тишайшего пианиссимо (*ppp*). Эта кода — «финал в финале» — символизирует собой апокалиптическую идею, пронизывающую искусство предвоенного времени (вспомним хотя бы «Из Апокалипсиса» Лядова), идею, предвосхитившую замысел будущей Шестой симфонии Мясковского, где она получит новую трактовку, направленную в сторону большей объективизации, в сторону сочетания «с разного рода жизненными реалиями» (186, 29).

И все же Третья симфония с ее идеей «гибели мира» не принесла автору полного удовлетворения. В его сознании уже рождались замыслы драматичной Четвертой и светлой Пятой симфоний. Мечтал он и о грандиозной симфонии, которую обозначил для себя как «Космогония», видимо не без воздействия скрябинской «Мистерии».

И хотя Третья симфония имела значительный успех и была высоко оценена такими музыкантами, как Кастаньский, Энгель, Яворский, не говоря об Асафьеве и Держановском (см.: 185, 105—108), сам Мясковский после прослушивания ее в Павловске 14 июня 1916 года очень критично оценил свое сочинение: «Я из этого исполнительского опыта многое вынес и для себя, и для той же симфонии. <...> Но вынес я и другое — что так писать больше уже нельзя <...> что уже пора... отвыкнуть музыку *строить*». Надо «работать над собой в том отношении, чтобы все вперед написанное являлось бы естественным развитием музыкальной мысли в настроении и переживании, являлось бы, выражаясь вульгарно,

³⁴ Здесь проходит «тема смерти» в ее новом, тяжелом аккордовом изложении, тема первой побочной финала, переросшей в массовый плач, «тема-возглас», приобретающая страшный, фатальный характер и, наконец, нисходящий мотив начала второй части, проведенный в ритмическом увеличении и выражающий всеобщее отчаяние, безнадежность, предчувствие гибели мира.

песнью души, а не игрой ума (курсив мой. — А. С.). <...> Мне как-то явно открылась схоластичность моей музыки, ее неорганичность, ее деланность и насильственность... так больше писать нельзя» (185, 122—123). Разумеется, эти слова не отвечают действительности и грешат явным преувеличением. Но в то же время они убедительно подчеркивают переломный характер сочинения. С одной стороны, Третья симфония как бы подвела итог всему первому периоду творчества композитора — периоду его тяжких и мучительных исканий. А с другой, наметила новые принципы, которые Мясковский разовьет в последующую эпоху³⁵.

³⁵ Развитие русской классической традиции и возникшие новые художественные аспекты в творчестве Мясковского в контексте советской музыки 20—30-х годов будут рассмотрены в томе II, дополнительном.

1

XX век связан с революционными преобразованиями в художественном творчестве, развернувшимися и в музыке. Но если ранее творческая инициатива была прерогативой трех крупнейших стран Запада (Stammländer): Италии, Франции и Германии, то теперь в роли ведущей музыкальной державы наряду с ними выступила и Россия. И дело не только в том, что русская школа вышла на мировую арену, — отечественные мастера стали прокладывать те пути, по которым последовали их коллеги на Западе.

Конечно, в первую очередь стоило бы назвать имя великого русского европейца Игоря Стравинского, но он был далеко не одинок. Неизвестно вообще, достиг бы он такого поразжающего воображение триумфа, если бы не было русского авангардного балета на Западе, организованного Сергеем Дягилевым, вокруг которого сплотилась плеяда профессионалов высочайшего класса: артистов, музыкантов, художников, балетмейстеров. Вспоминаются также имена композитора и пианиста Сергея Рахманинова и балерины Анны Павловой. И такое мощное вливание свежих сил, пришедших из варварской, полуазиатской страны, стократно усилилось после того, как в самой России пришел к власти террористический режим, начавший планомерное удушение культуры, ту «войну с духовностью», которая еще в прошлом столетии была развязана леворадикальной интеллигенцией. Федор Шаляпин, Сергей Рахманинов, Михаил Фокин, Бронислава Нижинская, — в области музыки и музыкально-сценических искусств, Иван Бунин и Марина Цветаева — в сфере литературы, Александр Бенуа, Николай Рерих, Константин Бакст, Марк Шагал — в области изобразительных искусств — вот далеко не полный перечень имен русских мастеров, которые оказались ненужными на своей исторической родине.

Казалось бы, в этот ряд органично вписывается имя Сергея Сергеевича Прокофьева (1891—1953). Он также сформировался как музыкант в старой России, ему также пришлось вскоре после Октябрьского переворота покинуть страну, где, как ему казалось, нет

места тому направлению искусства, которое он представлял, как, впрочем, художественному творчеству вообще. Однако положение Прокофьева среди других русских эмигрантов оказалось неординарным — избегая любого вмешательства в политику, демонстративно проявляя свою приверженность к искусству как таковому, он вместе с тем сохранял связи со страной, где происходила решительная ломка старого уклада жизни и совершались преобразования на началах технического прогресса. Такое особое отношение не стало лишь родом прекраснодушных симпатий, подобных тому ослеплению, которому поддались деятели группы «смены вех». Начиная с 1927 года композитор не раз посещал Советский Союз не только как простой зарубежный гастролер — он пытался установить более тесные контакты с теми слоями музыкальной общественности новой России, с которыми его связывало долготелее дружеское общение, — имена Вс. Э. Мейерхольда, Н. Я. Мясковского и Б. В. Асафьева должны быть названы в первую очередь.

Действовала и обратная связь — многие мастера музыки, оставшиеся в России, именно в творчестве Прокофьева усматривали пути обновления русской музыки, что сочеталось с разочарованием, которое у многих вызывали неоклассические опусы Стравинского. Конечно, в России Прокофьев нашел и ярых противников в лице представителей печально известной Ассоциации пролетарских музыкантов, но период их безраздельного господства оказался весьма кратковременным, а влияние их оппонентов еще оставалась непоколебленной (никто, даже в страшном сне, не мог бы вообразить на рубеже 20-х и 30-х годов, что предстоит пережить русской музыке в период ждановских репрессий).

Именно Прокофьев для ряда молодых русских музыкантов стал символом обновления, представителем того направления русской музыки, которая более всего созвучна самому духу и стилю XX века. Но понять, почему именно этот русский мастер счастливо избежал остракизма и получил благосклонное одобрение даже со стороны властей предержащих, невозможно, если не вернуться назад, к периоду формирования Прокофьева как композитора.

Перечитывая пожелтевшие страницы журналов и газет начала века, можно найти немало высказываний о Прокофьеве как ниспровергателе традиций, как о художнике левого крыла, поставившего под сомнение не только завоевания своих непосредственных предшественников, но и нерушимые законы музыки вообще. Мнение о Прокофьеве как новоявленном музыкальном нигилисте, отрицателе прочных ценностей оказалось необыкновенно живучим: не случайно, что одна из глав капитальной (и лучшей!) моно-

графии о Прокофьеве, принадлежащей перу И. В. Нестьева, озаглавлена примечательным словом *бунт*¹.

Во всех этих и им подобных суждениях (а здесь почитатели и недоброжелатели Прокофьева смыкались воедино) заключалась, однако, лишь *половина* правды. Столь же справедливым было прямо противоположное утверждение, согласно которому никто, как Прокофьев, не был верен заветам той школы, которую он усвоил в совершенстве. Прокофьев (в отличие от ряда других великих мастеров музыки, среди которых были Вагнер, Мусоргский и... Стравинский) получил фундаментальное профессиональное образование, завершившееся в стенах Петербургской консерватории, став в XX веке, возможно, самым выдающимся из ее воспитанников.

Как и многие одаренные дети из интеллигентных семей, он поначалу развивался в условиях домашнего воспитания, а в числе педагогов-репетиторов оказался не кто иной, как Р. М. Глиэр, хранитель заветов петербургской школы. Впоследствии сам Прокофьев высказывал упреки своему воспитателю за несколько одностороннюю ориентацию (в частности, за пристрастие педагога к квадратным пропорциям в построении музыкальных периодов)². Всячески акцентировал композитор и свои разногласия с педагогами, в частности с А. К. Лядовым. Но суть дела заключена именно в том, что к тому времени, к которому относятся его нелады с преподавателями, придерживавшимися академических принципов в ведении курса гармонии, он уже досконально освоил этот предмет и стремился двигаться дальше. А это движение в соответствии с духом времени виделось ему в более свободном обращении с аккордовыми диссонансами, с их «эмансипацией», что консервативно мыслящие музыканты не могли принять ни при каких обстоятельствах.

Зато можно найти немало примеров, когда Прокофьев обнаруживал завидную верность даже таким принципам, которые явно нуждались в пересмотре. Можно назвать здесь роль равномерно-периодичного тактового размера с нарочито регулярным чередованием акцентов, строго традиционными оказывались и композиционные структуры его сочинений — он даже не подвергал сомнению традиционную классификацию музыкальных форм, в частности

¹ Речь идет о книге «Жизнь Сергея Прокофьева», вышедшей двумя изданиями, из которых особенную ценность представляет второе (см.: 219), где автор во многом пересмотрел прежние, односторонне-негативные оценки ряда сочинений композитора.

² По мнению Прокофьева, «Глиэр привил и некоторые вредные влияния, которые я изжил лишь много позднее, с наступлением зрелости». В частности, не объяснил он необходимости нарушений последований равновеликих построений и потому его юный воспитанник «надолго попал в объятия квадрата» (298, 78).

реальное существование тех пяти форм рондо, композиционные схемы которых (как показано Ю. Н. Холоповым) он неукоснительно соблюдал в своих произведениях.

Так неожиданно за внешностью бунтаря и ниспровергателя проступает добросовестный ученик, ориентировавшийся на принципы усвоенной им школы. Бунтарское и традиционное изначально переплетались в музыке Прокофьева, составляя две стороны одной и той же медали.

Чтобы завершить разговор об ученичестве Прокофьева, стоит сказать и о другой специальности, где он весьма преуспел. Наряду с Рахманиновым и Скрябиным он был мастером музыки, объединившим в своей деятельности композиторство и карьеру великого пианиста. И здесь снова стоит сказать о школе — он стал, возможно, самым выдающимся учеником крупнейшего педагога Петербургской консерватории А. Н. Есиповой. Позднее он осторожно намекнул, что у его наставницы было свойство стричь всех своих учеников под одну гребенку (см.: 298, 142). Однако эта «гребенка» удивительно подошла молодому пианисту. Так, под воздействием Есиповой он преодолел склонность к «грязной» композиторской игре и усвоил ту точность, элегантность и изящество, которые отличали классическую ориентацию этого педагога.

Знакомство с сохранившимися записями игры Прокофьева особенно поражает на фоне дежурных упреков современников в грубости, неэстетичности его пианизма, в якобы присущем ему остром и резком ударе³. Столь отточенное, музыкально совершенное исполнение трудно даже представить — возможно, так играл Моцарт в ту пору, когда музыка еще не знала романтических преувеличений. Как пианист Прокофьев был истинным *классиком* (без всякого «нео»), и этим он обязан тому направлению школы, которое его сформировало.

И наконец, стоит сказать о роли Н. Н. Черепнина — его педагога по дирижированию. Не обнаружив в себе особого дарования капельмейстера, что признал и его педагог, Прокофьев обрел в его лице прежде всего передового музыканта, правда, более умевшего рассуждать о музыке, нежели создавать ее, — здесь Черепнин был всего лишь добросовестным последователем петербургской школы и прежде всего Н. А. Римского-Корсакова. Для Прокофьева же его

³ Здесь хотелось бы отметить прозорливость высказывания Б. В. Асафьева, относящегося уже к более позднему времени (1927): «Но особенно следует отметить своеобразное использование акцентов. Это — нескончаемая гамма: от чуть слышных и еле заметных толчков, уолов и мимолетных подчеркиваний до темпераментных и властных ударений. Акцент в исполнении Прокофьева является ценнейшим оформляющим фактором, вносящим в его игру заостренность, капризность и особенный сухой блеск» (298, 326).

старший современник более стал образцом для подражания как музыкант, как автор несравненного «Китежа», нежели как педагог, с которым он так и не нашел общего языка.

Но, разумеется, истинная школа для молодого, одаренного музыканта заключалась в освоении богатств той музыки, которая окружала его с ранних лет до достижения зрелости (что, кстати, произошло сравнительно рано, уже на консерваторской скамье).

Естественно, что первые впечатления он получил от матери. Воспоминания композитора явственно свидетельствуют, что набор таких впечатлений не был особенно разнообразен. Об уровне музыкального сознания семьи достаточно красноречиво говорит тот факт, что Антон Рубинштейн оценивался родителями Прокофьева как более крупный композитор, нежели Чайковский (см.: 298, 48). И нужно отдать должное юному музыканту — он сравнительно рано научился распознавать более ценное в сравнении с модным и популярным.

Так, с ранних лет его пристрастия склонялись к двух великим мастерам — Бетховену, чьи сонаты стали для него родом настоящей литературы, и Чайковскому, в наследии которого он особенно выделял «Онегина», — и эту первую любовь он пронес через всю жизнь.

Постепенно, сначала под влиянием своего высокообразованного репетитора Р. М. Глиэра, затем уже в стенах консерватории, он расширил свои познания в сфере классической и современной музыки, более четко обнаружили и его предпочтения.

И тут сразу же стоит сказать о редкостной для композитора *терпимости* и объективности в оценке музыки, в том числе и с виду далекой от его интересов. Как и любой композитор, Прокофьев не стеснялся, конечно, в выражениях по поводу тех сочинений, в которых он не сумел сначала разобраться. Но он всегда находил в себе мужество пересмотреть прежние односторонне негативные суждения и, как правило, менял свое отношение к лучшему⁴.

Поразительнее всего, что многие родственные ему по духу мастера не воспринимались им в годы ученичества. Так, он не понимал, как можно любить Моцарта с его простыми гармониями, и

⁴ Так, вначале он явно недооценил музыку М. Равеля и даже прославленный «Дафнис» показался ему скучным и водянистым (см.: 298, 644), но в дальнейшем нашел нужные слова, чтобы оценить весомость вклада французского мастера: «Я уверен, что в настоящий момент еще не все музыканты отдают себе отчет в значительности его дарования и мастерства. Будучи в некоторой степени продолжателем творческой манеры Дебюсси, Равель внес в музыкальное искусство много собственного, оригинального» (298, 224).

здесь авторитарность Есиповой, заставлявшей своих учеников играть сочинения солнечного гения и, возможно, наиболее близких ему по стилю, классически ориентированных романтиков — Шуберта и Шопена — сыграла позитивную роль. На изменение позиций Прокофьева по отношению к венскому классическому стилю повлияли также занятия в классе Черепнина, разбиравшего симфонии Гайдна, — явственным свидетельством здесь стала прославленная «Классическая симфония».

В творчестве романтиков Прокофьеву импонировала ритмическая энергия и порывистость Шумана — не даром он отнес его «Токкату» к числу сочинений, определивших одну из ведущих линий в своем творчестве (см.: 298, 149).

Не миновал Прокофьев и всеобщего увлечения Вагнером, но понял и воспринял его музыку по-своему. И здесь антивагнерианские высказывания, относящиеся к поре сочинения «Игрока», не должны вводить в заблуждение. Без мощных инспираций автора «Кольца нибелунга» и «Парсифаля» не была бы возможна лучшая опера Прокофьева, каковой по праву ныне признается его «Огненный ангел». Но даже в «Игроке» особая роль оркестра как носителя темпоритма действия, как выразителя пластически-жестового начала и главного средства абсолютного формирования движения, отражают завоевания байрёйтского реформатора, правда, переведенные в плоскость театра представления.

Что же касается современников Прокофьева, то они стали для него предметом пристального и поначалу порой даже пристрастного внимания. Его очаровала муза Скрябина, и на отношение к этому, в общем-то чуждому ему по духу музыканту несколько не повлияло то резкое неприятие творчества Прокофьева, которое проявил старший современник к своему молодому коллеге. Некоторое, правда, чисто поверхностное воздействие скрябинизма ощутимо в ранних опытах Прокофьева, в частности в оркестровой пьесе «Сны» ор. 6 (1910), посвященной «автору, начавшему „Мечта-ми“».

Что же касается других видных мастеров музыки, то здесь, видимо, не шло далее кратковременного интереса к оригинальным оркестровым приемам — даже столь впоследствии им почитаемому Равелю Прокофьев не простил отсутствия тематического материала, что, как ему тогда казалось, снижало ценность даже такого шедевра, как балет «Дафнис и Хлоя».

Особый вопрос — отношение Прокофьева к отечественной музыке. Здесь возникает ряд поистине необъяснимых парадоксов. Так, казалось бы, среди русских мастеров ближе всех ему должен был бы стать Мусоргский — не только в области музыкальной речи, творимой говором человеческим, но и в сфере необычных ла-

догармонических отношений, где явственно намечены пути эмансипации диссонанса, по которым проследовал далее Прокофьев. Однако в многочисленных высказываниях композитора мы не найдем ни одного сколько-нибудь развернутого мнения об открытиях Мусоргского — известен лишь тот факт, что он включал пьесы из «Картинок с выставки» в свои концертные программы⁵. Отчасти его прохладное отношение к Мусоргскому можно объяснить тем, что он знал его оперы лишь в адаптированных редакциях Римского-Корсакова, где самое характерное и дерзко новаторское было основательно приглушено.

Что же касается других великих русских мастеров, то они стали объектом сложного переосмысления, когда усвоение их завоеваний сочеталось со скрытой или явной внутренней полемикой с ними. Так поступил Прокофьев в своем «Игроке», где в роли подобной радикально переосмысленной модели выступила «Пиковая дама» Чайковского. Одним из редких для Прокофьева примеров принципиального неприятия чужой музыки послужило творчество Глазунова, несмотря на то что именно объективность стиля, очищенного от чувственных преувеличений и слишком явного обнажения интимной сферы переживаний, как раз могла бы импонировать Прокофьеву. Скрытое противостояние ощущается и в отношении к музыке, пожалуй, наиболее близкого к нему из мастеров петербургской школы — Римского-Корсакова. Чрезмерная уравниловка, отсутствие взрывчатой динамики, чуждые Прокофьеву как композитору, не мешали ему сохранить высокую объективность в оценке учителя — здесь композитора никак нельзя упрекнуть в черной неблагодарности. По-видимому, и здесь речь должна идти о парадоксальном единстве притяжения — отталкивания, что позволяло Прокофьеву не просто следовать в фарватере досконально усвоенной им школы, но и найти пути радикального обновления ее завоеваний.

2

Переходя к творчеству раннего Прокофьева, следует прежде всего подчеркнуть двойственность его жанровых предпочтений. Поначалу многое давало основание предположить, что в лице Прокофьева русская музыка обретет наряду со Скрябиным и Рахманиновым еще одного великого композитора-пианиста. И это тем более показательно, что в европейских странах после Листа и Шопена не появилось практически ни одного крупного мастера, для

⁵ Сохранились грамофонные записи исполнения Прокофьевым отдельных пьес «Картинок».

которого сочинение музыки для фортепиано стало бы первойшей, доминирующей творческой потребностью.

Однако уже с юных лет Прокофьев проявил не меньший интерес к другому традиционному для русской музыки жанру — к серьезному музыкальному театру. Сочинение опер проходит сквозной нитью в период становления стиля композитора, и даже по ранним опытам заметно, как он постепенно «набирает высоту» вплоть до пусть не вполне совершенной, но явственно открывающей пути в будущее «Маддалены». Интерес к другому музыкально-сценическому жанру, балету, пробудился у Прокофьева сравнительно поздно и явно под влиянием С. П. Дягилева. Несмотря на вызывающе «антиоперные» высказывания авторитетного (и авторитарного!) законодателя мод, Прокофьев не поддавался давлению и не изменил опере, ставшей для него центром притяжения творческих сил⁶.

Но парадокс заключен в том, что современники в дореволюционной России не имели решительно никакого представления об этой сфере творческих интересов Прокофьева. Он выступил как автор-исполнитель собственных сочинений, написанных для универсального инструмента или рассчитанных на его активное, доминирующее участие. По музыке Прокофьева для фортепиано и составилось мнение о молодом музыканте — мнение, по сути дела, одностороннее, порой даже превратное.

Ключевым в оценке Прокофьева как композитора стало суждение о поверхностной декоративности его музыки, начисто лишенной «соприкосновения с мирами иными»⁷. Слишком земными, «вещественными» казались те образы, которые рождались под пальцами виртуоза нового типа, совершенно избегавшего даже возможности заподозрить его в стремлении к так называемой «глубине». И такое восприятие было естественным для детей «серебряного века», ценившим многозначность с трудом познаваемых символов, светящихся множеством смыслов. В фортепианных пьесах Прокофьева такой туманной неопределенности, погружающей в бесконечность внутреннего мира художника, сквозь которую светилась иная бесконечность безбрежного космоса, разумеется, не ощущалось. Отсюда и проистекала мысль, живучая вплоть до нашего времени, о Прокофьеве как адепте так называемой «прекрас-

⁶ С. П. Дягилев обосновывал свою позицию тем, что оперная форма, по его мнению, отмирает, а балетная расцветает (см.: 298, 150).

⁷ Даже такого чуткого критика, как В. Г. Каратыгин, одно время смущал вопрос о внутреннем ядре прокофьевского искусства. «Блестяще, умно, на редкость ярко и талантливо, но где же обязательный признак долговечного искусства, — касание к мирам иным, где глубинная сущность этих „материалистических“ гротесков?» (298, 309).

ной ясности»⁸, что противостояло многозначным образам поэтического и музыкального символизма.

Пока оставим в стороне вопрос о реальном отношении молодого композитора к этому, бесспорно, ведущему направлению, завладевшему сознанием интеллектуальной и художественной элиты дореволюционной России, — того тонкого, до прозрачности, покрова культуры, разодрать который в клочья не составило особого труда. Важнее определить, что же реально принесла с собой фортепианная музыка Прокофьева, начало которой восходит к раннему детству — к тетрадям «песенок», получивших затем шутовское прозвище «собачек» на том основании, что «они кусаются» (298, 137).

Реально, однако, в фортепианных опусах Прокофьева обозначились, по крайней мере, три направления. Одно из них представлено в пьесах оп. 12 (1913) и ряде других сочинений, написанных в духе старинных танцев, где Прокофьев особенно облюбовал церемонный гавот, обретший не свойственную жанру динамичность (пример 162).

Возможно, именно здесь зародился неоклассицизм как направление русской музыки XX века. Конечно, вполне возможно усматривать в подобных пьесах простые стилизации в духе эстетики «Мира искусства», одновременно проводя параллели с романтическим моцартианством прошлого века. Но в свете последующего развития классической линии творчества они воспринимаются как отправной пункт движения, столь блистательно завершенного в «Классической симфонии».

Вообще тяга к танцу, пластически организованному движению, где видимые жесты находят почти фотографически точное отражение в музыкальной материи, обозначилась у Прокофьева очень рано. Она проявилась отнюдь не только в стилизациях старинных танцев (гавота, аллеманды, менуэта, ригодона), но и в более традиционных мазурке, вальсе, марше, в чем можно усмотреть отдаленное предвосхищение будущего прорыва стихии танца в позднейшем творчестве, где именно вальс занял доминирующее положение. В этой же связи находятся пластические образы, напрямую не связанные с танцевальными моделями, — они рельефно проступили в труднейшей Токкате оп. 11 (1912), но прежде всего в многочисленных скерцо, порой окрашенных колоритом гротеска, острой насмешки.

⁸ Подробно проблема музыки, вдохновленной стремлением к «прекрасной ясности», разработана в монографии Т. Н. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (М., 1991).

Другое, тоже достаточно традиционное направление, связано с романтическим порывом, сочетающимся со стремлением к вызывающей характерности. И здесь ключевой фигурой может быть назван Роберт Шуман, вдохновивший многих великих русских мастеров: Чайковского, Бородина и особенно «фортепианного» Мусоргского. Ибо «Картинки с выставки» стали своего рода моделью для циклов Прокофьева, вершиной которых стали прославленные «Мимолетности» ор. 22 (1915—1917).

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Эти слова поэта-символиста К. Д. Бальмонта вовсе не стали данью моде — пьесы цикла открывают желающему не только слушать, но и вслушиваться в музыку, тот самый загадочный «второй план», который придает каждой миниатюре глубинное измерение⁹. И достигается такая цель в основном средствами гармонии — уроки «Тристана» Вагнера не прошли для Прокофьева даром. Только взамен бесконечной мелодии перед слушателем предстает короткий фрагмент, проносащийся почти молниеносно (пример 163).

В таком нанизывании «музыкальных моментов» раскрывается, однако, целостная картина, складывающаяся из мозаики характерных пьес, где утонченная лирика чередуется с откровенным гротеском, деловитая моторика — с погружением в созерцание. Прокофьев с не меньшим основанием мог бы назвать свой цикл «Микрокосмосом», как это сделал Барток, решавший аналогичную задачу воссоздания картины мира из множества «склеенных» осколков.

И наконец, третья линия связана с нарочитой деформацией прежних моделей, рассмотренных сквозь призму гротеска, — здесь в полную меру действует скрытое демоническое начало, стихия всепоглощающих наваждений.

Тяготение к подобным образам проявилось у Прокофьева сравнительно рано. Так, в пьесах ор. 4 (1910—1912) — «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение» — можно уловить преобразование типичных романтических «шумановских» образов. Не возвышающий порыв, отражающий волнение души, устремленной в запредельные, неизъяснимо прекрасные миры, а высвобождение изначально злой силы, пронизанной пафосом разрушения. В такой демоничности явно отражены инспирации символизма с присущим ему

⁹ Очень точно внутренний смысл цикла определил Н. Я. Мясковский: «Это как бы моментальные записи минутных настроений, капризных вспышек фантазии, моментов внезапного душевного сосредоточения или беспредметного лиризма; то это легкая шутка, как бы луч улыбки, то острый, неожиданно сорвавшийся афоризм, то взволнованно-негодующий порыв, то, наконец, какое-то безвольное погружение в потустороннее» (298, 296).

опасным стремлением заглянуть в глубины «нижней бездны», отдаваясь оргиастическому порыву. Но стихии, вдохновленной античным Дионисом, противостоит у Прокофьева столь же языческая по сути тяга к гармонии и совершенству искусства, рождающегося под послушными перстами Аполлона. По русской традиции такое тяготение реализует себя в сказочном повествовании, легенде, неприязнительных историях, поведенных в «Сказках старой бабушки» ор. 31 (1918).

Кульминацией прокофьевских наваждений стал, конечно, цикл «Сарказмов» ор. 17 (1912—1914), где ощутима оборачиваемость образов, переходящих в свою противоположность, в чем Прокофьев явственно отдавал себе отчет (об этом свидетельствует сохранившаяся программа пятого «Сарказма»¹⁰). И здесь основным средством деформации (что вновь заставляет вспомнить о Мусоргском и не только о нем) стала гармония, где острые и жестко звучащие диссонансы выступают как опоры гармонического движения, что к тому же усугубляется строгой равномерностью тактового размера с подчеркнутым выделением сильных долей (пример 164).

Прав В. Г. Каратыгин — в музыке Прокофьева действительно рождалась новая эстетика лапидарности, монументальности, стихийной первозданности (см.: 298, 305). Но прав он и там, где подчеркивает роль лирической волны напевности, когда на сцену выступают «лики более одухотворенные, излучающие от себя психологические токи высокого напряжения и большой проницаемости в сердца слушателей» (298, 314). Через «внешнее», «пластически-жестовое» Прокофьев прорывается к «внутреннему», и даже в фортепианных пьесах он словно разыгрывает лицедейское представление, где истинные лики актеров скрываются за пестро разряженными масками. В этом он близок исканиям Мейерхольда не только того периода, когда тот увлекался символистской драматургией («Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. А. Блока), но и более поздних его работ, где стальные опоры сценических сооружений оказались несущими конструкциями действия, насыщенного глубочайшим психологизмом. Аффектированная патетика откровенных излияний, страх перед зловещей силой судьбы и одновременно хрупкости и хрустальности анемичного звукотворчества — все это было совершенно чуждо Прокофьеву, тяготившему одновременно к ясности, бодрости и здоровью и к подчинению темным разрушительным стихиям, готовым прорваться на поверхность из таинственных глубин преисподней.

¹⁰ «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеется уже над нами» (298, 155).

Если даже в пьесах Прокофьева раскрывается столь сложная и далеко не однозначная картина, то что говорить о крупной форме, где опять-таки именно фортепиано заняло ведущие позиции. Не случайно все пять фортепианных концертов композитора были созданы до возвращения на родину и во многом примыкают к другим сочинениям для универсального инструмента.

Естественно, что одним из полей творческой деятельности композитора традиционно стала фортепианная соната, в чем он явно следовал заветам Бетховена. Однако многие ранние опыты в этом жанре оставались в столе композитора, и только в 1917—1918 годах появились сонаты «Из старых тетрадей» (Третья и Четвертая). Первая, еще не очень самостоятельная соната ор. 1 (1909) и Пятая ор. 38 (1923) с ее суховатой конструктивностью прошли незамеченными, и потому современники могли судить об исканиях Прокофьева в сфере сольной музыки для фортепиано крупной формы лишь по Второй сонате ор. 14 (1912), ставшей в ряд наиболее выдающихся творений композитора.

Наиболее впечатляющей в ней оказалась вторая часть — стремительное, искрометное скерцо, все остальное воспринималось сквозь ее призму, окрашивающую многообразные звуковые излучения своим колоритом (пример 165). Вечное движение, нескончаемый бег, устремленный в никуда, лишь оттенялись иными фрагментами, — во всеподавляющей скерцозности тонули лирические эпизоды в духе размышлений, они выступали лишь в роли кратковременных площадок торможения, исходных рубежей для нового разбега. И хотя в сонате использован традиционный четырехчастный цикл, включающий великолепную медленную часть, доминирование моторной токатности и скерцозности особого типа, неадекватно воспринимавшейся современниками как злой, издевательский гротеск, слишком очевидно, а три быстрые части явно перевешивают на незримых весах сравнительно скромное *Andante*, тем более что в нем нет ни уютной интимности, ни патетики лирических излияний, взамен чего предстает углубленная сосредоточенность, неброская сдержанность.

Две последующие сонаты, извлеченные «из старых тетрадей», стали реалиями концертной жизни уже после 1917 года, и они, в общем-то, добавляют мало принципиально нового в прокофьевское понимание жанра. Так, одночастная композиция, использованная в Третьей сонате, опять-таки пронизана стихией нескончаемого движения, которое, впрочем, заключено в гранитные берега четко распланированной сонатной формы. Трехчастная четвертая соната, более серьезная по содержанию, требовала внимательного вслушивания, чтобы распознать высокие достоинства, скрытые за неяркими цветами ее звукового одеяния. Неудивительно,

что она прошла незамеченной, как, впрочем, и последующая, Пятая, правда уже по иным причинам — вследствие, как казалось слушателям той далекой поры, чрезмерной аскетичности и отстраненности от «естественных», берущих за душу переживаний. Впрочем, и сам Прокофьев далеко не всем был удовлетворен в этом сонатном опусе — недаром значительно позднее он вернулся к нему и создал его новую редакцию.

И только по завершении творческого пути композитора стало очевидным, что вершинные достижения в жанре сольной фортепианной сонаты появились уже в советский период — речь идет, конечно, о монументальной сонатной триаде (с Шестой по Восьмую, ор. 82—84, 1939—1944), которая стала в ряд капитальнейших завоеваний Прокофьева. В ранний же период (в чисто хронологическом смысле слова, а не в плане констатации творческой незрелости) другой жанр фортепианной музыки крупных форм стал определяющим не только в исканиях самого Прокофьева, но и в создании того «имиджа», что прочно стали связывать с именем композитора как рядовые посетители филармонических концертов, так и просвещенные ценители и знатоки. Речь идет, конечно, о трех фортепианных концертах, из которых Третий появился уже после революции, но по замыслу и особенностям его воплощения примыкает скорее к двум более ранним, чем к более поздним сочинениям данного жанра, появившимся уже на грани 20-х и 30-х годов.

3

Можно сказать, что именно ранние фортепианные концерты обозначили наступление творческой зрелости Прокофьева — с ними он предстал «городу и миру» как самобытный мастер. Вместе с тем наряду со «Скифской сюитой» (о которой будет сказано позднее) они послужили полем, где скрестились мечи сторонников и противников столь самобытного и трудно поддававшегося шаблонным оценкам явления. Для противников здесь не было даже предмета для серьезного разговора — оставалось лишь подобно Л. Л. Сабанееву склонять «варварство на все манеры»¹¹. И для такого занятия совершенно необязательно было вообще *слушать* музыку Прокофьева — история с сабанеевской рецензией на несостоявшееся исполнение «Скифской сюиты» весьма красноречива.

Что же касается таких, достаточно чутких критиков, как В. Г. Каратыгин и Б. В. Асафьев, то надо удивляться не тому, что

¹¹ Так поступил критик, не погнушавшийся осудить музыку, которую даже не слышал (см.: 298, 156).

даже им не удалось распознать истинное значение этих шедевров, раскрыть их глубокую укорененность в классической традиции, а скорее тем пронизательным суждениям, сложившимся у них по первым впечатлениям. Так, Каратыгин отметил в связи со Вторым концертом «переизбыток здоровой энергии, огромной плотности музыкальной пряжи, благородной пластичности музыкальных образов, веселой и буйной жизненности, новаторства столь же убежденного, сколько убедительного», связав почему-то все эти качества с воздействием стиля М. Рegera (298, 301—302). Асафьев, поделившийся своими впечатлениями по поводу того же сочинения, обрушился на так называемых «руководителей вкуса», которые за «некоторой грубоватостью и терпким привкусом кое-каких приемов» упорно не желали увидеть в музыке Прокофьева колоссальную силу «творческого порыва, напряженности и выразительности языка, могучего взлета фантазии, неисчерпаемого богатства тем, характерности их, ритмической и гармонической изобретательности...» (298, 317).

Прошли многие десятилетия с тех времен, и теперь стало очевидным совершенно исключительное, даже уникальное значение трех первых фортепианных концертов Прокофьева в развитии жанра после Рахманинова. Можно ли что-либо поставить рядом с этими творениями Прокофьева в последующем развитии фортепианного концерта в отечественной музыке? Даже лучшее на их фоне воспринимается как добросовестно выполненный урок, не открывающий ни новых горизонтов, ни даже вводящий оригинальные пианистические приемы.

Совершенно очевидной стала классическая основа музыки всех этих творений, воспринимавшихся (и, в общем-то, справедливо) как нечто небывалое, ранее неслыханное. И если вслушаться в музыку внимательнее, то можно будет убедиться, что главным творческим ориентиром для Прокофьева стал Бетховен. Да, именно Бетховен, хотя можно проследить многообразные нити, протянутые от Гайдна, Моцарта, романтиков классической ориентации, таких, как Шуман и Брамс. И дело тут вовсе не в аналогиях с самой звуковой материей бетховенской фортепианной музыки — таких аналогий, пожалуй, и не найти. Речь идет о том соотношении «внутреннего» и «внешнего», что составляет смысл бетховенского творчества. Как и у своего великого предшественника, у Прокофьева возобладало не столько погружение в глубины самознания, нисхождение к истокам микро- и макрокосмоса, сколько мощное *истечение* духовной энергии, обнаруживающей себя во «вне» и запечатленной в становящейся звуковой форме, где доминируют силы созидания. Музыка Прокофьева высвобождает скрытую энергию, она открывает шлюзы, через которые выплескивается

стихия, кажущаяся неуправляемой. Вектор творческого деяния обращен не в темные, трудно распознаваемые глубины человеческой психики, а повернут в прямо противоположном направлении, наподобие того истечения, творящего материальный мир, которое, по мнению неоплатоников, восходит к непознаваемому «Единому». В этом и кроется секрет глубины музыки Прокофьева — того качества, в котором упорно отказывали композитору поклонники медитативных созерцаний, воспринимавшие любое открытое проявление энергии творящего духа как нечто внешнее, будто бы лежащее на поверхности.

Вместе с тем Прокофьев открыл новые возможности жанра, представив его три конгениальных варианта.

Так, одночастный Первый концерт ор. 10 (1911) многим показался чрезмерно рапсодичным, поскольку его композиция строится посредством нанизывания разнохарактерных, хоть и впечатляюще ярких эпизодов, подобных своего рода музыкальным маскам. Но такое восприятие оказалось скорее плодом раздумья над первыми впечатлениями, нежели результатом живого, непосредственного восприятия, — все эти эпизоды при внешней фрагментарности спаяны в целостную конструкцию. И здесь объединяющую роль обрела начальная тема, своего рода визитная карточка Прокофьева (пример 166). Удивительнее всего, что в ней нет и тени пресловутой спортивности, в которой принято было упрекать Прокофьева как выразителя настроений бездуховного, «футбольного» поколения. Уже в этой теме ощутим поистине бетховенский порыв, а может быть, даже отголосок экстатических провозглашений Вагнера, вроде возвания к Вельзе героя «Валькирии», жаждущего обрести обещанный ему меч Нотунг. Об этом свидетельствует восходящая устремленность той темы, которая не просто придана чудодейственному предмету, но и становится символом великой мысли, открывающей путь спасения мира. Тема Прокофьева, конечно, не имеет столь же всеобъемлющего космического смысла, но в ней с не меньшей силой отражен порыв, побуждающий к действию, героическим свершениям.

Можно понять, что истинный смысл этой музыки не был распознан, поскольку вступительная тема не стала основой рождающегося из нее движения, — ее образ оттеснили многочисленные персонажи-маски, преимущественно легко-скерцозного и моторно-нагнетательного характера. Но уже Второй концерт ор. 16 (1913) мог бы заставить пересмотреть первоначально сложившееся впечатление об игривой легковесности музыки Прокофьева. Ничего подобного, однако, не произошло — несмываемое клеймо было оттиснуто, и уже не было никакого дела до реального содержания музыки.

А между тем именно во Втором фортепианном концерте ор. 16 дарование Прокофьева раскрылось с неожиданной стороны — композитор не только показал себя как истинный наследник Бетховена, но и открыл новые пути в развитии пианизма XX века. Причем шаг по пути обновления жанра оказался столь решительным и энергичным, что превзойти достигнутый уровень удалось лишь самому Прокофьеву в его следующем, Третьем концерте, да и то лишь по отдельным линиям.

Бетховенское начало сказалось уже в определяющей роли первой части, которая включила в себя центр тяжести всего цикла. Поистине гигантский разворот от внешне спокойного начала, заключающего, однако, в себе скрытую потенциальную энергию огромной силы, к кульминации, достигающей поистине космического звучания (отмеченной ремаркой *colossale*), сравним лишь с динамикой той циклопической конструкции, которая возведена в сонатном *allegro* Девятой симфонии Бетховена.

Однако средства, с помощью которых организовано это ни с чем не сравнимое по мощи и внутренней насыщенности нарастание, ничего общего не имеют с бетховенскими. Здесь нет и в помине столь типичной для классико-романтической «немецкой» симфонии тематической работы, а вычленяемые обороты исходной темы служат лишь контрапунктами продвижению, основанному на преобразовании «несущих конструкций», везде представленных как некая целостность. Стержнем композиции становятся вариационные проведения двух тесно связанных музыкальных тем, заявленных в роли исходных (пример 167а, б).

Хотя первая из них может поначалу восприниматься в духе музыки, исполненной глубокого раздумья, даже созерцательности, уже с первых тактов явственно ощущается, что в ней обуздано и скрыто огромное внутренне напряжение. Оно и высвобождается в ходе многократныхведений темы, везде сохраняющей свои четко очерченные контуры. Вторая тема более явно реализует идею поступательного восхождения — ведь именно она звучит в кульминации циклопического сооружения, лишь оттеняясь исходным оборотом первой темы в перекличке крайних регистров.

В конечном итоге складывается цикл двойных вариаций, в который вклинивается скерцозный эпизод. Конечно, можно воспринять этот эпизод как побочную партию, если руководствоваться желанием во что бы то ни стало найти приметы сонатной формы. Но объяснить с ее позиций все остальное уже не представляется возможным: рамки сонатной формы сокрушены в гигантской фортепианной каденции, которая никак не может быть сопоставлена с сонатной разработкой и крайне сжатой репризой первой темы в изложении, напоминающем исходное. Назначение этой репризы

сводится к тому, чтобы снять достигнутое напряжение, придать композиции формальную закругленность, но это достигается минимумом средств и в кратчайшие сроки. Былая расточительность в действиях пианиста (а он здесь явно доминирующий участник состязания, подавляющий своего партнера) сменилась предельной экономией средств. А эпизод, по идее претендовавший на роль побочной партии, так и остался в полной изоляции — Прокофьев не посчитал нужным даже напомнить о нем хотя бы чисто формально, символически.

Истоки понимания крупной формы цикла вариаций кажутся на первый взгляд очевидными — это один из ведущих принципов симфонизма петербургской школы, восходящий к «Камаринской» Глинки. Но никогда еще в рамках либо чисто вариационного цикла, либо сонатной формы, преобразованной вторжением вариационности, не достигалось столь последовательное, целеустремленное восхождение к конечной цели. И здесь, помимо Бетховена, приходится вспомнить и о Вагнере с его лейтмотивным развитием, где тема всегда сохраняется как целостность, попадая в любые контексты и претерпевая подчас достаточно радикальные изменения своего смыслового наполнения. От Вагнера идет и прочность сопряжения музыкальных тем, где последующая становится естественным продолжением предыдущей. Однако саморазвитие тематизма Концерта осуществляется чисто пианистическими приемами — по сложности фортепианная фактура этого сочинения не имеет себе равных. Здесь и взаимодополняющие контрасты регистров, и заполнение пространства звучаний отнюдь не стандартными, «геометрически правильными» пассажами, и смены нарочито скромного изложения «роскошной» патетикой, сочетающей провозглашение ведущей темы со сложнейшим плетением голосов, где руки пианиста творят невозможное.

Патетика эта далека от романтической — она чужда и Брамсу, и Листу, и Рахманинову, поскольку везде проступает трезвая рационалистическая мысль архитектора-конструктора, даже в моменты эмоционального подъема сохраняющего самоконтроль расчетливого ума. Ну а с формальной стороны новизну пианистическим приемам придает опора на жестко диссонирующие аккорды, выступающие в роли опорных, — именно это наряду с чисто прокофьевскими неожиданными сдвигами, затрагивающими далекие ступени, чудодейственно освежает, казалось бы, достаточно заезженные приемы вроде альбертиевых фигур или чисто скарлаттиевской, с виду суховатой, тщательно выверенной фактуры.

Столь масштабная первая часть, которая сама по себе могла бы существовать самостоятельно, поставила перед композитором задачу организации цикла, где последующие три части смогли бы

уравновесить исходную. И то, что не всегда удавалось даже величайшим из великих, успешно решено Прокофьевым. Совершенно логично введение стремительного, легкого скерцо — любая часть повышенной весомости была бы немыслима. Здесь опыта Прокофьеву было не занимать — он уже неоднократно проявил себя несравненным мастером скерцозной музыки, как осложненной уклоном в гротеск, так и исполненной доброго юмора, искрящейся, остроумной шутки.

Казалось бы, после такого, условно говоря, скерцозного интермеццо настало время передать все права медленной музыке, уклонившись в сферу другого качества, освоенного Прокофьевым, но недооцененного даже доброжелателями, — в сферу лирики. Но Прокофьев ощутил, что следование шаблону здесь было бы немыслимо, — поэтому он поставил на место третьей части второе скерцо — более умеренного темпа и отмеченного чисто прокофьевской причудливостью, в чем даже Асафьев усмотрел «назойливое запугивание интервальной нечистью» (298, 317). Однако легко проследить в этой музыке отголоски сказок, легенд, восходящих в конечном счете к русской музыкальной фантастике, где рождались полуязыческие, полудемонические образы (параллели с Мусоргским и Римским-Корсаковым легко могут быть проведены).

И наконец, извечная «проблема финала». Здесь Прокофьев остался верен себе, прибегнув к «слуховому обману». Лишь поначалу и в самом завершении четвертая часть Концерта оправдывает ожидания тех, кто привык к трактовке финала как средоточия жанровых образов, оживленной моторики, веселого пляса. Основа содержания финала (если не принять во внимание традиционные заставку и концовку) сосредоточена в умеренно-медленной музыке, достигающей масштабного разворота, но нигде не переходящей в откровенную патетику. Именно финал вбирает в себя функции медленной части цикла, совмещая их с данью традиции выхода вонне, что чем-то напоминает «хождение в народ» в финалах русских симфоний. На деле же финал Второго фортепианного концерта стал выражением той «объективной» лирики, в которой современники Прокофьева отказывались признать глубину и высшую содержательность.

Но об этом немного позже, а пока стоит сказать и о другом сочинении, представляющем данный жанр, которое формально уже выходит за установленные хронологические рамки. Речь идет о Третьем фортепианном концерте ор. 26 (1917—1921), задуманном в канун второй русской революции, но осуществленном позднее, уже в эмиграции. Третья версия жанра дала новое решение, существенно отличное от двух предыдущих.

Общее впечатление от концерта связано с ощущением редкостной гармонии, предельной отшлифованности целого. И такое качество особенно очевидно в авторском исполнении, до сих пор оставшемся непревзойденным. Именно эта архивная запись особенно наглядно обличает классическую, а точнее, моцартовскую природу пианизма достойного ученика А. Н. Есиповой. Несмотря на то что язык Третьего фортепианного концерта не менее новаторский, а применение диссонансов столь же свободно, как и во многих прежних работах мастера, никакого ощущения резкости, шероховатости не возникает — в передаче Прокофьева достаточно жесткие звуко сочетания обретают какое-то элегантно благозвучие. К тому же общая композиция, организованная согласно традиционной трехчастной схеме, отличается гармоничностью, «несущие конструкции» формы отшлифованы «до блеска» и подогнаны с таким искусством, что все швы остаются незаметными.

Не вдаваясь в подробный анализ этого сочинения, отметим два его свойства — опору тематизма на песенные и танцевальные обороты русского фольклора и оригинальное решение средней части цикла, представляющей собой последование характерных вариаций на тему, которая сочетает в себе приметы неторопливого шествия и серьезного раздумья, открывающего простор неожиданным проявлениям свободной игры воображения (пример 168).

Все три фортепианных концерта стали квинтэссенцией стиля раннего Прокофьева — именно они привлекли внимание современников, заслонив другое выдающееся создание, оперу «Игрок», представившую иные стороны творческого облика композитора. Судить о них современникам не было никакой возможности — опера осталась невостребованной в России при жизни композитора.

И все же можно было оценить по достоинству одно качество, которое достаточно проявило себя даже в известных и часто исполняемых произведениях Прокофьева. Речь идет о его лирике, которая, по свидетельству самого композитора, не получила поощрения и потому развивалась медленно (см.: 298, 149).

4

Романтическая традиция приучила к тому, что именно в лирических излияниях усматривалась глубина чувств, способность к погружению в мир переживаний человека, ощущавшего мистическую связь с запредельными мирами. Ничего подобного в прокофьевской лирике не было и в помине, да и вообще гораздо легче сказать, чего в медленной музыке раннего Прокофьева *нет*, нежели о том, что в ней содержится реально.

В ней нет общительности переживаний, доносимой посредством мелодических оборотов, восходящих к бытовому романсу, что так типично для музыки Чайковского, впрочем, не только для него. Нет в ней и чувства обреченности, неизбывной тоски образов Мусоргского, так проникающих в душу. Нет в ней и привкуса созерцательной ностальгии, покоряющей в лирике Рахманинова, вдохновленной образами чистой, нетронутой природы. Нет в ней и «тристановского» томления, острой жажды заведомо недоступного, что рождает чувство безысходности и ожидания неизбежного наступления неотвратимой гибели. Но что же тогда в ней *есть*?

Ответить на этот вопрос непросто, потому что и здесь ощущается не столько погружение в слои человеческой психики, скрытые от нескромного взгляда, сколько выход вовне, обнаружение сокровенного, принявшего отвердевшие, законченные формы. Лирика Прокофьева являет нам образы совершенной красоты, достижимой в этом мире, — он поистине классический художник в том смысле, который придан понятию классицизма в трудах Н. А. Бердяева¹². Не Бетховен, а именно Моцарт может быть назван в паре с ним в качестве конгениального явления. Несмотря на то что Прокофьеву удалось не сразу оценить Моцарта с его простыми гармониями, подсознательно он ориентировался именно на тот тип «объективной лирики», где художника отделяет некая дистанция от его создания, а воплощенные им переживания обретают «внеличную» общезначимость.

При этом стоит отметить два свойства лирики Прокофьева, сближающие его именно с Моцартом. Это прежде всего пластическая ее выразительность, идущая от культуры одухотворенного танца, равно как и стремление отразить малейшие нюансы душевных движений, подчас кажущихся неуловимыми. Здесь Прокофьев неожиданно оказался близким своему антиподу Скрябину в том стремлении к высшей утонченности, столь характерной для поздних работ композитора-символиста. Прокофьев тщательно избегает в своей лирике обнажения личных переживаний, переплавляя их в законченные образы аполлонической красоты, сохраняя при этом тонкость ощущений, порой обретающих оттенок причудливости, неожиданности в игре тончайших нюансов. В споре Аполлона с Дионисом полярные образы четко разведены: стихии темных наваждений, безудержному напору энергии противостоит целомудренная чистота, порой лишенная полнокровности, скованная дисциплиной самоограничения.

¹² «Классически-прекрасное языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь на земле, в этом мире» (34, 440).

Обозревая ранние сочинения композитора, можно уловить блески этой лирики, проступающие отнюдь не только в медленной музыке, но в сочинениях чисто танцевальных, в моментах торможения перед новым разбегом. Но есть одно произведение крупной формы, где лирика неожиданно обрела доминирующее положение. Речь идет о Первом скрипичном концерте ор. 19 (1916—1917), в исходной теме которого легко уловить воздействие романтических образов.

Конечно, в большом сочинении нельзя было вовсе обойтись без контрастов — здесь в первую очередь надо сказать о скерцозности, причем не только в полетном скерцо, занявшем положение средней части. Однако исходная напевно-мечтательная тема первой части явно доминирует, и вовсе не в силу своей абсолютной продолжительности, а благодаря впечатляющему воздействию создаваемого ею образа, обладающего трудно выразимой словами общающей значимостью. И снова не понадобилось четко отграниченной медленной части, поскольку лирика по-своему представлена также в финале, хотя и в духе изящной, грациозной танцевальности, отмеченной несколько церемонной неторопливостью.

Сам Прокофьев усматривал проявления этой столь ценимой им линии творчества в музыке, как связанной с длинной мелодией, так и не совсем связанной не только с нею, но даже с мелодикой вообще. Он упоминает (помимо начала Скрипичного концерта) «Сказку» ор. 3, оркестровые пьесы «Сны», «Осеннее», романсы ор. 9, «Легенду» ор. 12, хоры на тексты Бальмонта, романсы на тексты А. А. Ахматовой, «Бабушкины сказки» (см.: 298, 149). И хотя этот перечень не включает многих других сочинений, где роль лирических эпизодов достаточно весома, даже то, что упомянуто самим автором, явственно свидетельствует, что данная линия играет в раннем творчестве композитора весьма заметную роль.

Естественно, что именно к ней отнесено большинство романсов Прокофьева — он также отдал дань едва ли не двухвековой русской традиции сочинения пьес для голоса с фортепиано. Но обращаясь к текстам, привлечшим его внимание, трудно отделаться от сожаления, что в них начисто отсутствуют многие русские поэты первого ранга, которые были внутренне близки Прокофьеву по многим линиям. Так, он прошел мимо А. А. Блока — автора «Заклятий огнем и мраком» и одновременно символически осмысленных образов старинной Руси. Вне его поля зрения остался и Андрей Белый, чьи ранние стихи, согретые излучениями дневного светила, созвучны солнечному гению русской музыки, как иной раз аттестуют Прокофьева. Но и экспрессионизм раннего Маяков-

ского, а позднее Марины Цветаевой, где душевный надлом достигает неслыханной ранее силы, в общем, не нашел отражения в романском творчестве Прокофьева вопреки явной симпатии, которую испытывал композитор к этим поэтам.

Зато, в общем, вторичная фигура поэта-символиста К. Д. Бальмонта, растерявшего свой незаурядный дар в бесконечных самоповторениях, и далекая от художественных устремлений Прокофьева интимно-женственная лирика Ахматовой не просто нашли отклик у композитора, но и были реализованы в серии великолепных романсов, где композитор проявил чуткость в отражении тончайших душевных движений¹³.

Парадоксальнее всего именно то, что наибольшая удача в этом жанре сопутствовала композитору, когда он создал сочинение на собственный текст, — речь идет о «Гадком утенке» ор. 18 (1914) по мотивам сказки Х. К. Андерсена. Впрочем, к этому сочинению совершенно неприменимо определение «вокальная миниатюра» — это достаточно развернутая музыкальная картина, написанная на *прозаический текст*. И можно поразиться тому, как подчеркнутое внимание к детали, к малейшим поворотам в развитии сюжета и в эмоциональных реакциях на них не приводит к дробности, низведению музыки на роль покорной служанки текста.

В этой развернутой вокальной пьесе, конечно, возобладал декламационный стиль в духе рассказа-повествования. Но композитор придал, казалось бы, аморфному тексту четкую строфическую расчлененность, строгую организацию на основе чередования примерно равновеликих структурных единиц. А в движении самих музыкальных событий, подчеркнутых весьма активным действием, овеществляемым в партии фортепиано, ощущается определенная закономерность, когда последующее логично вытекает из предыдущего даже при введении достаточно ощутимых контрастов. Конечная же сверхзадача музыки связана с идеей восхождения, что отражает не только внешние перипетии сюжета, когда пережитые испытания становятся преддверием триумфа, но и внутреннее пере рождение героя повествования — прежнего гадкого утенка, превратившегося в прекрасного лебедя.

5

Если камерная вокальная музыка, согласно традиции, даже у Прокофьева стала средоточием лирики с посреднической ролью поэтических текстов, то гораздо более сложная картина разверну-

¹³ Можно также упомянуть романс «Серое платье» на стихи З. Н. Гиппиус (из цикла «Пять стихотворений для голоса с фортепиано» ор. 23).

лась в его творчестве, рассчитанном на возможности симфонического оркестра. Здесь также можно проследить регулярность в обращении к этой сфере музыкального сочинительства, по значительно меньше ощутить действие единообразной тенденции.

Поначалу можно даже говорить об известной неуверенности, стремлении опробовать разные пути, ориентируясь на опыт предшественников и даже следуя им. Так, в двух ранних оркестровых пьесах («Сны» ор. 6, 1910, и «Осеннее» ор. 8, 1910) неожиданно проступают воздействия скрябинизма, не то что вовсе чуждого Прокофьеву, но понятому им своеобразно, поскольку порывы, уносящие в светозарно-запредельные миры, у Прокофьева отвердевают в четкие конструкции, прочно стоящие на земле.

Гораздо более перспективной в развитии стиля Прокофьева стала его Симфониетта ор. 5 (1909—1914), в которой можно уловить предвосхищения будущей «Классической симфонии». Прокофьев испытывал особенную любовь к своему первенцу — об этом говорит хотя бы тот факт, что он неоднократно переделывал свой опыт освоения крупной циклической формы, возведенной средствами оркестра (существуют три редакции сочинения, причем последняя обозначена даже новым опусом — 48). Но многократные переработки не спасли сочинения — его известность не идет ни в какое сравнение с широчайшей популярностью Первой симфонии. Причина заключена в одном — в зависимости этой музыки от опыта школы, в частности от стилизаций старинной музыки, восходящей к балетам Глазунова и далее — к Чайковскому. Прокофьев, по сути дела, повторил ошибку своих предтеч, надевших на классические модели тяжеловесные одеяния современного им оркестра. Понадобились уроки в классах Н. Н. Черепнина и А. Н. Есиповой, чтобы композитор, пусть не сразу, сумел оценить очарование венско-классического стиля с присущей ему экономией средств, в частности оркестровых.

После Симфониетты наступила пауза в развитии оркестровых жанров у Прокофьева, которую не заполнила даже прославленная «Скифская сюита», по сути дела представлявшая сюиту, возникшую на основе балетной музыки. И только в «Классической симфонии» ор. 25 (1917), которую композитор совершенно несправедливо оценивал не совсем как симфонию (см.: 298, 173), он выступил в этом жанре как первооткрыватель.

Это было первое художественно полноценное выражение *русского неоклассицизма*, если иметь в виду под этим определением метод творчества по старинной модели. Лишь три года спустя, в балете «Пульчинелла» эту линию открыл для себя Стравинский, и она на долгие десятилетия стала для него доминирующей. Для Прокофьева же создание музыки по предварительно избранной

стилистической модели, подвергаемой модернизации, стало лишь одной и, по сути дела, эпизодической линией творчества, явственно обозначившейся лишь в поздних балетах, например в «Золушке». Более того, в своих высказываниях он недвусмысленно осуждал и принятие чужого языка в качестве своего и, с его точки зрения, излишества в практике модернизации исходной модели (напомним о его иронической реплике в адрес Стравинского, сочтавшего «бахизмы с фальшивизмами» — см.: 298, 171).

Несправедливость этих упреков совершенно очевидна, однако в них важно стремление композитора дистанцироваться от опыта неоклассиков и подчеркнуть, что он идет по совершенно иному пути. Но «Классическая симфония» стала шедевром, сравнимым по значимости с любым образцом неоклассического стиля, который когда-либо был создан впоследствии. Решающую роль здесь сыграл тот факт, что в отличие от многих своих современников он избрал в качестве модели *венский классический стиль*, приметы которого не столь уж явно можно проследить в неоклассических опусах того же Стравинского, предпочитавшего опираться на более ранние, барочные модели, а иногда даже и на более поздние, вплоть до Чайковского.

У Прокофьева доклассическая музыка вовсе не обойдена вниманием — введение старинного гавота взамен нормативного менюэта говорит само за себя. Но основной, базовой моделью все-таки стала музыка венских классиков, причем не одного только Гайдна. Местами, особенно там, где Асафьеву слышалась поступь шагающего великана, проступают связи с ранним Бетховеном, и даже с его более поздними симфониями, например с Четвертой или Восьмой. И все же наиболее существенной оказалась связь с Моцартом, чье очарование его духовный последователь наконец сумел оценить (пример 169).

Именно счастливое сочетание лирической проникновенности с изяществом танцевальной пластики придает этой уникальной мелодии поистине неотразимую силу воздействия. А приметы моцартовского стиля сказываются в особой плавности мелодического движения, развертывающегося на фоне размеренного ритма, в которое тонко инкрустированы изяшные фигурки в духе галантных приседаний, либо тонко выписанных украшений стиля рококо. Но моцартовское начало ощущается и в своеобразной окрыленности музыки, в том порыве к свету, где нет и следа аполлонической невозмутимости. Идеал сияющей, расцветающей красоты, воплощенный в «Классической симфонии», роднит ее с теми фрагментами музыки автора «Дон-Жуана», где раскрыто пьянящее очарование чувственной любви.

Созданная семь лет спустя Вторая симфония op. 40 (1924) формально относится уже к зарубежному периоду творчества Прокофьева, причем не только по времени своего возникновения, но и по той концепции, которая воплощена в этом и поныне недооцененном произведении. Видимо, в нем предстало первое музыкальное сочинение, где во весь рост поставлена тема судьбы современной цивилизации и месте традиционных ценностей в ней. Обычно принято ссылаться на намерение Прокофьева создать симфонию «из стали и железа» на основе сложного языка, использующего последнее слово техники музыкальной композиции.

Но даже прогрессивно мыслящие парижане, которые, видимо, получили хороший урок от Стравинского и стыдились своего поведения на дягилевской премьере «Весны священной», пришли в недоумение от преподнесенного им «музыкального страшилища». Хотя Прокофьев был склонен винить самого себя в относительном неуспехе его Второй симфонии¹⁴, причины холодного приема его нового детища были неоднозначны. Конечно, шокировала нарочитая неэстетичность, откровенная грубость первой части с немыслимым нагромождением диссонансов — кто мог тогда предположить, что в дальнейшем сходные средства организации сверхплотного музыкального материала будут использованы в так называемой сонорной музыке.

Но более всего отвращало другое — слишком наглядно и рельефно предстал зловещий портрет современного мира, преобразенного до неузнаваемости агрессивным натиском воинствующего техницизма. Субъективно Прокофьев, как, впрочем, и многие символисты (например, Метерлинк), вовсе не был противником технического прогресса — именно это и привело его к Советской России, выдвинувшей импонирующую ему программу сверхиндустриализации страны. Но гений художника заставил мастера помимо его воли распознать ту мощь разрушительного начала, которая сопутствовала уничтожению прежнего уклада жизни и ломала судьбы не только отдельных людей, но и ввергала в пучину бедствий целые народы.

Показательно, что русская революция нашла с виду странное и труднообъяснимое отражение в единственном раннем вокально-симфоническом сочинении Прокофьева — в кантате «Семеро их» op. 30 (1917). Текст халдейского заклинания обращен к могущественным богам, которые «мелют народы», а их пришествие сулит неотвратимые бедствия. Связь кантаты со Второй симфонией ска-

¹⁴ «Слишком густо она была заплетена, слишком много наложений одного на другое и контрапунктов, переходящих в фигурацию» — так объяснял Прокофьев средний успех этой симфонии (298, 174).

зывается отнюдь не только в том, что последняя продолжила новаторскую линию в творчестве композитора. Творцы современного мира уподобляются неопытным «ученикам чародея», выпустившим на волю могущественные силы, с которыми не могут совладать. Не случайно в первой части симфонии ошутим ритм железной поступи, а зловещий смысл происходящего отражен в звукоформулах зова, призыва, заклятия, простишающих сквозь с виду хаотические бушевания звуков, до предела заполняющих музыкальное пространство. Именно противонаправленность двух стремлений — открыть простор хаосу и сверхчеловеческими усилиями обуздать его — и сообщает внутренний смысл спонтанно становящейся форме, втиснутой, однако, в строго выдержанную схему сонатного *allegro*. Но духа сонатности нет в этой музыке, поскольку ее побочная тема (либо то, что могло бы на ее роль претендовать) не становится истинной альтернативой главной, а лишь продолжает неукротимое напористое движение, устремленное к конечной вершине.

Совершенно иную роль в общей композиции симфонии играет ее вторая часть — она открывается великолепной темой, исполненной столь несвойственной Прокофьеву ностальгии по тем ценностям, которые обречены на уничтожение. Здесь нет и тени рахманиновской субъективности — и эта тема несет с собой образ нетленной красоты, которая достижима и в этом мире. Можно усмотреть в ней мечтательные созерцания, навеянные образами нетронутой природы, либо особый тип душевного настроя, когда достигается отдохновение, отрешение от суетных забот этого мира. Но его подавляющее воздействие дает о себе знать все более явственно — здесь композитор вновь обращается к вариационному принципу, создавая серию характерных оркестровых пьес, где сначала подспудно, а далее все более явственно проступает внутреннее беспокойство, прорывающееся в последней, шестой по счету, вариации. Зловещая поступь «нового порядка» растоптала приют отдохновения, привела к гибели последнее прибежище красоты и гармонии. И воспроизведение исходной темы вариаций в конце симфонии теперь уже воспринимается как воспоминание о безвозвратно ушедшем.

Именно такая неоднозначность, «амбивалентность» отношения Прокофьева к мироустройству, сложившемуся в эпоху грандиозных социальных потрясений, когда поражающие воображение успехи технического прогресса сочетались с духовным оскудением и разгулом насилия, узаконенном террористическими режимами, ощущается как в концепции, так и в строе образов этого капитального для творческого развития Прокофьева произведения. Конечно, истинный смысл симфонии выражен отнюдь не прямо, «в лоб», а

через сложную систему опосредований, где созидание оборачивалось разрушением, а зло становилось зеркальным отражением осуществления самых благих намерений.

Прокофьева иной раз было принято причислять в 20-е годы к тем авторам, которые были заморожены «музыкой машин» (здесь в первую очередь назывался балет «Стальной скок»). Но в отличие от «Завода» А. В. Мосолова или очень эффектного и отнюдь не «страшного» для современного уха «Пасифика» А. Онеггера вовсе не декоративный антураж современного индустриального производства с его ритмически организованными шумами на какое-то время привлек Прокофьева. Он заглянул в адскую кухню машинной цивилизации, и такого беглого взгляда оказалось достаточно, чтобы он устрасился раз и навсегда. Вот почему «индустриальная тема» быстро сошла в его музыке на нет, а все помыслы композитора устремились в сферу духовных исканий во имя образа красоты, простиупающего во плоти одушевленных звучаний.

6

Нагляднее всего этот процесс развернулся в другой области творчества, противостоящей «чистой музыке», — в его созданиях, принадлежащих к сценическим жанрам. Нужно признать, что под воздействием С. П. Дягилева Прокофьев обратился к тому жанру, который ранее не вызывал у него особенного интереса. Если над оперой он упорно работал начиная с детских лет, то сочинение балета ни в коей мере не привлекало юного мастера, очевидно разделявшего высокомерно-пренебрежительное отношение к балетной музыке как к сугубо прикладной. Возможно, сыграла роль и крайне резкая критика «бессловесного зрелища», которая содержится в теоретических трудах Вагнера, признававшего вслед за великими философами его времени именно трагедию как высшую форму художественного творчества, завещанную нам древними греками.

Радикальное изменение позиции Прокофьева обусловлено отнюдь не парадоксами Дягилева, облеченными в форму отточенных афоризмов. Решающую роль все-таки сыграло знакомство с новым балетом, где, конечно, в первую очередь следует назвать «Весну священную» Стравинского. И не случайно, что идея балета на скифский сюжет была навеяна творением современника, с которым у Прокофьева сложились нелегкие отношения дружбы-соперничества.

На этом стоит немного задержаться. Прокофьев крайне ревниво относился к попыткам провести параллели между его музыкой и исканиями Стравинского. Более того, возникло даже превратное

впечатление, будто в новой музыке его по-настоящему интересовал только Стравинский. Конечно, это явное преувеличение, но трудно отрицать как связь обоих художников, имевших точки соприкосновения, так и настойчивое стремление Прокофьева дистанцироваться от своего великого современника. Так, в случае балета на скифский сюжет Прокофьев прибегнул к, прямо скажем, более чем оригинальному приему. Он засвидетельствовал, что слышал «Весну священную», но не понял ее. Казалось бы, этого было достаточно, чтобы исключить возможность воздействия на собственную музыку сочинения, заведомо не воспринятого Прокофьевым. Но композитор ввел еще одну оговорку, подчеркнув, что, возможно, он искал те же образы, но по-своему¹⁵. Не сговариваясь, эту позицию подхватили и критики — с усердием, достойным лучшего применения, они стали противопоставлять «Весну священную» сочинению Прокофьева, возникшему на основе несостоявшегося скифского балета¹⁶.

Между тем никуда не уйти от того факта, что Прокофьев был здесь *вторым*. Что бы он ни говорил, его скифская музыка явно навеяна третьим балетом Стравинского — он произвел на него сильное впечатление, которое композитор попытался (и вполне искренне) принизить и нивелировать задним числом, в своих позднейших высказываниях.

Оба сочинения соперников-антагонистов связывает стремление воссоздать картины языческой древности, соприкоснуться с мироощущением людей, близких к природе и подчиненных мифологически осмысленным природным ритмам с их цикличностью (в противовес поступательному движению истории с ее необратимостью). Сходны даже конкретные решения: так, в первой части скомпанованной из балета сюиты («Поклонение Велесу и Але»), а также в третьей, рисующей завораживающую, но таящую в себе угрозу картину южной ночи, слышны явные отголоски «тайных игр девушек», вызывающих к непонятным, скрытым, но могущим

¹⁵ «„Весну священную“ Стравинского я уже слышал в концерте, но не понял. Весьма возможно, я искал те же образы по-своему» (298, 151).

¹⁶ «„Священная весна“ Стравинского в сравнении с сюитой Прокофьева — просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утонченного европейца получить неизведанные впечатления, заглянув в бездну „панического“, вступив в соприкосновение „с затаенными силами — силами, которые могут расти и развиваться до бесконечности“ (Стравинский. Что я хотел выразить в Весне Священной. „Музыка“ 1913, № 141)».

«Прокофьев же не только коснулся и не только красочно описал, а выразил, выявил „эти силы, могущие расти и развиваться“, потому что в нем самом таятся неизведанные силы и возможности» (298, 321—322). Так писал Асафьев — будущий автор «Книги о Стравинском», в дальнейшем вновь развернувшийся на 180 градусов и заклеймивший своего героя кличкой «молотобоец русской мелодики».

ственным силам. Связывают оба сочинения также динамически активные образы, где высвобождается энергия то ли творящего, то ли разрушительного начала, передаваемая детям земли их праматерью, побуждающей к оргиастическому действию.

И все же различия также весьма очевидны. Прежде всего следует указать на роль самой темы «скифства» у Прокофьева, в чем он явно созвучен исканиям художников-символистов (имя Блока здесь возникает в первую очередь). Если Стравинский погружается в глубины доисторического прошлого с его смутной, стихийной, неосознанной мифологией, то Прокофьев создает некую аллерию современности, а апелляция к древности не выходит у него за пределы театрализованного, декоративного антуража. Вообще скифы, являвшиеся племенем индоевропейской языковой семьи, имевшие, как известно, высокую материальную культуру, развитую мифологию и устойчивые формы общеизвестного уклада, достигшего высот цивилизации, не имели никакого отношения к тому поэтическому представлению, которое утвердилось в поэзии символистов. Скифство для них стало символом разрушительного начала, вдохновлявшего азиатские племена, устремившиеся на Запад. Вместе с тем скифство стало также символом темных сил, враждебных духовной культуре третьего Рима, которые были восприняты необразованными слоями русского народа, что привело затем к разрушению основ, заложенных крещением Руси (варварские погромы, жертвой которых стала, в частности, усадьба Блока с ее книжным собранием, явственно свидетельствуют о том, во что на деле вылилось высвобождение стихии, враждебной любой культуре).

Едва ли Прокофьев всерьез задумывался над этими и им подобными проблемами — он руководствовался интуицией художника, которая его не подвела. И здесь натиск разрушающей силы получил мифологическое осмысление — ее носителем стал придуманный либреттистом С. М. Городецким некий Чужебог, сопровождаемый свитой нечисти. Естественно, что силы света не могли примириться с нарушением природного равновесия и оказали мощную поддержку войскам богатыря Лоллия. Восход солнца развеял в прах порождения тьмы, поднявшиеся из преисподней (отражение достаточно высокоразвитых солярных культов здесь весьма очевидно).

Принципиально своеобразны и средства, примененные Прокофьевым, — основу музыкального строительства балета составили повторно-нагнетательные фигуры, оstinатные повторения устойчивых музыкальных построений-блоков, реализующих определенную тембро-гармоническую идею с тяготением к равномерной пульсации ритма на разных уровнях — от соотношения тонов и

аккордов до ритма масштабных конструкций. При этом возникает последовательное развитие — на прозвучавшее ранее наслаиваются дополнительные фигурации и аккорды, что приводит к постепенному расширению и уплотнению звукового пространства. Наряду с этим применены и быстрые смены контрастного материала, то остро противопоставленного, то сливающегося в насыщенные сгустки, где высота отдельных тонов темброво окрашенных звуко-комплексов перестает отчетливо различаться. Равномерность пульсации метра (в чем Прокофьев решительно расходится со Стравинским) оживляется вторжением призывных оборотов, включающих резко подчеркнутые внутритактовые акценты.

Квинтэссенцией музыки балета становится великолепное «шествование солнца» (пример 170). Мелодическая педаль (*си-бемоль*) становится осью развития, с которой сочетаются подвижные голоса, заполняющие октавную рамку. Они то резко диссонируют с опорной pedalю, «наползая» на нее, то объединяются с нею в мягко звучащие аккорды, вплоть до трезвучий. Постепенно (особенно с момента вступления тромбонов и валторн) диссонантная напряженность звучания возрастает. Оркестровый диапазон заполняется до предела — кажется, будто звучит мощный и плотный гармонически-тембровый сгусток. Накопившееся напряжение снимается в завершающем тоническом аккорде *си-бемоль* мажора (с малой секстой *соль-бемоль*), восстанавливающим равновесие. «Заключительное нарастание, как бы порыв навстречу солнцу, захватывает и напрягает слух до предела возможности, увлекая к блестящему завершительному аккорду, в котором разрешается с непостижимой логикой все предшествующее *crescendo* — жажда света и воздуха. Такого восхода солнца, встречи солнца в музыке давно не было» (208, 9). К этому высказыванию Асафьева можно добавить только одно — не будь подобного завершения, сюита, скомпонованная из музыки балета, превратилась бы в собрание декоративных пьес. Именно финал придал «Скифской сюите» ор. 20 целостность, обозначив ее конечный рубеж. Но все-таки при всех достоинствах этого сочинения нельзя не признать, что его истинное место не на концертной эстраде, а на театральных подмостках. Поэтому не случайно, что «Скифская сюита» вернулась в балетный театр, освоивший средства хореографического воплощения музыки, не связанной с четко выраженной сюжетной (а точнее, фабульной) основой.

Последующее развитие балетного театра Прокофьева выходит за рамки хронологического периода, обозначенного в данном томе. Однако представляется действительно необходимым дать хотя бы суммарную его характеристику.

Формально балет, носящий затейливое название «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» ор. 21, был написан в 1915 году. Однако долгое время он оставался «вещью в себе» и не мог быть поставлен из-за трудностей военного времени. Когда же такая возможность обрела реальные очертания, заказчик балета Дягилев потребовал существенных переделок. Сама же постановка вписывается в то направление деятельности русского балета за границей, которое связано с фольклорными исканиями (из русских представлений в первую очередь надо назвать прославленную «Свадебку» Стравинского).

«Шут» Прокофьева интересен не столько трактовкой «озорного» сказочного сюжета с его чисто фольклорно-балаганной утрировкой жестоких проделок деревенского насмешника, а прежде всего в связи с коренной проблемой отражения русской мелодики в музыке Прокофьева. Обращаясь к высказываниям композитора, можно предположить, что ранее русская интонация оставалась вне его поля зрения¹⁷. Конечно же это не так — обороты, пусть не прямо восходящие к фольклорным жанрам, часто представляли в сочинениях Прокофьева либо буквально, либо подвергнутыми деформации за счет ладового обострения. Здесь же апелляция к русскому фольклору стала сверхзадачей композитора.

Пусть даже и в музыке, и в сценографическом оформлении (художник М. Ф. Ларионов) на сцене представлена лубочная деревня, а отдельные персонажи казались рассмотренными сквозь призму гротеска, — в спектакле жило то неподдельно русское, что было далеко от прежних балетных стилизаций, вызывавших возмущение демократически настроенной аудитории, — напомним о призыве Н. А. Некрасова оставить в покое мужика, превращенного радикалами-народниками в икону, с которой нельзя было осмелиться сдуть хотя бы пылинку. А тут взорам просвещенных европейцев предстал гораздый на злобные выдумки хитрец, себе на уме, творящий жестокие забавы из чистого интереса: «а что из того получится». А получилось веселое, балаганное представление, где убийство воспринимается как нечто ненастоящее, как условность, неотделимая от быта оживших кукол.

Возможно, и этот балетный опус заслуживает упрека во вторичности, в чем-то напоминая нам о блистательном «Петрушке» Стравинского. Но различия двух упомянутых «русских» балетов слишком очевидны, чтобы принять это мнение всерьез. И дело тут

¹⁷ «...Теперь русский материал сочинялся с большой легкостью. Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине — и новая земля принесла неожиданный урожай», — свидетельствует Прокофьев, не проявлявший в детские годы интереса к народному пению, хотя и признававший, что слышанные им песни в Сонцовке подсознательно проникали в него (298, 152).

не только в коренном несхождении главных героев — страдающего неудачника и наглого ловкача и бессовестного надувалы, — не менее важны и различия приемов обращения с фольклорными образами. Для Прокофьева важна не столько характерная попевка, сколько более протяженные, песенные либо плясовые строфы, под которые легко можно подложить строчки поэтического текста. Но эти музыкально-поэтические (либо музыкально-танцевальные) периоды подвергаются тонкой ладовой деформации или помещаются в контекст достаточно сложного гармонически-тембрового окружения. Прокофьев начисто снимает любые приметы этнографичности, он чужд любовному отношению к русской интонации — она становится в его руках всего лишь материалом, из которого возводятся оригинальные конструкции.

Здесь можно услышать и знакомые по многим прежним работам повторно-нагнетательные фигуры, и остигатные повторы мелодико-гармонических комплексов, однако доминирует все-таки мелодия, обладающая интонационной выразительностью, в основном достигаемой внедрением низких и высоких ступеней лада, усложняющих диатонический строй песенных или плясовых моделей. К тому же танец становится в «Шуте» не просто пластическим выражением некоего стабильного состояния, ему присуще последовательное нарастание динамики, когда танцор-солист увлекает окружающих в стремительный пляс. И одновременно композитор не гнушается иллюстрировать ключевые детали сюжета — такие, к примеру, как убийство шутиных жен, учащающиеся удары мниможивляющей плеткой и прочие детали в духе народного «черного юмора».

«Шут» важен не только как одно из лучших сочинений Прокофьева в рамках балетного жанра — он открывает перспективу далеко в будущее, к более поздним работам, самобытно претворившим русскую интонацию. Следующий балет — «Стальной скок» ор. 41 (1925) — примечателен уже не столько достоинствами его музыки, где поразительно сочетаются острая характерность, совершенно неожиданная для такого сюжета лирика и жесткость «музыки машин». В этом сочинении композитор пытался соприкоснуться с реалиями новой России как она представлялась ему по вестям, достигавшим далекого Запада. Но руку, протянутую великим мастером, оттолкнули отнюдь не официальные лица, работавшие по ведомству культуры, — яростное неприятие встретил Прокофьев со стороны узкой, но влиятельной группы ревнителей чистоты пролетарской идеологии. И все же именно «Стальной скок» вне зависимости от его абсолютной художественной ценности (на этот счет возможны разные мнения) стал исходным ру-

бежом того процесса, который в конечном счете привел к возвращению композитора в Советский Союз.

Однако для художественной эволюции композитора несравненно более значимым оказался последний «дягилевский» балет, созданный на основе евангельской притчи о блудном сыне. Казалось бы, трудно предположить, что именно это произведение напрямую подготовило тот взлет творческой активности, который пережил Прокофьев в течение первого десятилетия после нового обретения родины. Тем не менее в «Блудном сыне» ор. 46 отчетливо обозначилась гуманистическая направленность художественных исканий Прокофьева, которая с такой силой раскрылась в «Ромео и Джульетте». Идея прощения и примирения, преодоления человеческих раздоров и мстительной нетерпимости вдохновила Прокофьева на долгие годы, а в сущности до конца его пути в искусстве. Более того, именно в «Блудном сыне» отчетливо проявилось новое качество прокофьевской лирики, очищенной от чувственного напряжения, пронизанной целомудренностью и чистотой. Финал балета «Блудный сын» уникален в мировой музыке первой половины XX века именно силой и проникновенностью звучания позитивного образа, имеющего христианский смысл. Он стал закономерным звеном не только художественных, но и религиозных исканий Прокофьева, что ощутимо в его музыке, но тщательно скрыто в его словесных высказываниях¹⁸.

7

И все-таки эти искания гораздо нагляднее и куда более неоднозначно проявились в той сфере музыкально-сценического творчества, где Прокофьев сравнительно рано нашел самобытную дорогу. Речь идет, конечно, о его созданиях в жанре оперы. Здесь ему уже не приходилось оглядываться на Стравинского, поскольку тот в своих немногочисленных операх пошел совершенно иной дорогой. Ни затейливая экзотика «Соловья», ни русский бытовой анекдот, столь блистательно вслед за Пушкиным разыгранный в «Мавре», ни, наконец, «Царь Эдип», вдохновленный идеалом античной трагедии и одновременно практикой опер-серии, нисколько не привлекали Прокофьева. Трудно и теперь примириться с мыслью, что в ранних операх (опять-таки, в чисто хронологическом смысле понятия) Прокофьев менее всего проявил себя приверженцем так называемой «прекрасной ясности», а выступил как, возможно, ярчайший представитель *музыкального символизма*.

¹⁸ Как показывают недавно обнародованные материалы, Прокофьев проявлял интерес к деятельности секты «Христианская наука» (см.: 283, 155).

Утонченный европеизм русских символистов и варварский напор новоявленного скифа — может ли быть что-либо несовместимое? Тем не менее уже в «Маддалене» явственно проявилась склонность композитора к художественной практике, вдохновленной символистской драматургией. Правда, в те годы, как, впрочем, и позже, он едва ли вникал в туманные построения ведущих теоретиков этого направления, к которому, по мнению Н. О. Лосско-го, примыкали Андрей Белый, Вяч. И. Иванов, Н. М. Минский, Д. С. Мережковский и даже В. В. Розанов (см.: 191, 427—438). Но недостаток фундаментальных знаний (что, возможно, было только к лучшему) с лихвой восполняла безошибочная художественная интуиция.

Стоит отметить, что критика в лице В. Г. Каратыгина уловила иной, глубинный смысл вдохновений Прокофьева, представлявшегося противникам мастера музыкальным эксцентриком, щеголяющим крепкими бицепсами. Так, в одной из статей он подчеркнул, что «последние романсы Прокофьева, его фортепианные „Сарказмы“ и, наконец, только что сыгранная скифская сюита позволяют говорить едва ли не о полном превращении его из „неоклассика“ в „импрессиониста“» (298, 303). Если учесть неразрывную связь импрессионизма в музыке с символизмом, что обозначилось уже в прославленной «Прелюдии к послеполуденному отдыху Фавна» К. Дебюсси, вдохновленной стихотворением С. Малларме, или его же «Пеллеасом» на сюжет М. Метерлинка, то можно утверждать со значительной долей уверенности, что инспирации ведущего художественного направления предреволюционной России не миновали и Прокофьева. Так, он не прошел мимо увлечения музыкой Вагнера, которое охватило многих деятелей русской культуры (среди них был и виднейший поэт-символист Блок).

Свидетельством вагнеровских воздействий стала первая опера Прокофьева, где он обрел свое творческое лицо. Конечно, «Маддалена» op. 13 (1911—1913), созданная двадцатилетним музыкантом, еще отмечена печатью ученичества. Но она представляет немалый интерес как свидетельство истоков оперного стиля Прокофьева, среди которых можно назвать также «Саломею» Р. Штрауса. О вагнеровско-штраусовском направлении говорит новая кантилена в духе бесконечной мелодии, вобравшей в себя декламационное начало, о нем же свидетельствует и роль оркестра как ведущего средства формообразования. Но более всего эта связь ощутима в образе героини оперы, стоящей по ту сторону добра и зла, соединившей в себе неземную красоту и женственную нежность со склонностью к низменным страстям, для удовлетворения которых она бестрепетно идет на черное предательство. При всей вторичности литературной основы оперы, подхватившей, однако, идеи,

носившиеся в воздухе, «Магдалена» Прокофьева неплохо гармонирует с художественными исканиями мастеров «серебряного века», исследовавших противостояние «верхней» и «нижней» бездн, высшей святости, чистоты и закоренелой порочности греха.

Правда, возможен упрек в адрес Прокофьева (как и его либреттистки — М. Г. Ливен-Орловой), смысл которого сводится к тому, что эта конфронтация дана ими в «сниженной» версии, почти что в духе душещипательной мелодрамы, заполонившей экраны нарождавшегося «чуда XX века». Однако же тайная приверженность к обнажению откровенно чувственных страстей не миновала даже сверхутонченных мастеров русского символизма, — причем именно Блок с его «оперным» стихотворным циклом «Кармен» сумел как никто отдаться этому скрытому влечению и претворить его в совершенные формы высокой поэзии.

«Магдалена» стала вместе с тем исходным рубежом невероятного взлета, который связан с рождением всего лишь два года спустя одной из величайших русских опер XX века, какой с полным правом может быть признан «Игрок» ор. 24 (1915), написанный на сюжет романа-новеллы Ф. М. Достоевского¹⁹.

И снова отчетливо проступает связь с ведущими художественными исканиями мастеров «серебряного века». Тут и монументальное исследование Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский», и блистательные постановки «Бесов» и «Братьев Карамазовых», осуществленные на сцене Московского Художественного театра, — инсценировки, вызвавшие злобные нападки певца романтически приукрашенных босяков Максима Горького, и многие другие художественные явления, воспринявшие именно от великого русского мастера слова склонность к глубочайшему психологическому анализу.

В отличие от всех этих явлений опера «Игрок» осталась невосребованной при жизни композитора на его родине. И вовсе не потому, что она не была оценена по достоинству людьми, способными дать ей сценическую жизнь. За постановку оперы на сцене Мариинского театра взялся виднейший режиссер-модернист В. Э. Мейерхольд — он усмотрел в опере Прокофьева подлинного Достоевского и это свое отношение пронес через всю жизнь²⁰.

¹⁹ Как и «Магдалена», опера «Игрок» существует во второй редакции, подготовленной в 1927 году.

²⁰ В письме, адресованном директору Ленинградского театра оперы и балета Р. А. Шапиро (16 ноября 1934) он высоко оценил шедевр великого мастера: «Я только что (к моему стыду) ознакомился со второй редакцией „Игрока“ и пришел в такой восторг от этой редакции, что решаюсь взять на себя почин напомнить об этой замечательной опере (ведь это же Достоевский, подлинный Достоевский, то, что сделал Прокофьев!)» (64, 297—298).

Глубокую проницательность проявил и Каратыгин, имевший возможность познакомиться с клавиром «Игрока». Не случайно он связывал многие страницы прокофьевской музыки с безднами горя, мук, слез, отчаяния и ужасов, о которых повествуют нам Достоевский, По, Гойя, и находил у Прокофьева нечто от «жестокости» этих талантов мирового искусства. И для него отнюдь не было удивительным, что именно Прокофьеву пришла в голову идея первой оперы на сюжет Достоевского (см.: 298, 308).

Но воистину какой-то рок преследовал шедевр Прокофьева — сорвалась первая постановка Мариинского театра, остались втуне попытки объединенной дирекции академических театров оперы и балета дать сценическую жизнь уже второй редакции «Игрока» с участием Мейерхольда в роли режиссера. Конечно, легко сослаться на объективные причины: неприятие исполнителей, неблагоприятные условия в годы войны и революции, а позднее — волевые решения тогдашних вершителей судеб музыкального дела в Советской России. И все же трудно отделаться от мысли, что в драматической участи этой оперы есть нечто необъяснимое, вплоть до вмешательства неведомых сил, определяющих успех и неудачу человеческих свершений.

Между тем «Игрок» Прокофьева стал естественным и весьма органичным продолжением традиций русской вокальной декламации, в чем принято усматривать связь с исканиями Мусоргского. Связь эта, конечно, может быть прослежена, но, думается, стиль «Игрока» более определило воздействие другого великого мастера русской оперы — Чайковского. И здесь в первую очередь следует упомянуть о капитальных завоеваниях в сфере повышенно-экспрессивной музыкальной речи, которые достигнуты в «Пиковой даме». Следует правильно понять это утверждение — речь идет вовсе не о воздействии предшественника на последователя, а о связи, основанной на *противостоянии*, переосмыслении, подчас даже острой внутренней полемике.

Так, в сфере вокальной интонации Прокофьев совершенно отказывается как от традиционного закругленного пения в духе ариозо, так и от претворения песенно-романсовых оборотов, придающих музыке доверительную общительность, — его опера, по собственному признанию автора, написана в декламационном стиле (см.: 298, 206). Но декламация эта вовсе не приводит к аморфности музыкального целого, определяемого поворотами сюжета, спонтанным развертыванием диалогов. Композитор структурирует прозаический текст, расчленяет его на примерно равновеликие строчки, в своем сочетании образующие строфическую структуру (пример 171).

Так построен выходной монолог героя оперы Алексея о добродетельном Фатере. Прозаический текст разбит на короткие строчки, которые находят точное отражение в вокальной интонации, — особенно выделена твердая концовка, подчеркнутая ударами аккордов (на словах «И копят деньги»). В эмоционально напряженных репликах героя, отражающих его реакции на перипетии азартной игры, переданы и непоколебимая уверенность в предстоящем успехе, и отчаяние от непредвиденного проигрыша, и безмерное торжество победителя. Именно в моментах экстремальных, влекущих за собой крайнее возбуждение, собственно, и раскрывается истинная природа личности Алексея. Через интонацию развернут и процесс нравственной гибели героя, теряющего человеческий облик.

Подстать решению партии Алексея также экспрессивность вокальной декламации других героев — его возлюбленной Полины, самовластной Бабуленьки, пережившей нравственное крушение. Снова вспоминается вокальная декламация «Пиковой дамы» — тем более что партии трех вышеупомянутых героев прокофьевского «Игрока» вовсе не лишены примет песенности, свойств вокальной кантилены. Но связь с «Пиковой дамой» простирается гораздо шире и захватывает глубинные слои обеих опер. «Игрок» Прокофьева представляет типичные коллизии прославленной оперы Чайковского словно вывернутыми наизнанку²¹. Страсть к игре становится для героя оперы Прокофьева отнюдь не средством быстрого обогащения, а истинным смыслом существования, той реальностью, в свете которой реальность житейская кажется призрачной, обреченной на забвение. Мир, сосредоточенный вокруг карточного стола, становится пугающе правдоподобным в своей вещественной осязаемости, а герой, захваченный перипетиями азартной игры, утрачивает человеческий облик. Он более не способен испытывать естественные человеческие чувства, и даже брошенная им любимая женщина воспринимается как ненужная помеха, как существо из другого мира, ставшего иллюзорным.

Но иного отношения этот мир, где лишь с виду царствует здравый смысл, и не заслуживает. Сумасбродный Генерал, в котором уживаются напускная важность и сластолюбие престарелого селадона; оборотистые дельцы — Маркиз и Бланш, вцепившиеся в свою жертву мертвой хваткой в надежде урвать свою долю из вожделенного наследства; вздорная и самовластная Бабуленька, в одночасье спустившая все свое немалое состояние; как и, впрочем,

²¹ «„Игрок“ представляет собой как бы отражение традиций русской лирико-психологической оперы в кривом зеркале сатиры. Это „Пиковая дама“ навыворот» (276, 43).

вся атмосфера призрачно-неправдоподобного Рулетенбурга, где бродят не люди, а полубезумные персонажи-маски, — все это сплетается в некую псевдореальность, где нерушимо одно: игорный стол с маленьким шариком, вращающимся по ободу новоявленного колеса Фортуны.

Единственно неподдельное, что есть в этом призрачном мире, это взаимная любовь-ненависть, которую испытывают друг к другу бедный учитель Алексей и неисправимая гордячка Полина, требующая от возлюбленного полного подчинения ее власти, по сути дела ничего не обещая взамен.

Конечно, диалоги-поединки действующих лиц — отнюдь не новость для оперного жанра²². Но Прокофьев внес в них неслыханную ранее взрывную динамичность. Исходя из принципов русской вокальной декламации, он создал свой повышенно-экспрессивный стиль певческого звуковысказывания, подчиненный стремительному темпоритму. Возможно провести параллель с аналогичными явлениям австро-немецкой оперы, где в первую очередь можно назвать «Воццека» Альбана Берга. И у Прокофьева экспрессия выражения *сильных страстей* сочетается с нарочито гротесковым интонированием, использованным в обрисовке агрессивного окружения, предьявляющего на героев свои права²³.

В этом смысле выделяется динамическая кульминация оперы, в роли которой выступает тщательно разработанная сцена в игорном доме. Ключом музыкального решения стало своеобразное «вечное движение», а точнее, круговращение персонажей, собравшихся у игорного стола и переживающих невероятный успех своего собрата как свой собственный. На фоне стремительного темпоритма, где даже вращение шарика рулетки нашло музыкально-пластический эквивалент, предстает мозаика характерных реплик, где облик перебивающих друг друга персонажей запечатлен в сжатых, но метких интонационных формулах. И эта кажущаяся разноголосица сводится воедино, когда герой достигает триумфа, не подозревая о том, что ему уготована судьба игрока, навсегда прикованного к игорному столу.

«Игрок» Прокофьева вместе с тем стал ярчайшим проявлением русского музыкального экспрессионизма, по-своему представившего трагедию «маленького человека» — жалкого, но самолю-

²² Можно напомнить о поистине уникальном диалоге Нерона и Сенеки в «Коронации Поппеи» К. Монтеверди: непреклонности философа, осуждающего пагубную страсть императора, противостоит нарастающее возбуждение тирана, которому осмелились противоречить.

²³ «На самом деле мои поиски сильного языка достигали цели в моментах сильных эмоций или насмешки» — так оценивал сам Прокофьев направленность своих исканий (298, 154).

бивого бедняка, увидевшего сон о неожиданно свалившемся на его голову богатстве. Именно такое сочетание символической многозначности и энергии страстей определило ведущее направление оперного стиля Прокофьева в первые два десятилетия его жизни в искусстве.

Но Прокофьев приучил нас к неожиданным поворотам, молниеносным сменам творческой ориентации. Такой поворот представила следующая его опера, написанная на сюжет К. Гоцци в театральной обработке, выполненной при участии Мейерхольда. «Любовь к трем апельсинам» ор. 33 (1919) — своего рода квинтэссенция игрового стиля Прокофьева. Эта опера завоевала достаточно широкую известность как на Западе, так и в Советской России. Но и по смыслу, и по направленности исканий прокофьевские «Апельсины» принадлежат еще дореволюционному художественному движению, а точнее, той ветви русского символизма, которая расцвела начиная с постановки «Балаганчика» Блока, осуществленной Мейерхольдом. Символистам оказалась в чем-то близка импровизационная стихия театра представления, возможно, в силу заранее предусмотренной многозначности интерпретаций, дающих простор актерской импровизации.

Но как раз это направление театральных исканий было подхвачено в практике искусства первых лет революции с присущим ему уклоном к плакатной символике. И если мгновенно перестраивающийся Мейерхольд все более становился приверженцем политически ангажированного театра (хотя далеко не ограничивался им), то прославленная «Турандот» Е. Б. Вахтангова доказала не только жизненность принципов сугубо игрового театра, но и созвучность его праздничности и вызывающей зрелищности духу обновления закостенелых, изживших себя форм «сценического реализма». Веселые театральные эскапады казались тогда хорошим противостоянием разлагающему душу унынию, чувству разочарования, питаемых вопиющим разрывом между победным бряцанием лозунгов, равно как риторическим заклинаниям на улицах и площадях и неприглядной действительностью, когда не хватало самого необходимого для элементарного выживания. Иллюзорный мир театра отвлекал зрителя от текущих житейских забот — он творил на его глазах блистательный мир, где действовали благородные герои, посрамлялись злодеи, а любовь в конечном итоге увенчивалась счастливым исходом.

Вслед за «Балаганчиком» Блока Прокофьев придал своей опере оттенок пародии, хотя мнение о предпринятом композитором «избиении оперных штампов» все-таки граничит с преувеличением. Прокофьев представил на оперной сцене веселый спектакль в условных формах итальянского театра масок. Признанный классик

этого театра Карло Гоцци стал вдохновителем спектакля, где впервые так последовательно и наглядно проведены в жизнь принципы новой *игровой оперы*, в дальнейшем утвердившиеся в режиссуре начиная с музыкальных пьес Брехта — Вайля.

Предельное упрощение вокальной декламации, сведенной к условным звуко-ритмо-формулам, отсутствие индивидуальной характеристики и психологической насыщенности переживаний персонажей, скрывших свои лица под сценическими, а также интонационным масками, стремительный темпоритм действия, где царит всепроникающая скерцозность, — все это естественные следствия изначальной установки на *зрелищность*. Король Треф — всего лишь маска доброго и справедливого властелина, озабоченного судьбой его законного наследника; сам Принц легко меняет амплуа нытика, перекормленного тухлыми рифмами, на бутафорское одеяние бестрепетного героя, отправляющегося в дальний поход, дабы претерпеть ритуальные испытания и обрести в награду достойную подругу. Принцип маски восторжествовал и в обрисовке негативных персонажей: злодейка Клариче выступает в паре с достойным другом, льстивым и вероломным Леандром, подстать им арапка Смеральдина, позарившаяся на царский престол. А возвышаются над всеми ними комические фигуры покровителей — по-театральному напыщенного, но слабосильного мага Челия, тщетно взывающего к дьяволу по имени Фарфарелло, и злобно-мстительной Фата-Морганы — двойника феи Карабос из «Спящей красавицы» Чайковского — Петипа.

Лишь один Труффальдино — человек, умеющий смешить, — остался носителем здравого смысла в этом условном зрелище. Только он обладает незаурядным характером, сочетая в себе хитрость, изворотливость и наглость придворного шута с отчаянной трусостью при столкновении с настоящей опасностью²⁴. Неподдельность переживаний ощутима и в лаконичном любовном дуэте Принца и неожиданно обретенной им невесты — принцессы Нинетты, где вновь вступает в свои права утонченно-целомудренная лирика, столь свойственная музыке Прокофьева. А рядом с этим бесконечные шествия и погони, где инициативу перехватывает оркестр, представляющий четко очерченные инструментальные жанры — марш, скерцо, погоню.

И еще одна особенность — присутствие на сцене комментирующих групп: Трагики, Лирики, Комики и Пустоголовые, где первенствующую роль играют Чудаки — нечто вроде представите-

²⁴ Кульминационной в этом смысле становится сцена Труффальдино с чудовищной кухаркой из замка волшебницы Креонты — только случай спасает незадачливого шута от расправы.

лей театральной дирекции. Поначалу остающиеся в стороне, в амплуа заинтересованных наблюдателей, они нарушают ими же установленные «правила игры», бесцеремонно вмешиваясь в течение событий.

Резкий поворот в оперных исканиях Прокофьева обозначила последняя опера из созданных либо обновленных в 20-е годы. Нравственный смысл противоборства добра и зла, где ареной схватки космических сил становится живая человеческая душа, раскрыт в «Огненном ангеле» ор. 37 (1919—1927), написанном по роману В. Я. Брюсова. Именно в этом сочинении обнаружили в полной мере те стороны дарования Прокофьева, которые обличали в нем композитора-символиста и одновременно самого одаренного из русских музыкантов-экспрессионистов. Необходимость затронуть эту оперу, далеко выходящую за пределы принятого в данном томе хронологического ограничения, проистекает из того факта, что это сочинение генетически связано с исканиями предреволюционной поры и одновременно органично вписывается в художественные, и даже шире — в общекультурные движения, развернувшиеся за пределами Советской России в творчестве мастеров, стремившихся поддержать пламя традиции, павшей на родине жертвой борьбы с духовностью. Не случайно многих философов и художников вдохновила проблема происхождения мирового зла и борьбы святости и греховности в единичной человеческой душе. Эта проблема не могла не стать ключевой в творчестве тех мастеров культуры, которые пытались осознать скрытый смысл русской революции. Она отразилась и в творениях литераторов, живописавших «окайнные дни» новейшей русской истории, и в с виду совершенно отстраненных от политики композициях русского балета за рубежом. Причем именно Прокофьев выступил на сцене дягилевского театра с балетом-притчей «Блудный сын», раскрывшим гибельность обманчиво привлекательного порока и утвердившим христианскую идею прощения и примирения.

Концепция «Огненного ангела», бесспорно, много сложнее — в конечном счете так и не дано ясного ответа на главный вопрос, является ли влечение героини оперы Ренаты к ангелу света Мадизелю проявлением святости и чистоты побуждений или темным, дьявольским наваждением. В этом сказалась символическая многозначность не только образов оперы, но и ее концепция. Близка символистской литературе и духовная атмосфера оперы, насыщенной ритуалами заклятий сил огня и мрака. Кстати, разного рода заклинания включены и в ткань предыдущей оперы композитора, но там они поданы в ироническом ключе, наполовину «не всерьез».

Столь же неоднозначны и многие другие персонажи оперы, которые возникают на крестном пути Ренаты. Так и осталось не-

ясным, кем, собственно, является прославленный маг Агриппа Неттесгеймский — серьезным ученым и противником шарлатанства или коварным лжецом, погруженным в богопротивные занятия. Трудно понять, в какой роли выступает Великий инквизитор, — слугой самого Господа, призванным изгнать демонов из мирной обители, либо воплощением самого дьявола, обуреваемым всепоглощающей ненавистью, безжалостностью и злобой. И конечно, в первую очередь, остался открытым вопрос, как же расценить и саму Ренату — как святую, которая возлюбила много, или как закоренелую грешницу, по заслугам преданную костру милосердной матери католической церкви? Прокофьев как истый символист не ставит окончательной точки, он оставляет вопрос неразрешенным, покров тайны не только не сброшен, но даже не приоткрыт.

Что же касается стилистических свойств «Огненного ангела», то по сравнению с «Игроком» чистая вокальная декламация гораздо рельефнее пронизана песенностью, причем песенностью русского склада, строящейся на диатонической основе. Само собой разумеется, что в этой опере немало и хроматической музыки, организованной на основе сложнотональных структур. Ясной, «белоклавишной» диатонике²⁵ противостоит крайне усложненная мелодика, где тональность уже находится на грани разрушения, а ладовое развитие создается посредством непрерывных смен «скользящих» опор.

Огромная роль мелодических и гармонических остинато, реализующих идею циклической повторности, явно проистекает из самой природы заклятий, бьющих в одну точку. В первую очередь надо выделить пятый акт «Огненного ангела» — динамическую кульминацию оперы, где в действие вступают противоборствующие хоровые массы, а оркестр достигает неистовой экспрессивности, словно живописует апокалиптические кошмары²⁶. А наряду с этим — сочная бытовая сцена путешествующих Фауста и Мефистофеля, что создает необходимую разрядку перед острейшим напряжением страстей, выплеснувшихся в финале оперы.

Одно является в этом сочинении твердым и несомненным — это образ рыцаря Рупрехта, носителя здравого смысла и в то же время истинной любви и сострадания. Он и становится для Ренаты якорем спасения — именно Рупрехт, а не призрачный ангел света послан ей Богом. Но героиня оперы пренебрегает преданной лю-

²⁵ Важнейшие темы оперы взяты, по свидетельству автора, из набросков незавершенного диатонического квартета (см.: 298, 169).

²⁶ Именно как «конец вселенной» воспринял музыку «Огненного ангела», вошедшую в финал Третьей симфонии, великий пианист С. Т. Рихтер (см.: 298, 459).

бовью и проходит уготованный ей путь к гибели, руководствуясь свободным выбором, подчиняясь силе неодолимого наваждения.

*

«Огненный ангел» наряду с некоторыми другими сочинениями Прокофьева, созданными в 20-е годы, *завершил* отдельные линии, заявленные еще в период становления стиля мастера. Многообразие этих линий позволяет прийти к выводу, что Прокофьев стал олицетворением *плюрализма* музыки XX века. Он соприкоснулся со многими ее стилистическими направлениями, из которых ни одно не стало доминирующим. Неоклассик и символист, он развернул гамму порой даже взаимоисключающих, равно как и взаимодополняющих образов — от бесстрастности чистой, «объективной» лирики до сокрушающей экспрессии темных наваждений. Предельная ясность и завораживающая таинственность, чистота и непорочность доверчивой души и злобная, жестокая насмешка, строгий деловой расчет художника-конструктивиста и спонтанность интуитивных прозрений духовидца — все это (и многое другое) представлено в музыке Прокофьева, выходящей за тесные рамки любых тенденций, любых направлений.

Кое-что в переосмысленном виде сохранилось и в его работах советского периода, он обрел во второй половине 30-х и в первой половине 40-х годов *новое качество стиля*. Путь к нему также обозначился еще в 20-е годы, начиная с робких попыток писать музыку, созвучную психологическому климату новой России, и после ряда «проб и ошибок» начала 30-х годов композитору удалось сравнительно быстро преодолеть временное замешательство мастера, стоявшего на перепутье, и обрести второе дыхание. Оно заявило о себе в полный голос в несравненном шедевре русской музыки XX века — балете «Ромео и Джульетта». Но прежние завоевания мастера не были заслонены — они преодолели искусственные препоны и возродились к новой жизни²⁷.

²⁷ В этой главе в отличие от других освещен и зарубежный период творчества С. С. Прокофьева. Однако редколлегия не сочла возможным вмешаться в текст после безвременной кончины автора.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Ноктюрн оп. 5 № 1

1 Andante

Четвертая соната, I ч.

2 Andante

Четвертая соната, II ч.

3 Prestissimo volando ♩=160

Andante. Languido

3 3

Fl.

8

mf

Tr-ba

f

3

Lento. Brumeux

pp



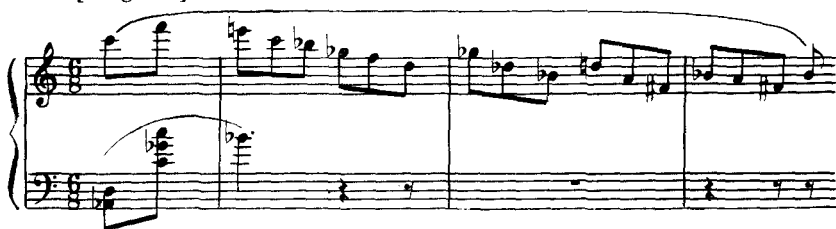
8 *Allegretto* "Маска" op. 63 № 1
avec une douceur cachée



9 [Allegretto] "Маска" op. 63 № 1



10 [Allegretto] "Маска" op. 63 № 1



11 [Très vite] "Загадка" op. 52 № 2



12

Девятая соната

mysterieusement murmuré

p

13

Девятая соната

14

[Lent, vague, indécis]

Прелюдия оп. 74 № 4

15

[Tres lent, contemplatif]

Прелюдия оп. 74 № 2

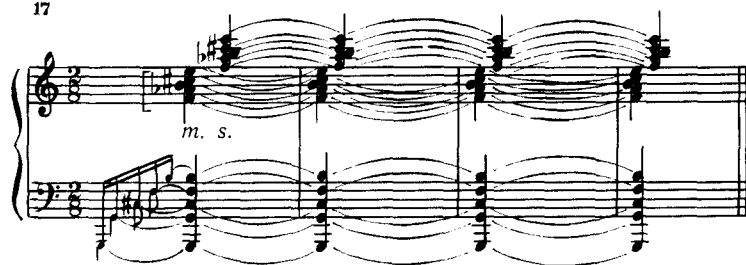
pp

dim. smorz.



17

Шестая соната



18 Andante

Прелюдия op. 67 № 1



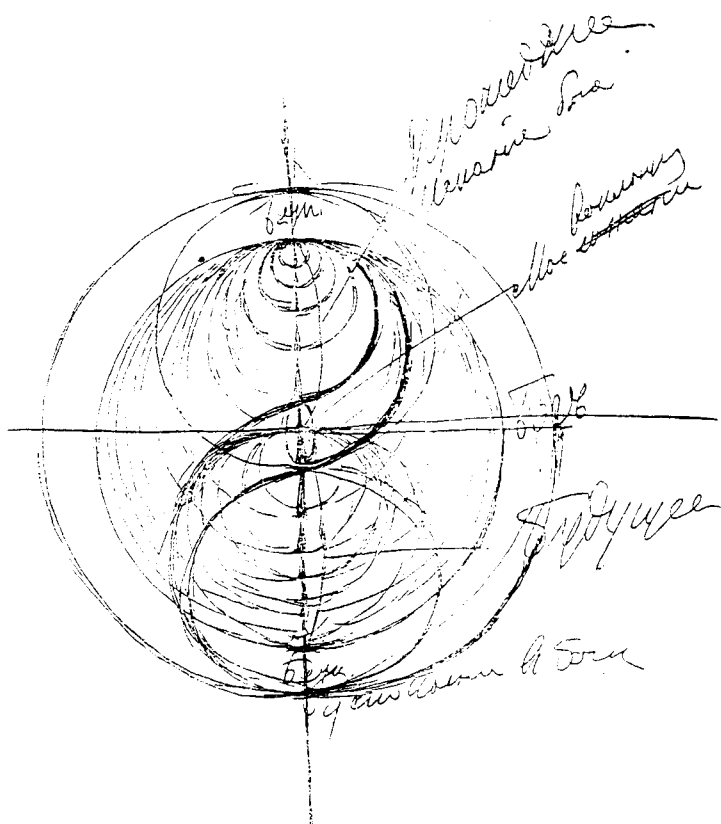


Рисунок из записей А. Н. Скрябина

20 Avec une grâce dolente

"Темное пламя" op. 73 № 2





21 **Con allegro** *rit.*
Мо - лю, не у - хо - ди

p *colla parte* *f*

Three staves of music. The top staff is a vocal line with the lyrics "Мо - лю, не у - хо - ди". It begins with a triplet of eighth notes marked "rit." and "3". The bottom two staves are piano accompaniment. The left hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "colla parte". The right hand features a triplet of eighth notes marked "f".

22 **Largo di molto**

P-no I *p*

P-no II *p* *pp*

Two systems of piano accompaniment. The first system is for Piano I (P-no I), showing a continuous sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is for Piano II (P-no II), featuring a more static accompaniment with long notes and slurs in both hands, marked with piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics. Both systems are marked "Largo di molto".

23 Allegro maestoso

P-no I *ff*

P-no II *Allegro maestoso*

24 Moderato

ff con passione

25 Moderato

p *mf dim.*

26 Moderato

ff

27 Adagio sostenuto

mf *dolce e sempre espressivo* *rit.* *a tempo*



28 Moderato



29a Andantino



6 Allegretto



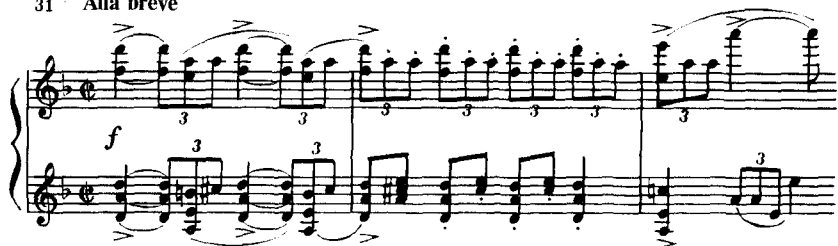
30a Allegro



6 Allegro



31 Alla breve



32 Più mosso



33 Scherzando molto leggero



34a Allegro moderato



6 [Allegro moderato]

mf *dim.* *p*

35 Moderato

mf *rit.* *dim.* *p*

36 Allegro vivace (alla breve)

f pesante

poco rit.

p

37 Moderato (4/4)

p *mf cantabile*

dim.

38 Allegro molto

Fl., Ob.

mf comodo

39 Allegro ma non troppo

Cl.

mf espress. *mf* *pp* *mf*

40 Moderato

V-nl

Cl.

Fag.

mf *pp* *Fl.*

mf mf Fl. 3 3

mf mf p rit.

41 Allegro animato

42 Largo

V-c. pp pp

43 Moderato
Cl. solo

p Cor. Archi p mf

p mf p

44 Allegro molto

Cor. *f* *dim.* *p* *sf*

V-ni *ben marc.* *f* *dim.*

45 Adagio
Cl. solo

mf espress. e cantabile poco cresc. *dim.*

dim. p *poco cresc.*

p *cresc.* *f* *dim.* *pp*

46

47 Moderato
Cor. ingl.

mf sempre espressivo

48

pp

49 Maestoso

50

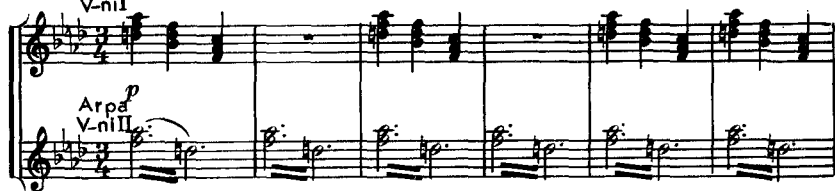
Lento



Слы-шишьк-свадь - бе звон свя - той

51

Presto

Cl.
V-ni IArpa
V-ni II

52

Presto



То - чно сто - нет мед - ный ад

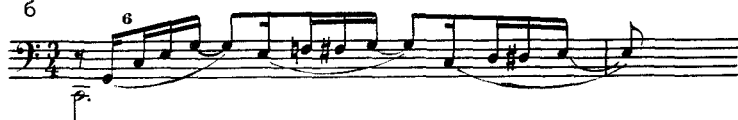
53

а [Largo]



[Largo]

6



в

[Largo]



54

[Grave]



ff

55

Largo

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

un poco dim. *mf*

56

Moderato

f *dim.* *p*

57

Allegro

ff Е-ди-но-род-ный Сы-не и сло-ве Бо-жий

58

Andante sostenuto

mf Бла-же-ни ал-чу-щи-е и жа-жду-щи-и

mf пра-вды я-ко ти-и на-сы-тя-т-ся

p

59 Andante

C. pp

А. От - че - наш и - же е - си на не - бе сех

pp

Т. Б.

да свя - тит - ся и - мя Тво - е

60 Andante

poco a poco crescendo e accelerando

Хва - ли - те Гос - по - дасне - бес...

Хва -

C. pp

А. *pp* Хва -

Т. Б.

- ли - те Гос - па - да, хва - ли - те Гос - па - да, хва.

- ли - те Е - го, хва - ли - те Е - го, хва.

mf хва -

61 Довольно медленно

Све - те

Све_те ти - хий, по_ем От_ца,

pp *p*

ти - хий свя - ты - я сла - вы

Сы - на и Свя_та - го Ду_ха Бо - га

62 Медленно

А. Ны - не от - пу - ща - е -

ppp

Т. соло Ныне от_пу-ща е_шира_ба Тво_е -

ppp

Т. Ны - не от - пу - ща - е -

- ши ра - ба Тво - е - го,

- го, Вла - ды - ко,

- ши ра - ба Тво - е - го,

63 Довольно скоро

pp *pp*

Т. Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя оправ-данием Твоим

Б. *pp* *pp*

64 Не скоро

Сла - ва, сла -

в че-ло-ве-цех бла-го - во - ле - - ни -

ppp Мир. Сла - ва, сла - ва

Мир. Сла - ва,

- ва, сла - ва.

- ва, сла - ва.

сла - ва.

сла - ва.

сла - ва.

f *f* *f* *f*

65 Не скоро

p Хва-ли-те и - мя Гос - под - *p*

f ярко, с твердым, бодрым ритмом

Хва-ли-те и - мя Гос -

p Хва-ли-те и - мя Гос - под - *p*

f ярко, с твердым, бодрым ритмом

Хва-ли-те и - мя Гос -

- не. Ал-ли-луй - и - а.

- под - не. Ал-ли-луй - и - а.

- не. Ал-ли-луй - и - а.

- под - не. Ал-ли-луй - и - а.

66 Tenebroso, sempre affretando

pp *cresc.*

67 Allegro assai

mp

p

68 Allegro assai

p

69 Andante con moto

al'improvviso

tranquillo, molto cantabile

ff

dimin.

p

70

Allegro*pesante ma non forte*

pesante

cantando

71a

Tranquillo

pp

Rit. Rit. Rit. Rit. Rit.

6

Giocondamente

leggero

mf

Allegretto

molto comodo, ma a tempo

72 *mp cantando*

73a *tr*

This musical score is for the piece 'Allegretto' in G major, marked 'molto comodo, ma a tempo'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system, labeled '72', shows measures 72 and 73. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked 'mp' (mezzo-piano) and the instruction 'cantando' (singingly) is present. The second system, labeled '73a', continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. A trill is indicated in measure 73a with the notation 'tr' and a wavy line.

73a Mesto

sostenuto, pesante

73a *p*

74 *mf*

This musical score is for the piece 'Mesto' in G major, marked 'sostenuto, pesante'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system, labeled '73a', shows measures 73a and 74. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked 'p' (piano). The second system, labeled '74', continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte).

6

sempre legatissimo

74 *p dolce pacatamente*

75

This musical score is for the piece 'Mesto' in G major, marked 'sostenuto, pesante'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system, labeled '74', shows measures 74 and 75. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked 'p' (piano) and the instruction 'dolce pacatamente' (sweetly and calmly) is present. The second system, labeled '75', continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

74 Allegretto tranquillo (Andantino con moto)
sempre espressivo e disinvolto

p semplice

una corda e poco pedale

75 Pesante. Minaccioso

p

tenebroso

76 Allegro sostenuto

ff pesante

tenuto

diminuendo

77 Allegro

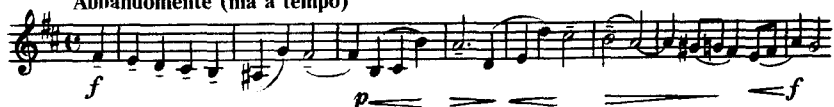
Viol.

f appassionato

78 Poco largamente
molto cantabile e espressivo



79 Abbandonente (ma a tempo)



80 Allegretto frescamente



81 Andante al rigore di tempo

meno f espressivo *cresc.*

и серд - це на - пол -

meno f

- нял свя - тым о - ча - ро -

poco allargando

- ба -

poco allargando

p cresc.

- нъем.

ff

a tempo

fff

82 *Andante largamente*

mp sereno *crescendo*

Лишь я, таинственный певец, на берег выброшен грозою,
я гимны прежние пою

83 *Andante espressivo*

p

Цветок за-сох-ший, без-у-хан-ный, за-бы-тый
в кни-ге ви-жу я, и вот у-же меч-то-ю странной

dolcis.

pp

p

ду-ша на пол - ни - лась мо - я.

espres.

p

84

Andantino con moto, ma sempre lugubre

p

p

Ча -

mf

p

- сов од-но - о-браз - ный бой, то -

- ми-тель-на-я но - чи по - вестъ! я -

espressivo

- зык для всех рав-но чу - жой

85 **Andante frescamente**
largamente, disinvolto

О, не кла-ди-те ме-ня в зем-лю сы-ру-ю. О,

не кла-ди-те ме-ня

86 Andante

Тема монастыря
poco rit.

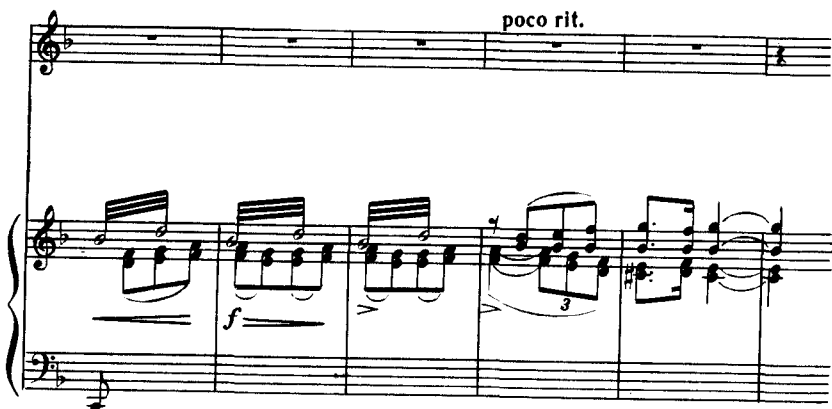


Allegro moderato

crescendo e poco accelerando



poco rit.



Медленно

Б.еат.

я у - ми -

p

Б.еат.

- ра - ю, но смерть моя пол -

f *p*

Б.еат.

- на, пол-на от - ра - ды.

f

Без.

Нет боль_ше зло_бы.

pp

piu f

88

II д. Хор нищих

Мад.

a tempo

f

dim.

Не пре - зришь, Бо -

f

dim.

Нищие

f

dim.

Бо -

Ты

f

dim.

Не помни_те о_би_ды!

же,

же,

pp

pp

p

89 Allegro moderato

Литургия № 2

2 первых и 2 вторых дисканта

Сла_ва От_цу и Сы_ну и Свя_то_му Ду_ху, и

mf

mf

ны_не, и присно,и во ве_ки-ве_ков. А_минь.

mf

mf все

Е-ди-но-род-ный Сы-не и Сло-ве Бо-жий

mf все

Е-ди-но-род-ный

Е-ди-но-род-ный и Сло-ве

mf

Е-ди-но-род-ный Сы-не и Сло-ве Бо-жий

mf

90 Allegretto

Литургия № 2

mf

и при-па-

mf

При-и-ди-те, па-кло-ним-ся и при-па-дем, при-па-

mf

mf

дем ко Хри-сту.

дем ко Хри-сту. Спа-си, спа-си ны, Сы-не Бо-жий,

спа-си ны,

ны,

Andante

без размера

p *p* *p* *p*

А - минь. А - минь.

Тебе поем,

mf *mf*

mf *ma non troppo* *f* *f*

mf *mf*

Тебе поем, Тебе благо-сло-вим, Те -

бе бла - го - да - рим, Го - спо - ди.

mf
ppp и мо - лим - ти - ся, Бо - же наш

mf
ppp

mf
ppp

rit.

С. *f*

А. *f*

Т. *f*

Б. *f*

Ал-ли-луй - я алли-луйя, алли-луй - и - я.

p

p

p

p

Се Же-них

грядет во лу - но - щи,

грядет во лу - но - щи и бла -

Се Же-них

грядет во лу - но - щи,

Poco più mosso

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность Б-бемоль мажор. Темп Poco più mosso. Музыка для голоса и фортепиано. В первом и третьем тактах есть акценты (f) на первом и третьем звуках. В первом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты. В третьем такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты.

Голос: Царь бо цар_ству_ю_щих и Го_сподь го_

Фортепиано: Царь бо цар_ству_ю_щих и Го_сподь го_

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность Б-бемоль мажор. Музыка для голоса и фортепиано. В пятом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты. В шестом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты.

Голос: - спод_ству_ю_щих при - хо - дит

Фортепиано: - спод_ству_ю_щих при - хо - дит

Moderato

Музыкальный фрагмент в 3/2 такте, тональность Б-бемоль мажор. Темп Moderato. Музыка для голоса и фортепиано. В первом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты. В третьем такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты. В пятом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты. В шестом такте у фортепиано есть аккорды в правой руке, а в левой — басовые ноты.

Голос: Бог Го_сподь и я_ви_ся

Фортепиано: Бог Го_сподь и я_ви_ся

нам, я - ви - ся нам, бла - го - сло -

- вен гря - дый во и - мя Го - спод - не.

Moderato assai; quasi Marcia funebre; molto maestoso

a tempo

C. *pp* *rit.* *p*

A. *pp* *p*

T. *pp* *p*

B. *pp* *p*

Бла - го - о - браз - ный И

сиф.

Lento

ff

Царь, се бо вхо ... дит Царь, Царь сла ...

Царь, входит Царь сла ...

Meno mosso e misterioso

Tempo I

p

... вы. ...

се жерт - ва

pp ... вы, ...

pp жерт - ва тай - на я

p ... се жерт - ва

тай - на - я со - вер - шен - на

тай - на - я жерт -

96

Allegro

Всенощное бдение. Воскресные тропари

С. *f*

А. *f*

Т. *f*

Б. *f*

Бла-го-словен е-си, Гос-поди, на-у-чи мя о-правда -

f

Ан-гельский са-бор у-ди-ви-ся, зря Те-бе в мерт-вых

f

- ни-ем Тво-им.

Сопр.

вменив-ша-ся, смертну-ю же Спасе крепость разорив - ша

Альт.

рассогит.

иссо-бо-ю А-да-ма воздвигша, и от ада вся сво-бож-дша.

97

Всенощное бдение. "Хвалите имя Господне"

Moderato tranquillo $\text{♩} = 64$

С. *p* *mf*

А. *p* *mf*

Т. *p* *mf*

Б. *p* *mf*

Хва - ли - те и - мя Го -

- спод - не,

98a **Allegro pesante**

f

6 **[Allegro pesante]**

mf *espr. molto*

99a **Allegro vivace**

ff

6 **Maestoso (♩ = 54)**

ff *marcatissimo*

100 **Andante sostenuto. Più mosso**

p *quasi recit.*



101 **Allegro risoluto**



102 **Allegro furioso**



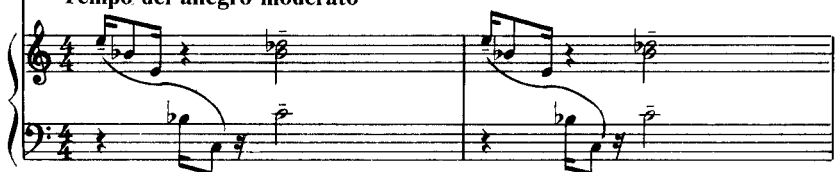
103 **Moderato**



104 **Tempo del allegro moderato**



Tempo del allegro moderato



105 *Andante alla breve*

Ты о - се - ни их бла - жен - ной на - деж - до - ю
в цар_ство - ем пред о - ча - ми все - выш - не - го пред_стать

106 *Andante affetuoso*

107 *Allegro impetuoso e fantastico*

p marc.
più f

108

[Allegro fantastico e impetuoso]

meno mosso
fff Tr., Tromb.

109

Allegro giusto

mp marcato *mp*

110

Molto sostenuto

ff Cb. *ff* Tromb.

ff *resaluto* *sf* *sf* *sf*

111

Adagio marziale

pp *ben marcato* *poco a poco cresc. molto* *ff*

112

Molto adagio

fiati

Arpa

p espressivo

mp

p

p

113

Molto sostenuto

espr.

brillante

Fl. solo *f*

Fag. *f*

sf p

ten. a piacere

f

p

mf

f

p

Allegretto giocoso



115a

Не скоро

p

До - стой - но есть я - ко во - и -

p

До - стой - но есть я -

sf

- стин - ну бла - жи - ти Тя Бо - го -

sf

- ко во - и - стин - ну

sf

- ро -

p

- ди - цу

б

Торжественно и спокойно

Хва - ли - те Го - спо - да с не - бес, хва - ли - те, хва - ли - те

116

Moderato

117

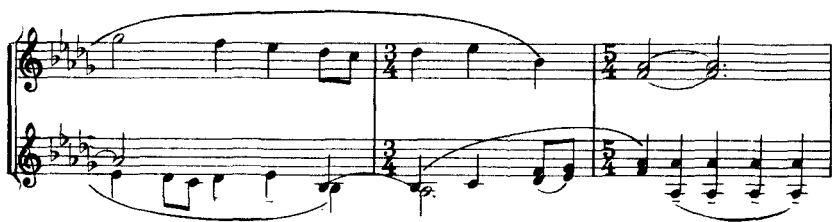
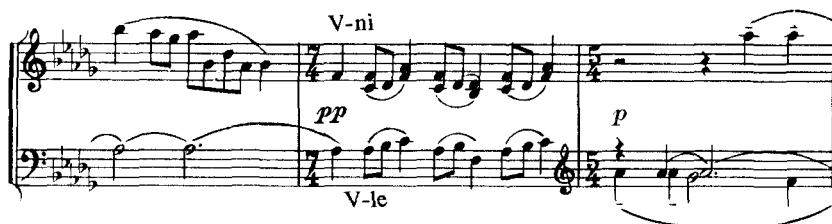
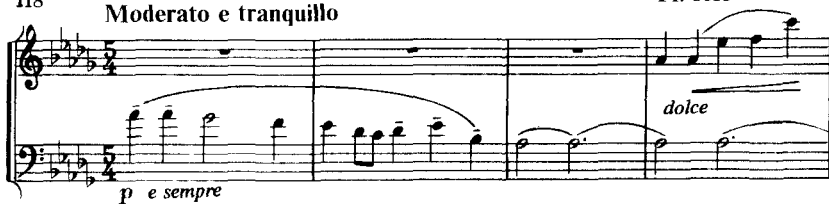
Largo



118

Moderato e tranquillo

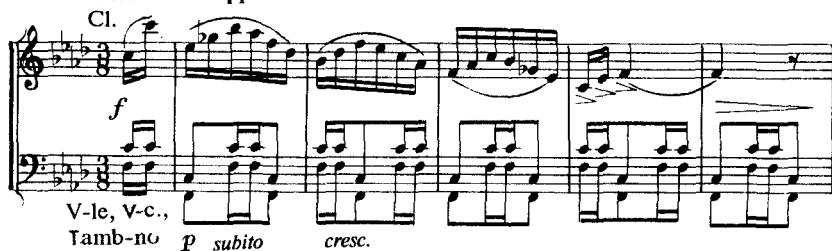
Fl. solo



119

Vivo non troppo

Cl.



120

Moderato

Musical score for measures 120 and 121, marked **Moderato**. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written for a piano (p) and a clarinet (Cl.).
 Measure 120: The piano part begins with a forte (**f**) dynamic and a triplet of eighth notes. The clarinet part has a glissando (*gliss.*) over a whole note. The piano part continues with a triplet of eighth notes in measure 121.
 Measure 121: The piano part continues with a triplet of eighth notes. The clarinet part has a glissando (*gliss.*) over a whole note.

121 Andantino a piacere

Musical score for measures 121 and 122, marked **Andantino a piacere**. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written for a piano (p).
 Measure 121: The piano part begins with a forte (**f**) dynamic. The melody is a half note, and the bass line is a half note. The piano part continues with a half note in measure 122.
 Measure 122: The piano part continues with a half note.

122

Andante

Musical score for measures 122 and 123, marked **Andante**. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written for a piano (p), a violin (V), and a viola (vi).
 Measure 122: The violin part begins with a **V-no solo** instruction and a *dolcissimo* marking. The piano part has a half note. The violin part continues with a half note in measure 123.
 Measure 123: The violin part continues with a half note. The piano part has a half note.

123

Adagio

Musical score for measures 123 and 124, marked **Adagio**. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is written for a piano (p) and a flute (Fl.).
 Measure 123: The piano part begins with a mezzo-piano (**mp**) dynamic and an *espress.* marking. The flute part has a half note. The piano part continues with a half note in measure 124.
 Measure 124: The piano part continues with a half note. The flute part has a half note.

Lento

p

125a

Moderato maestoso

а - л - л и - л у - и - а

б

Гос - по - ди, сла - ва Те - бе

в

но - ве по - кры по - ло - жил

126 **Con moto**

Чай - ка, се - ра - я чай - ка с пе -
- чаль - ны - ми кри - ка - ми но - си - тся

127 **Moderato, ma energico**

f
Ре - вет у - ра - ган, по - ет о - ке -
poco rit.
- ан, кру - жит - ся снег,

128 **Lento**

p
con. sord.
pp

129 **Poco più mosso (tranquillo)**

p *declamando*
От жи - зни лжи - вой и из - вест - ной твоя ме -
- чта те - бя вле - чет

130 **Moderato**

f
3
3

[Non troppo vivo]

(mp)

(legato)

(seque)

(mf)

(sempre staccato)

(>)

Larghetto

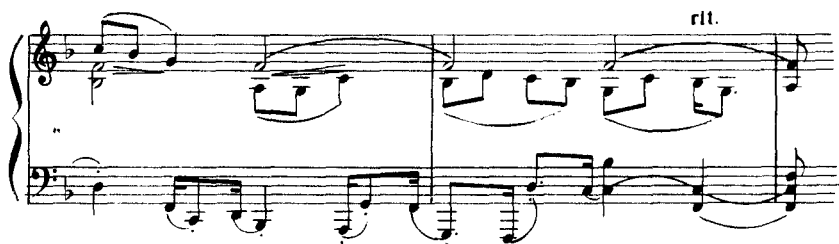
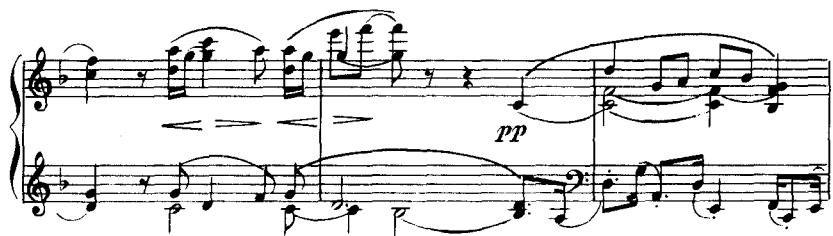
P legato

[Larghetto]



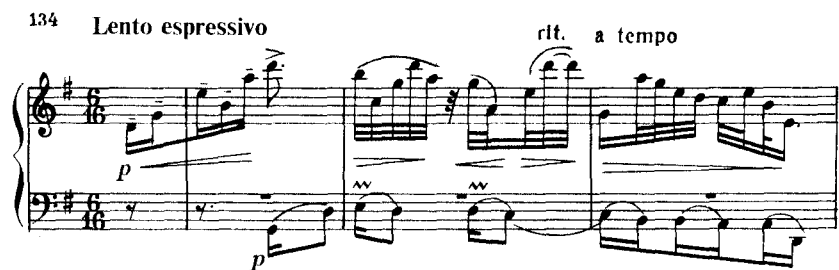
133

Allegro



134

Lento espressivo



dim.

135 **Presto**

mf impetoso *cresc.* *f* *simile* *dim.*

136 **Vivace**

mf *dim.*

137

Con moto

Measures 137-140. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Con moto'. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a melodic line. A piano (*p*) dynamic marking appears in measure 139. An 8-measure rest is indicated above the first staff in measure 140.

138

Andante epico

cantabile

Measures 138-141. The tempo is 'Andante epico' and the mood is 'cantabile'. The music is in 4/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains a melodic line with the instruction 'melodia astinato un poco marcato'. The second staff (bass clef) features a 'sotto voce' (softly) accompaniment with sustained chords and a melodic line. An 8-measure rest is indicated above the first staff in measure 141.

Continuation of the musical score for measures 138-141, showing the lower staves and the continuation of the melodic and harmonic lines.

139

Allegro risoluto

Measures 139-142. The tempo is 'Allegro risoluto'. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a melodic line. An 8-measure rest is indicated above the first staff in measure 142.

140

Allegro

V-no *p*

Vc. *p*

141

Largo

p

142

Largo e molto lugubre

Archi
Cor.

143

Allegretto

Fl. picc.

p

Cl.

Cor. *pp*

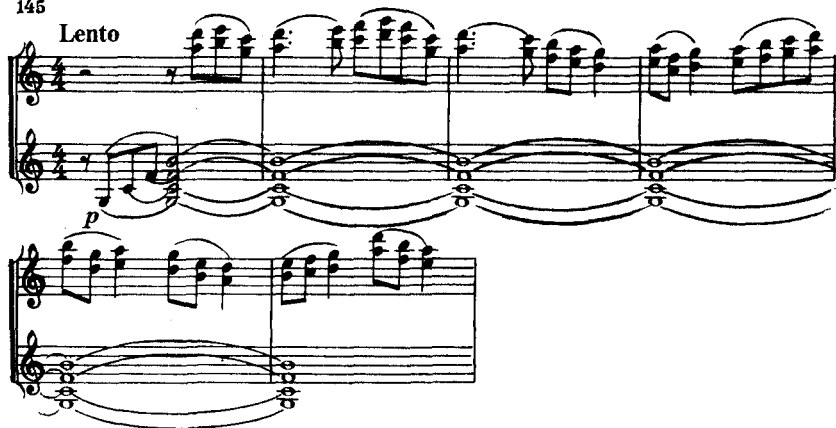
V-le *p pizz.*

V-ni *p pizz.*

144 **Vivo. Con impeto**



145 **Lento**



146



147

f *ff*

Ве - ру - ю

во е - ди - на - го Бо - га От - ца Все - дер - жи - те - ля,

148

f *ff*

В чер - мнем мо - ри, не - ис - ку - со - брач - ны - я

Lento

tempo rubato

149a

pp *ad lib.*

Fag.

6 Tempo giusto

6

mf *m. d.*

♩ = 80

Soprano
Solo

150a

ff

Ко - са - ль мо - я, ко... ко - са - мая, ко - сынька ру - са - я!

6 ♩ = 80 Meno mosso

B^s

6

p

Бо - сло - ви - те о - течь с ма - те - рью сва - во - ца - ду

Un Basso
profondo
del coro

ко сто́ль_ну гра_ду присту_ пить, каменну стеноу раз_ бить.

В *p* *lamentando*
Soprano solo

Ро_ ди_ мо_

- е мо_ ё ди_ тя_ тко, мо_ ё ми_ ло_ е.

Г Allegro

ff

Я_ го_ да_ ся _ го_ дой со_ ка_ ти _ ла_ ся,

я_ го_ да_ ся _ го_ дой по_ клени _ ла_ ся.

151

Andante

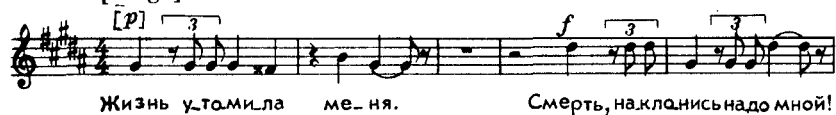
У_ мер бедный цве_ ток, На гру_ ди у те_

mf

_ бя он на_ ве_ ки по_ блек и за_ вял,

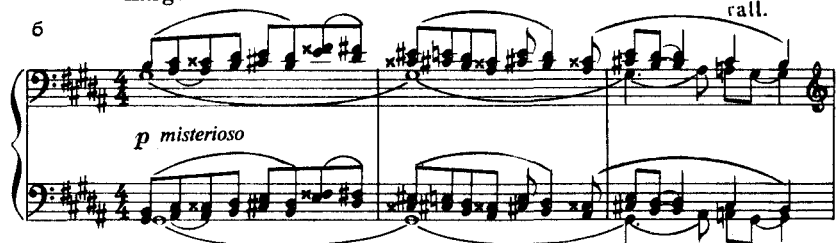
p *pp*

152a [Largo]



Largo

6



8

[Largo]



153a

[Lento]

"Гроза"



8 *più mosso*

p

rit.

p

6 [Poco moderato]

“Пан и Психея”

8

8 *Andante quieto*

“Долина-храм”

p

154 *Устало*

“В гостиной”

p

3

3

Canto

Крайне выразительно и гибко

Серая ком-на-та.

Piano

Leno, ma con espressione

p

3

3

mf

poco acceler.

3

Re - чи

неспеш-ная,

ten.

a tempo

3

да - же не стра - шныя, да - же

mf

теп.

pp

не гре - шны - я.

Не - умилен - ные, не - оскорбленные,

mf *pp* *росо*

мерт - вы - е лю - ди, со -

acceler. *a tempo* *acceler.*

- бой у - том - лен - ны - е.

rit. e dim.

rall. pp

155 **Moderato assai ed espressivo**

тема фуги

p

156 **Allegro affanato**

гл. п.

mp

157a

[Сопровождение к гл. п.]

Allegro affanato

pp

6

3. п. — тема Dies irae

mf poco pesante

pp

158a

Lento

I ч., тема вступления

p

6 Allegro non troppo, malinconico

I ч., гл. п.

V-no I



V-с.

В



espress.

п. п. — тема "берегись Лядова"

159a

Э. Григ. "Bändlåt" ["Колыбельная"] из оп. 66 № 7

Allegretto con moto



morendo



poco rit.

a tempo



6

Н. Мясковский. Квартет d-moll. II ч.

Andantino

V-ni

I-II

Тема

V-la

V-с.



p dolce

p dolce

pp

p

poco rit.

sf

pp

160a Tranquillo

Cor. ingl.

n. n.

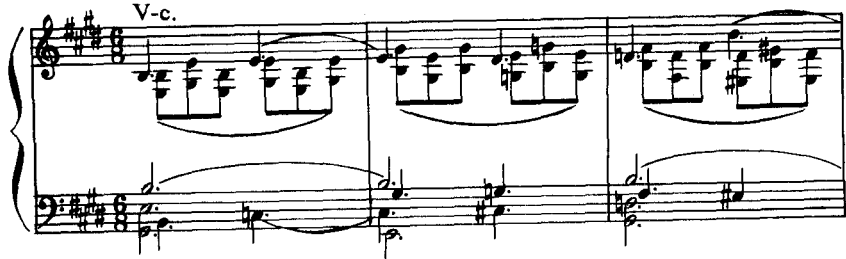
mp dolce e semplice

cresc.

6 Più lento, con elevazione

III часть. 1-я п. п.

V-c.



161a

Non troppo vivo, vigoroso

Tr-ni



6 Poco largamente e pesante

Cor. ingl.

Cl., Fag.

Cor., Tr-ni

ff



B



pp

mf

dim.

This block contains the musical notation for measures 162 and 163 of the Gavotte, Op. 32. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of measure 162, *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 163, and *dim.* (diminuendo) in the latter part of measure 163.

pp

espress.

p

ppp

This block contains the musical notation for measures 163 and 164 of the piece "Mimoljetnosti", Op. 22, No. 20. The music is in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are marked "Lento. Irrealmente". The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of measure 163, *espress.* (espressivo) above the right hand in measure 164, *p* (piano) at the start of measure 164, and *ppp* (pianissimo) at the end of measure 164.

ff

p

This block contains the musical notation for measures 164 and 165 of the piece "Sarkazmy", Op. 17, No. 1. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked "Tempestoso". The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the start of measure 164 and *p* (piano) at the start of measure 165.

mf ironico

165 **Allegro marcato** Вторая соната оп. 14, Скерцо

m. s. *m. d.* *m. s.* *m. d.* *m. s.*

m. s. *m. d.* *m. s.* *m. d.* *m. s.* *m. d.*

P subito

m. s.

166 **Allegro brioso** Первый концерт оп. 10, I ч.

ff



167

Второй концерт оп. 16, I ч.

Andantino



168

[*Andantino*]

*caloroso
con gran espressione*



p dolce *mp*

mf

mf *mp*

p *pp* *p dolce*

p *pp*

pp molto dolce

tr

tr

tr

Andante sostenuto

"Скифская сюита" оп. 20, IV ч.

V-ni II, V-le

p subito

tr

tr

tr

Tr-be p subito molto tenuto

172

"Игрок" op. 24, I д.

Sou fuoco

Алексей

Добро - де - тельный фа - тер, по - слуш - но - е се -
Fr-be, Cl., Fag., Piano

- мей - ство, на кры - ше а - ист, пред до - мьком цве

-ты. Все ра - бо - та - ют, как во -

p *Cor.*

-лы, и ко - пят день - ги;

mf

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* О поэзии Вяч. Иванова // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978.
2. *А. Д. Кастальский.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1910.
3. *Айльз Э. Метнер* — друг и учитель // См.: 220.
4. *А. К. Глазунов.* Письма. Статьи. Воспоминания. М., 1958.
5. *Акименко Я. С.* А. Гречанинов. Всенощное бдение для смешанного хора. Ор. 59 // *Музыка*, 1912, № 104.
6. *Акименко Я. С.* «Страстная седмица» А. Т. Гречанинова (к 1-му исполнению хором Л. С. Васильева) // *Музыка*, 1912, № 103.
7. *Александров А.* Жанровые и стилистические особенности «Байки» И. Ф. Стравинского // См.: 128.
8. *Александров А. Н.* О Станчинском // А. Н. Александров. Воспоминания, статьи, письма. М., 1979.
9. *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка (конец XIX — начало XX века). М., 1969.
10. *Алфеевская Г.* На повороте к неоклассицизму. «История солдата» // См.: 131.
11. Альбом А. Д. Кастальского с его автобиографией // ГЦММК, ф. 12, № 503, л. 67.
12. *Альшванг А.* Избранные сочинения. В 2-х т. М., 1964. Т. 1.
13. *Андреев Д.* Роза Мира. М., 1991.
14. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1991. Ч. 2.
15. *Асафьев Б. В.* [подписано В'ас]. А. Кастальский. Духовно-музыкальные сочинения: Нотография // *Музыка*, 1916, № 248.
16. *Асафьев Б. В.* А. Д. Кастальский // См.: 2.
17. *Асафьев Б. В.* «Аластор» Мясковского // Избр. труды. В 5-ти т. М., 1957. Т. 5.
18. *Асафьев Б. В.* [подписано В'ас]. Вл. Ребиков. Ритмодекламации // *Музыка*, 1915, № 238.
19. *Асафьев Б. В.* Из устных преданий и личных моих встреч // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, № 374, л. 70 об.
20. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977.
21. *Асафьев Б. В.* Николай Яковлевич Мясковский // Избр. труды. В 5-ти т. М., 1957. Т. 5.
22. *Асафьев Б.* О балете. Л., 1974.
23. *Асафьев Б. В.* Письмо П. П. Сувчинскому // Материалы из фонда П. П. Сувчинского в Музыкальном отделе Национальной библиотеки Франции (Париж).

24. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.
25. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Избр. труды. В 5-ти т. М., 1954. Т. 2.
26. Асафьев Б. В. Хоровое творчество А. Д. Кастальского // См.: 2.
27. Барас К. Эзотерика «Прометея» // Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород, 1995.
28. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983.
29. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7.
30. Белый А. Линия, круг, спираль — символизма // Труды и дни. М., 1912, № 4—5.
31. Белый А. Н. Метнер. 9 песен Гёте для голоса и фортепиано соч. 6 // Золотое руно, 1906, № 4.
32. Белый А. — Блок А. Переписка // Летописи Государственного литературного музея. М., 1940. Т. 7.
33. Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти кн. М., 1980. Кн. 4, 5.
34. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
35. Берков В. Некоторые вопросы гармонии Скрябина // Сов. музыка, 1959, № 6.
36. Берков В. Рахманиновская гармония // Сов. музыка, 1960, № 8.
37. Бернштейн Н. Концерт под управлением Рахманинова // СПб. ведомости, 1913, № 271, 3 декабря.
38. Бернштейн Ник. Особое мнение (по случаю первого исполнения «Хвалите Бога» соч. Гречанинова 18 февраля) // Петроградские ведомости, 1915, 21 февраля.
39. Бершадская Т. О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.
40. Бобровский В. О музыкальном мышлении Рахманинова // Сов. музыка, 1985, № 7.
41. Бобровский В. Симфоническая музыка // Музыка XX века. Ч. 1: 1890—1917. Кн. 1. М., 1976.
42. Бонди С. О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина // См.: 209.
43. Борисов А. [А. Б. Гольденвейзер]. Московские концерты // Театральная Россия и Музыкальный мир, 1904, № 1.
44. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976.
45. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. М., 1966.
46. Бэла И. Ф. Оперное творчество Рахманинова // С. В. Рахманинов и русская опера. М., 1947.
47. Бэла И. Философские истоки образного строя «Прометея» // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. М., 1993.
48. Василенко С. Н. Воспоминания. М., 1979.
49. Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. М.; Л., 1948.
50. Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. М., 1962.
51. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. М., 1968.
52. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Ч. 2, 3.
53. Вершинина И. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия, 1992, № 4.
54. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., 1967.

55. Виктор Михайлович Васнецов. Письма, дневники, воспоминания, документы, суждения современников. М., 1987.
56. Волошин М. Лики творчества. М., 1988.
57. Вольфинг [Э. К. Метнер]. Модернизм и музыка. М., 1912.
58. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. В 2-х т. М., 1988. Т. 1.
59. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. В 2-х т. М., 1988. Т. 2.
60. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976.
61. Гинзбург Л. Камерные инструментальные ансамбли Глиэра // См.: 255.
62. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
63. Глазунов. Исследования, материалы, публикации, письма. Л., 1960. Т. 2.
64. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
65. Глиэр Р. М. Встречи с беляевским кружком // См.: 254.
66. Глиэр Р. М. Народ — великий учитель // См.: 254.
67. Глиэр Р. М. Профессия композитора и воспитание молодежи // См.: 254.
68. Гнесин М. Ф. Страницы из воспоминаний // См.: 209.
69. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX—XX веков: Очерки. М., 1981. Очерк 4.
70. Головинский Г. Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // См.: 131.
71. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. М., 1975.
72. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969.
73. Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953.
74. Горьковские чтения. М., 1961.
75. Гречанинов А. Т. Где и как пробивать брешь // Хоровое и регентское дело, 1909, № 1.
76. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951.
77. Гречанинов А. Т. Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости, 1900, № 53.
78. Гречанинов А. Т. Письмо к издателю // Московские ведомости, 1900, № 56.
79. Гречанинов А. Т. Письмо к В. А. Ламму от 14.07.1906 г. // ГЦММК, ф. 22.
80. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 15.04.1899 г. // ГЦММК, ф. 22.
81. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 10.04.1915 г. // ГЦММК, ф. 22.
82. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 7.11.1917 г. // ГЦММК, ф. 22.
83. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 26.03.1926 г. // ГЦММК, ф. 22.
84. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 14.11.1926 г. // ГЦММК, ф. 22.
85. Гречанинов А. Т. Письмо к В. И. Гречаниновой от 17.03.1931 г. // ГЦММК, ф. 22.
86. Гречанинов А. Т. Письма к В. И. Гречаниновой от 22.03.1916 г. и 6.11.1935 г. // ГЦММК, ф. 22.

87. *Гречанинов А. Т.* Письмо к В. А. Ламму от 16.01.1900 г. // ГЦММК, ф. 22.
88. *Гречанинов А. Т.* Письма к В. И. Гречаниновой от 1933 г. и 19.11.1935 г. // ГЦММК, ф. 22.
89. *Гречанинова (Рерберг) В. И.* Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова // ГЦММК, ф. 22, № 235.
90. *Григорьева Г.* Русский фольклор в сочинениях Стравинского // Музыка и современность. М., 1969. Вып. 6.
91. *Гроссман В.* Лермонтовские романсы Н. Я. Мясковского // См.: 226..
92. *Гр. Пр. [Прокофьев Григорий].* Концерты Девет // Русская музыкальная газета, 1911, № 51—52.
93. *Гр. П. [Прокофьев Григорий].* «Сестра Беатриса», опера-легенда Гречанинова (театр Зимина) // Русская музыкальная газета, 1912, № 46.
94. *Гунст Е. А. Н.* Скрябин и его творчество. М., 1915.
95. *Дейкун Л.* Скрябин и стиль модерн (заметки к проблеме). Машинопись. Нижний Новгород, 1991.
96. *Дернова В.* Гармония Скрябина. Л., 1968.
97. *Доброхотов Б.* Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова // См.: 282.
98. *Долинская Е.* Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. М., 1980.
99. *Дроздов А. Н. К.* Метнер // Музыка и революция, 1927, № 4.
100. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л., 1982.
101. *Дурылин С.* Тютчев в музыке // Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928.
102. *Дьячкова Л.* К проблеме формы Стравинского. Принцип подобия // См.: 131.
103. *Ершова Т. Н. Я.* Мясковский. Начало творческого пути // См.: 127.
104. *Жияев Н. С.* Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.
105. *Житомирский Д.* К изучению стиля Н. Я. Мясковского // См.: 226.
106. *Житомирский Д.* Скрябин // Музыка XX века. М., 1977. Ч. 1. Кн. 2.
107. *Житомирский Д.* Фортепианное творчество Рахманинова // Сов. музыка. М.; Л., 1945. Сб. 4.
108. *Жолковский А., Щеглов Ю.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Тартуский государственный университет. Ученые записки. Тарту, 1975.
109. *Задерацкий В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980.
110. *Замятин Е.* О синтетизме // *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1991.
111. *Записи А. Н. Скрябина* // Русские Пропилеи / Ред. и сост. М. Гершензон. М., 1919.
112. *Зетель И.* Метнер — пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. М., 1981.
113. *Иванов Вяч.* Вагнер и дионисово действо // См.: 115.
114. *Иванов Вяч.* Взгляд Скрябина на искусство // См.: 115.
115. *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
116. *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // См.: 115.

117. *Иванов Вяч.* Скрябин как национальный композитор / Публ. и коммент. И. Мыльниковой // Памятники культуры. Новые открытия: 1983. Л., 1985.
118. *Иванов Вяч.* Чюрленис и проблема синтеза искусств // Аполлон, 1914, № 3.
119. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Впечатления и мысли // Мелос. Книги о музыке. СПб., 1917. Кн. 1.
120. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Данте и музыка // Данте Алигиери, 1321—1921. Пг., (б. г.).
121. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. От «опытов» к новым достижениям // Музыка, 1915, № 228.
122. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. О творческом пути Н. Мясковского // См.: 226.
123. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Русская поэзия в русской музыке. Пг., 1921.
124. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Скрябин. Пг., 1921.
125. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Стихотворения в современной музыке // Орфей. Кн. 1. Пг., 1922.
126. *Игорь Глебов* [Б. В. Асафьев]. Этюд о Черепнине // Музыка, 1916, № 50.
127. Из истории русской и советской музыки. М., 1971.
128. Из истории русской и советской музыки. М., 1976. Вып. 2.
129. *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966.
130. И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988.
131. И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985.
132. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. Дьячкова. Под ред. Б. Ярустовского. М., 1973.
133. *Кандинский А.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Сов. музыка, 1991, № 5.
134. *Кандинский А.* Из истории русского симфонизма конца XIX — начала XX века // См.: 127.
135. *Кандинский А.* О симфонизме Рахманинова // Сов. музыка, 1973, № 4.
136. *Кандинский А.* Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Сов. музыка, 1973, № 6.
137. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967.
138. *Кандинский-Рыбников А.* Исполнительское интонирование Рахманинова // Сов. музыка, 1984, № 5.
139. *Каратыгин В.* 21 оркестровое собрание «музыкальных новостей» // Столичная почта, 1908, 25 января.
140. *Каратыгин В. Г.* Достоевский и музыка // См.: 141.
141. *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М.; Л., 1965.
142. *Каратыгин В. Г.* Молодые русские композиторы // Аполлон, 1910, № 12.
143. *Каратыгин В.* Н. Мясковский. Соната № 2 fis-moll для фортепиано // См.: 226.
144. *Каратыгин В.* Скрябин и молодые композиторы // Аполлон, 1912, № 5.
145. *Каратыгин В. Г.* Третий концерт Зилоти // Речь, 1912, 28 октября.

146. *Каратыгин В. Г.* Третий камерный концерт Зилоти // Речь, 1913, 23 января.
147. *Кастальский А.* «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова // Русское слово, 1915, № 54, 7 марта.
148. *Кастальский А. Д.* Из воспоминаний о последних годах // ГЦММК, ф. 171, № 90, л. 2—3.
149. *Кастальский А. Д.* Из воспоминаний о последних годах // ГЦММК, ф. 171, № 90, л. 11 об.
150. *Кастальский А. Д.* Народные празднования на Руси // Музыка, 1914, № 196.
151. *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Музыкальный современник, 1915, № 2.
152. *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.
153. *Кастальский А. Д.* Письмо Х. Н. Гроздову // ГЦММК, ф. 370, № 497, л. 2—2 об.
154. *Кастальский А. Д.* Письмо Х. Н. Гроздову // ГЦММК, ф. 370, № 530, л. 14 об.
155. *Кастальский А. Д.* Письмо Х. Н. Гроздову // ГЦММК, ф. 370, № 553, л. 2.
156. *Кастальский А. Д.* Письмо Х. Н. Гроздову // ГЦММК, ф. 370, № 547 л. 22 об.
157. *Кастальский А. Д.* Письмо С. В. Смоленскому // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 154, л. 47 об.
158. *Кастальский А. Д.* Письмо С. В. Смоленскому // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 146, л. 8.
159. *Кастальский А. Д.* Письмо С. В. Смоленскому // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 146, л. 28 об.
160. *Кастальский А. Д.* Письмо С. В. Смоленскому // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 146, л. 32—32 об.
161. *Кастальский А. Д.* Письмо П. П. Сувчинскому // Материалы из фонда П. П. Сувчинского в Музыкальном отделе Национальной библиотеки Франции (Париж).
162. *Кастальский А. Д.* Церковное пение и Московское Синодальное училище. Доклад, прочитанный на съезде духовенства и мирян в Москве 2 июня 1917 г. // ГЦММК, ф. 12, № 206, л. 2.
163. *Кашкин Н.* «Алеко». Опера в одном действии // Русские ведомости, 1893, № 131, 5 мая.
164. *Кашкин Н. Д.* «Добрыня Никитич». Опера в трех действиях А. Т. Гречанинова // Московские ведомости, 1903, № 283.
165. *Кашкин Н.* Исполнение опер Рахманинова на сцене Большого театра. II. «Франческа да Римини» // Московские ведомости, 1906, № 13, 16 января.
166. *Кашкин Н. Д.* Музыкальное общество // Русское слово, 1907, 20 февраля.
167. *Кашкин Н.* Новое произведение С. В. Рахманинова // Московские ведомости, 1902, № 69, 11 марта.
168. *Кашкин Н. С. В. Рахманинов* // Русское слово, 1909, 9 января.

169. *Кашкин Н.* Третий вечер журнала «Музыкальный современник» // Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 14.
170. *Кашкин Н. Д.* Филармоническое общество // Московские ведомости, 1901, 30 октября.
171. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М., 1973.
172. *Коган Г.* Рахманинов — пианист // Вопросы пианизма: Избранные статьи. М., 1968.
173. *Коган Г.* Творческий облик Рахманинова // Вопросы пианизма: Избранные статьи. М., 1968.
174. *Коломийцев В.* Восьмой концерт Зилоти // Русь, 1908, № 27, 28 января.
175. *Компанейский Н. И.* А. Д. Кастальский. По поводу 4-го выпуска его духовно-музыкальных сочинений // Русская музыкальная газета, 1902, № 13—14.
176. *Компанейский Н. И.* О стиле церковных песнопений // Русская музыкальная газета, 1902, № 37.
177. *Компанейский Н. И.* Современное демество // Русская музыкальная газета, 1902, № 6.
178. *Компанейский Н. И.* Современное демество // Русская музыкальная газета, 1902, № 47.
179. *Кон Ю.* Скрябин или Берг: совпадение или влияние? // Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород, 1995.
180. Концерты в С.-Петербурге // Русская музыкальная газета, 1913, № 15—16.
181. *Коонен А.* Страницы жизни. М., 1985.
182. *Короленко В. Г.* Собр. соч. М., 1956. Т. 10.
183. *Кузнецов К.* Из архива С. И. Танеева // С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. М., 1925.
184. *Кунин И. Н. Я.* Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. М., 1981.
185. *Ламм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.
186. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
187. *Леонова М.* Симфоническое творчество Глиэра // См.: 255.
188. *Липаев И.* Московские письма (духовный концерт хора Васильева) // Русская музыкальная газета, 1903, № 11.
189. *Липаев И.* [О концерте Синодального хора] // Русская музыкальная газета, 1898, № 4.
190. *Лопатина И.* Черты стиля А. Станчинского // Вопросы теории музыки. М., 1968.
191. *Лосский Н.* История русской философии. М., 1991.
192. *Лурье А. К.* Музыка высшего хроматизма // Стрелец. Пг., 1915.
193. *Мазель Л.* О лирической мелодике Рахманинова // См.: 282.
194. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М., 1972.
195. *Меньшикова В., Яковлева В., Федоровская Е.* Памяти брата // См.: 226.
196. *Мережковский Д.* Больная Россия. Л., 1991.
197. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина. М., 1981.
198. *Метнер А. М.* Николай Карлович Метнер // См.: 220.

199. *Метнер Н. К.* Муза и мода. Париж, 1935.
200. *Метнер Н. К.* Письма. М., 1973.
201. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1979.
202. *Метнер Н. К.* С. В. Рахманинов // См.: 59.
203. *Метнер Э. К.* Письмо к П. Д. Эттингеру // См.: 220.
204. *Мизгирь [Попов Б. М.].* Письма о музыке // Перевал, 1906, № 1.
205. Московские ведомости, 1906, 22 марта.
206. Музыка, 1914, № 177, 12 апреля.
207. Музыкальный современник, 1916. Кн. 4—5.
208. Музыкальный современник, 1916. Кн. 5—6.
209. М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961.
210. *Мыльникова И.* О «Мистерии» Скрябина // Музыкальная классика и современность. Л., 1983.
211. *Мяковский Н. Я.* Автобиографические заметки о творческом пути // См.: 226.
212. *Мяковский Н. Я.* Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика // См.: 227.
213. *Мяковский Н. Я.* Петербургские письма // Музыка, 1912, № 193.
214. *Мяковский Н. Я.* Петербургские письма // См.: 227.
215. *Мяковский Н. Я.* А. Станчинский. Ор. 1: 12 эскизов для фортепиано в две руки // См.: 227.
216. *Мяковский Н. Я.* А. Гречанинов. Соч. 52. «Мертвые листья» — три картинки природы для альта и струнного квартета // Музыка, 1912, № 69.
217. Научно-методические записки Саратовской консерватории. Вып. 3. Саратов, 1953.
218. *Нейгауз Г. Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // Генрих Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1983.
219. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
220. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы / Ред.-сост. З. Апетян. М., 1981.
221. Новое время, 1897, № 7562, 17 марта.
222. Новости дня, 1902, № 6735, 13 марта.
223. Новости дня, 1906, 22 марта.
224. Новости и Биржевая газета, 1897, № 75, 17 марта.
225. Н. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка, 1924, № 5.
226. Н. Я. Мяковский. Собрание материалов в 2-х т. М., 1964. Т. 1.
227. Н. Я. Мяковский. Собрание материалов в 2-х т. М., 1964. Т. 2.
228. *Озеров Л.* Песнь о солнце // *Бальмонт К.* Стихотворения. М., 1990.
229. Опера и концерты. «Добрыня Никитич» в 71-м общедоступном концерте гр. А. Д. Шереметева // Русская музыкальная газета, 1903, № 7—8.
230. *Орлов В.* Перепутья. Из истории русской поэзии XX века. М., 1976.
231. *Оссовский А. В.* Пятый симфонический концерт А. И. Зилоти // Слово, 1904, 18 декабря.
232. *Оссовский А. В.* С. В. Рахманинов // См.: 58.
233. *Паисов Ю.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // См.: 132.

234. *Паисов Ю.* Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // См.: 131.
235. *Пастернак Б.* Люди и положения // Воздушные пути. М., 1983.
236. Письма С. В. Рахманинова к К. Н. Игумнову // Сов. музыка, 1946, № 1.
237. *Плеханова Р.* Воспоминания // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940.
238. *Поль Владимир.* Привет А. Т. Гречанинову // Русская мысль, 1954, 15 октября.
239. *Порфирьева А.* Стилистические особенности претворения слова и музыки в ранних романах Н. Я. Мясковского // Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.
240. *Поспелова Н.* Скрябин и русский символизм. Канд. диссертация. Машинопись. Нижний Новгород, 1989.
241. *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924.
242. *Прокофьев Г.* Концерт С. В. Рахманинова // Русские ведомости, 1913, 3 декабря.
243. *Прокофьев Г.* О Метнере // Русская музыкальная газета, 1903, № 3.
244. *Прокофьев С. С.* Автобиография // См.: 297.
245. *Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я.* Переписка. М., 1977.
246. *Протопопов Вл.* Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // См.: 282.
247. *Рахманинов С.* Литературное наследие. В 3-х т. М., 1978. Т. 1.
248. *Рахманинов С.* Литературное наследие. В 3-х т. М., 1980. Т. 2.
249. *Рахманинов С.* Литературное наследие. В 3-х т. М., 1980. Т. 3.
250. Ребиков о себе // Русская музыкальная газета, 1909, № 43.
251. *Ребиков В.* Музыкальные записи чувств // Русская музыкальная газета, 1913, № 48.
252. *Риземан О.* Николай Метнер // Студия. Журнал искусства и сцены, 1912, № 20.
253. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
254. Р. М. Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1967. Т. 1.
255. Р. М. Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1967. Т. 2.
256. *Розанов Э.* Новые оперы Рахманинова // Новости дня, 1906, 18 января.
257. *Ростовцева Л. Д.* Воспоминания о Рахманинове // См.: 58.
258. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.
259. Русская музыкальная газета, 1908, № 36, 7 сентября.
260. Русская поэзия в отечественной музыке: Справочник. Вып. 1 / Сост. Г. К. Иванов. М., 1966.
261. Русские ведомости, 1902, № 70, 12 марта.
262. Русские ведомости, 1906, 22 марта.
263. Русские ведомости, 1909, № 90, 21 апреля.
264. Русские ведомости, 1910, № 273, 26 ноября.
265. Русское слово, 1909, № 89, 19 апреля.
266. Русские Пропилеи / Ред. и сост. М. Гершензон. М., 1919.
267. Русь, 1897, № 58, 17 марта.
268. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925.

269. *Сабанеев Л.* Метнер // К новым берегам, 1923, № 2.
270. *Сабанеев Л.* Н. К. Метнер // Музыка, 1913, № 63.
271. *Сабанеев Л.* Молодые композиторы // Московская газета, 1914, 3 марта.
272. *Сабанеев Л.* Обзор музыкальной жизни 1913 г. // Музыкальный альманах. Изд. «Бетховенской студии». М., 1914.
273. *Сабанеев Л.* Опера и драма // Театральная газета, 1916, № 24.
274. *Сабанеев Л.* Скрябин. М.; Пг., 1923.
275. *Сабанеев Л.* Скрябин и Рахманинов // Музыка, 1912, № 75.
276. *Сабина М.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963.
277. *Савенко С.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // См.: 132.
278. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. М., 1989.
279. *Сатина С. А.* Записка о С. В. Рахманинове // См.: 58.
280. *Сахновский Ю.* Большой театр. «Добрыня Никитич» А. Т. Гречанинова // Курьер, 1902, № 227.
281. *Сахновский Ю.* «Колокола» С. В. Рахманинова // Русское слово, 1914, № 33, 9 февраля.
282. *С. В. Рахманинов.* Сборник статей и материалов. М.; Л., 1947.
283. *Сергей Прокофьев.* 1891—1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. М., 1991.
284. *С. И. Танеев.* Материалы и документы. М., 1952.
285. *Скафтымова Л.* О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
286. *Скрябин А.* Письма. М., 1965.
287. *Слободская О. А.* Я исполняла песни Метнера с его участием // См.: 220.
288. *Смирнов В. А. Н. Бенуа* — либреттист «Петрушки» // См.: 132.
289. *Смирнов В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970.
290. *Смоленский С. В.* Дневник 1889—1898 гг. // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 3, л. 76 об.
291. *Смоленский С. В.* Письмо к А. Т. Гречанинову от 22—24.11.1901 г. // ГПБ, ф. 1050, оп. 1, № 5.
292. *Соколова О.* Симфонические произведения С. В. Рахманинова. М., 1957.
293. *Соколова О.* Хоровые и вокально-симфонические произведения С. В. Рахманинова. М., 1963.
294. *Соловцов А.* С. В. Рахманинов. М.; Л., 1969.
295. *Соловьев В.* С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Собр. соч. СПб. (б. г.). Т. 6.
296. *Сорокина Е.* Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // См.: 128.
297. *С.-Петербург.* Концерты. Павловский вокзал // Русская музыкальная газета, 1904, № 37.
298. *С. С. Прокофьев.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.
299. *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.
300. *Стравинский Игорь.* Диалоги. Л., 1971.
301. *Стравинский И.* Из книги «Ранние мемуары» // Музыкальная академия. М., 1992, № 4.

302. *Стравинский Игорь*. Хроника моей жизни. Л., 1963.
303. Стравинский о России, музыкантах и музыке // Америка, 1963, № 76.
304. *Танеев С.* Дневники. М., 1982. Кн. 2: 1899—1902.
305. *Танеев С.* Дневники. М., 1985. Кн. 3: 1903—1909.
306. *Тарускин Р.* Стравинский. Загадка гения // Музыкальная академия. М., 1992, № 4.
307. *Томпакова О. М.* Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества. М., 1989.
308. *Томпакова О. М.* Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М., 1991.
309. *Тынянов Ю.* Иллюстрации // Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
310. *Тюлин Ю. Н.* Встречи с Н. К. Метнером // См.: 220.
311. *Тюннеев Б.* Концерты и опера в Петрограде // Русская музыкальная газета, 1915, № 9—10.
312. *Урусов Г.* О духе церковных песнопений (по поводу статьи А. Гречанинова) // Московские ведомости, 1900, № 59.
313. Ученые записки Государственного музея А. Н. Скрябина. М., 1993.
314. *Финдейзен Н.* 3-й и 4-й русские симфонические концерты // Русская музыкальная газета, 1897, № 4.
315. *Финдейзен Н. Ф.* Синодальное училище церковного пения в Москве // Русская музыкальная газета, 1898, № 4.
316. *Флорестан [В. В. Держановский]* «Всенощная» Рахманинова // Утро России, 1915, № 69, 11 марта.
317. *Фокин М.* Против течения. Л.; М., 1962.
318. *Фортунатов Ю. А. С. В. Василенко* // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. М., 1966.
319. *Холопов Ю.* Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967. Вып. 1
320. *Холопов Ю.* Скрябин и гармония XX века // См.: 312.
321. *Холопова В.* К вопросу о специфике русского музыкального ритма // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
322. *Холопова В.* Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Сов. музыка, 1991, № 10.
323. *Цуккерман В.* Жемчужина русской лирики // *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
324. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1971. Т. 13.
325. *Черепнин Н.* Воспоминания музыканта. Л., 1976.
326. *Чинаев В.* Из традиций в будущее // Музыкальная академия, 1993, № 4.
327. *Шагинян Мариэтта.* Воспоминания о Рахманинове // См.: 59.
328. *Шагинян М. Н. К. Метнер* // Труды и дни, 1912, № 4—5.
329. *Шлёцер Б. А.* Скрябин. Т. 1: Личность. Мистерия. Берлин, 1923.
330. *Шлифштейн С. Н. Я. Мясковский: Нотографический справочник.* М., 1962.
331. *Шлифштейн С.* Симфония-элегия // См.: 226.
332. *Шнитке А.* Дух дышит, где хочет // Наше наследие, 1990, № 3.

333. *Щербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.
334. *Энгель Ю. А. Н. Скрябин.* Биографический очерк // Музыкальный современник, 1916, Кн. 4—5.
335. *Энгель Ю.* Две новинки Большого театра // Русские ведомости, 1906, № 13, 14 января.
336. *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. М., 1971.
337. *Энгель Ю. Д.* [Камерный вечер Гречанинова] // Русские ведомости, 1915, 25 января.
338. *Энгель Ю.* Музыка Н. Метнера // См.: 335.
339. *Энгель Ю.* Обзор концертной жизни // Русские ведомости, 1904, 4 ноября.
340. *Энгель Ю.* Рахманиновский концерт // Русские ведомости, 1913, 5 декабря.
341. *Энгель Ю. Д.* «Сестра Беатриса» А. Гречанинова (Солодовниковский театр) // Русские ведомости, 1912, 13 октября.
342. *Энгель Ю. Д.* [«Сестра Беатриса» А. Гречанинова] // Московские ведомости, 1915, 11 февраля.
343. *Энгель Ю. Д.* «Страстная седмица» А. Т. Гречанинова // Русские ведомости, 1912, № 16.
344. *Энгель Ю.* Танеев, Рахманинов, Скрябин // Русские ведомости, 1910, 13 ноября.
345. *Энгель Ю. Д.* Музыка Р. Глиэра // См.: 335.
346. *Энгель Ю. Д.* Театр и музыка // Русские ведомости, 1907, 21 февраля.
347. *Яворский Б. А. Н. Скрябин* // Музыка, 1915, № 220.
348. *Яворский Б. А. Н. Скрябин* // А. Н. Скрябин. Сборник статей. М., 1973.
349. *Яковлев Вас.* В юные годы // См.: 226.
350. *Яковлев В. В.* Рахманинов и оперный театр // С. В. Рахманинов и русская опера. М., 1947.
351. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. Л., 1982.
352. *Яссер И. С.* Искусство Николая Метнера // См.: 220.
353. *Яссер И. С.* Мое общение с Рахманиновым // См.: 59.
354. *Ястребцев В. В.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л., 1960. Т. 2.
355. Alexander Skrjabin. Studien und Wertungsforschung. Bd. 13. Graz, 1980.
356. Aleksandr Skrjabin und Skrjabinisten. Musik-Konzerte. Heft 32/33, München, 1983; Heft 37/38, München, 1984.
357. *Brinkman R.* Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins // См.: 355.
358. *Swan A. J.* Das Nikolai Medtner's // Musik des Ostens, 4. Kassel, 1967.

- Аверинцев С. С. — 375
 Авраамов А. М. — 5
 Айльз Э. — 154
 Акименко Я. С. — 207, 208, 361
 Александрова А. А. — 101
 Александров А. А. — 64, 145, 154, 257, 259, 354
 Алчевский И. А. — 251
 Альшванг А. А. — 27
 Андерсен Х. К. — 319, 322, 424
 Андреев Д. Л. — 48, 66
 Андреев Л. Н. — 107, 270
 Анненский И. Ф. — 369
 Анненков Ю. П. — 311
 Апухтин А. Н. — 129, 228
 Аренский А. С. — 9, 70, 80, 111, 171, 218, 219, 225, 301, 367
 Артёмов В. П. — 67
 Архангельский А. А. — 212
 Асафьев Б. В. — 39, 65, 73, 88, 89, 108, 110, 119, 127, 160—162, 165, 166, 218, 225, 229, 235, 241, 244, 251, 262, 272, 274, 275, 284, 287, 289, 299, 300, 305—307, 311, 315, 317, 324, 326, 332, 333, 336, 338—340, 342, 354, 361, 362, 364, 366, 367, 390, 392, 395, 398, 400, 401, 404, 406, 415, 416, 420, 426, 430, 432
 Аутсбе Х. — 62
 Афанасьев А. Н. — 318, 344, 352
 Афонский — 214
 Ахматова А. А. — 307, 423, 424
 Ашвагхоши — 16
 Бажанов — 291
 Байрон Дж. Г. — 248, 369
 Бакст Л. С. — 310, 324, 403
 Балакирев М. А. — 87, 126, 276, 359
 Балтрушайтис Ю. К. — 16
 Бальмонт К. Д. — 16, 44, 108, 109, 127, 131, 178, 224, 228, 233, 234, 241, 245, 251—254, 256, 267, 313, 317, 365, 367—376, 391, 394, 412, 423, 424
 Баранова-Россинэ В. Д. — 31
 Барас К. — 28
 Баратынский Е. А. — 191, 365—367, 380—382
 Барбиеролли Дж. — 188
 Барсова В. В. — 179
 Барток Б. — 261, 356, 412
 Бауман Н. Э. — 178
 Бах И. С. — 135, 145, 155, 257, 259, 282, 300, 373
 Бекетова Е. Г. — 128
 Беккер Ф. Ф. — 172
 Бекман-Щербина Е. А. — 32
 Белинский В. Г. — 117
 Бельский В. И. — 248
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) — 40, 48, 52, 55, 62, 65, 131, 139, 140, 163, 229, 423, 436
 Беляев М. П. — 174, 189, 220, 221, 236, 244
 Бенуа А. Н. — 58, 238, 243, 310, 311, 320, 323, 324, 328, 332, 333, 403
 Берг А. — 356, 440

- Бердяев Н. А. — 7, 33, 67, 422
Беркман Т. Л. — 173, 179
Берков В. О. — 39
Берлиоз Г. — 396
Бетховен Л. ван — 129, 135, 137, 142, 144—146, 155, 259, 358, 389, 407, 414, 416, 418, 419, 422, 426
Бёклин А. — 106, 266, 368
Бизе Ж. — 155
Блаватская Е. П. — 15, 24, 28
Блок А. А. — 9, 25, 27, 41, 48, 55, 102, 131, 132, 140, 233, 251, 253, 365, 367, 413, 423, 431, 436, 437, 441
Бобровский В. П. — 72, 356
Бодлер Ш. — 176, 177, 191
Борисов-Мусатов В. Э. — 231
Бородин А. П. — 69, 70, 93, 99, 115, 133, 154, 177, 181, 189, 218, 220, 221—223, 230, 242, 262, 271, 276, 281, 327, 358, 359, 412
Бортнянский Д. С. — 193, 202
Борхус А. Ф. — 257
Брамс И. — 138, 152, 416, 419
Брехт Б. — 442
Бринкман Р. — 53
Брюсов В. Я. — 24, 41, 45, 55, 131, 224, 233, 254, 270, 365, 366, 377, 443
Брянцева В. Н. — 95
Булгаков С. Н. — 33, 212
Булез П. — 64
Бунин И. А. — 70, 74, 126—129, 183, 190, 224, 230, 233, 403
Бурго-Дюкудре Л. — 297
Буюкли В. И. — 32
Бэлза И. Ф. — 28
Вагнер Н. П. — 269
Вагнер Р. — 10, 16, 19, 43, 44, 52, 135, 175, 176, 206, 233, 255, 319, 362, 405, 408, 412, 417, 419, 429, 436
Вайль К. — 442
Василенко С. Н. — 228—234, 368
Васильев Л. С. — 201, 207, 280
Васильев П. И. — 137, 149, 150
Васина-Гроссман В. А. — 127, 380, 381
Васнецов В. М. — 187, 209, 304
Вахтангов Е. Б. — 441
Вебер К. М. — 358
Веберн А. — 356
Ведель А. Л. — 193
Вержбилович А. В. — 359
Верлен П. — 228, 313, 317
Вернадский В. И. — 42
Верхарн Э. — 228
Вершинина И. Я. — 324, 329, 331, 333, 334
Винклер А. А. — 361
Витол Я. И. — 361, 382
Волошин М. А. — 59
Волькенштейн В. М. — 252
Воротников А. — 269
Врубель М. А. — 25, 59, 60, 254
Вышнеградский И. А. — 63, 64
Гайдн Й. — 358, 408, 416, 426
Гаккель Л. Е. — 74
Галина Г. — 128
Гарднер И. А. — 193, 195
Гартман Ф. А. — 31
Геварт О. Ф. — 297, 301
Гегель Г. Ф. — 16
Гейне Г. — 161, 176, 191
Гершензон М. О. — 33
Гёте В. — 159, 160—164, 167, 168
Гинзбург Л. Я. — 55
Гиппиус З. Н. — 52, 361, 367, 368, 377—379, 381, 385, 424
Глазунов А. К. — 99, 103, 133, 218, 221, 226, 235, 237, 238, 245, 314, 325, 357, 385, 389, 392—394, 409, 425
Глебов Игорь (Асафьев Б. В.) — 5
Глинка М. И. — 133, 160, 166, 175, 182, 189, 223, 226, 308, 309, 325, 327, 358, 380, 394, 419

- Глиэр Р. М. — 218—225, 360, 367,
392, 405, 407
- Гнесин М. Ф. — 250—256, 267,
361, 367, 368
- Гоголь Н. В. — 300
- Гойя Ф. — 438
- Голенищев-Кутузов А. А. — 366
- Голованов Н. С. — 208, 279
- Головин А. Я. — 310, 324
- Головинский Г. Л. — 318
- Гольденвейзер А. Б. — 32, 144
- Городецкий С. М. — 233, 242, 313,
315, 316, 361, 368, 431
- Горький М. — 74, 107, 187, 437
- Готье Т. — 238
- Гофман И. — 32
- Гофман В. Л. — 359
- Гофман М. Л. — 359
- Гоцци К. — 441, 442
- Гречанинов А. Т. — 122, 170—216,
276, 282, 367
- Гречанинова В. И. — 175, 178,
180, 184, 188, 197, 198
- Григ Э. — 77, 78, 155, 390, 391
- Григоров А. — 194
- Гроздов Х. Н. — 285
- Губайдулина С. А. — 67, 68
- Губерт Н. А. — 276
- Гунст Е. О. — 5
- Давыдов А. Д. — 184
- Далькроз Э. — 10
- Данилин Н. М. — 124, 279
- Данте А. — 118, 119
- Даргомыжский А. С. — 117
- Дебюсси К. — 35, 87, 175, 177,
184, 230, 231, 257, 317, 322,
356, 361, 372, 407, 436
- Дейкун Л. А. — 59
- Дейша-Сионицкая М. А. — 159
- Дельвиг А. А. — 365, 367, 382
- Дельвиль Ж. — 25, 59
- Держановский В. В. — 32, 125,
362 — 364, 401
- Дернова В. П. — 6, 37
- Доберт П. — 214
- Долинская Е. Б. — 386
- Достоевский Ф. М. — 268, 363,
437, 438
- Друзякина С. И. — 184
- Друскин М. С. — 307, 323
- Дункан А. — 10
- Дютш Г. О. — 348
- Дягилев С. П. — 238 — 240, 246,
310, 319, 320, 324, 326, 328,
335, 342, 351, 403, 410, 429, 433
- Еврипид — 255, 256
- Есенин С. А. — 299
- Есипова А. Н. — 406, 408, 421, 425
- Жиляев Н. С. — 257, 263
- Житомирский Д. В. — 6, 8, 78,
364, 365, 385, 393
- Забела-Врубель Н. И. — 251
- Замятин Е. И. — 312
- Зверев Н. С. — 8, 9
- Зверева С. Г. — 343
- Зетель И. С. — 150, 155
- Зилоти А. И. — 32, 215, 246, 250,
251
- Зимин С. И. — 174, 184, 268
- Златоуст Иоанн — 242
- Иванов Вяч. Ив. — 10, 16, 19, 24,
33, 34, 40 — 42, 44, 45, 48, 65,
191, 250, 251, 361, 365, 367,
368, 375, 376, 436
- Иванов Г. К. — 367
- Игумнов К. Н. — 96, 257
- Иконников А. А. — 399
- Иордан И. Н. — 226
- Ипполитов-Иванов М. М. — 218
- Исаакян А. С. — 132
- Исакович В. И. — 9
- Истомин Ф. И. — 348

- Кадмина Е. П. — 301
 Казанли Н. И. — 358
 Каменский В. В. — 306
 Кандинский А. И. — 99, 109, 123
 Кандинский В. В. — 31, 57, 60, 61, 62
 Кант И. — 16
 Каратыгин В. Г. — 5, 23, 39, 49, 54, 55, 134, 168, 232, 246, 251, 268, 314, 315, 386, 387, 410, 413, 415, 416, 436, 438
 Кастальский А. Д. — 121, 122, 125, 173, 174, 192, 193, 195, 196, 201, 209, 210, 242, 274 — 306, 318, 343, 401
 Кастальский Д. И. — 276
 Катуар Г. Л. — 225 — 228
 Кашкин Н. Д. — 83, 84, 97, 107, 115, 120, 183, 251
 Келдыш Ю. В. — 364
 Киреевский П. В. — 318, 344
 Киркор Г. В. — 226
 Климов — 306
 Клюев Н. А. — 299
 Коган Г. М. — 80
 Кольцов А. В. — 242, 366
 Комиссаржевская В. Ф. — 184
 Компанейский Н. И. — 194, 195, 199, 279, 282
 Кон Ю. Г. — 62
 Конюс Г. Э. — 8, 28
 Корещенко А. Н. — 173
 Короленко В. Г. — 71, 264
 Крейн А. А. — 64
 Кругликов С. Н. — 286
 Крыжановский И. И. — 361
 Крылов И. А. — 190, 273
 Кузнецов К. А. — 260
 Купер Э — 233
 Кусевицкий С. А. — 32, 59, 157, 211, 306
 Кюи Ц. А. — 241, 358
 Ладыженские А. А. и П. А. — 101
 Ламм В. — 197
 Ламм П. А. — 100, 197
 Ларионов М. Ф. — 433
 Ларош Г. А. — 199
 Ларусс П. — 382
 Левая Т. Н. — 6, 372, 378, 411
 Левитан И. И. — 70, 368
 Леонтьев К. Н. — 31
 Лермонтов М. Ю. — 100, 161, 163, 277, 367, 369, 382
 Ливен-Орлова М. Г. — 437
 Линёва Е. Э. — 173
 Липаев И. В. — 199, 202
 Лист Ф. — 10, 13, 16, 19, 23, 78, 94, 96, 142, 396, 397, 409, 419
 Ломоносов М. В. — 46
 Лопатина И. С. — 259
 Лосский Н. О. — 436
 Лоуренс ван дер Хейден — 60
 Лохвицкая М. А. — 234
 Луначарский А. В. — 65, 305
 Лурье А. С. — 31, 63
 Львов А. Ф. — 284, 288
 Львовский Г. Ф. — 284
 Лядов А. К. — 173, 174, 184, 217, 225, 229, 232, 235, 240, 242, 318, 325, 361, 382, 384, 390, 391, 392, 401, 405
 Мазель Л. А. — 6, 52, 72, 90
 Майков А. Н. — 241
 Макухина Т. А. — 179
 Малевич К. С. — 61
 Малер Г. — 356
 Малларме С. — 436
 Мамонтов С. И. — 59
 Масканьи П. — 114
 Матюшин М. В. — 31
 Маяковский В. В. — 423
 Мей Л. А. — 164
 Мейерхольд Вс. Э. — 187, 255, 256, 319, 320, 404, 413, 437, 438, 441
 Мейчик М. Н. — 32

Мелких Д. М. — 64
 Мельгунов Ю. Н. — 276
 Мельников И. А. — 172
 Мельников-Печерский П. И. — 183
 Мендельсон Ф. — 315, 358
 Мережковский Д. С. — 231, 232, 253, 361, 368, 436, 437
 Мерзляков А. Ф. — 224
 Мессиан О. — 62, 64, 68
 Месхишвили Э. П. — 35
 Метерлинк М. — 120, 176, 177, 183, 184, 185, 248, 412, 427, 436
 Метнер А. М. — 143, 144, 148
 Метнер Н. К. — 78, 84, 96, 130, 134 — 169, 258, 259, 361, 385
 Метнер Э. К. (Вольфинг) — 135, 136, 139, 141, 142, 155, 157
 Мёллендорф В. — 64
 Минский Н. М. — 176, 191, 224, 436
 Митусов С. С. — 310, 321, 324, 348
 Могилевский А. Я. — 32
 Модзалевский В. Л. — 359
 Мозжухин А. И. — 214
 Монтеверди К. — 440
 Монтё П. — 342
 Морозан В. — 193
 Мосолов А. В. — 429
 Моцарт В. А. — 135, 140, 146, 358, 393, 406, 407, 416, 422, 426
 Мурзина Е. А. — 31
 Мусоргский М. П. — 69, 70, 80, 82, 111, 129, 133, 160, 177, 183, 232, 233, 243, 258, 262, 267, 282, 316, 317, 327, 359, 366, 373, 377, 384, 390, 405, 408, 409, 412, 413, 420, 422, 438
 Мыльников И. — 6
 Мясин Л. Ф. — 320, 335
 Мясковская В. Я. (Яковлева) — 359, 368
 Мясковский Н. Я. — 64, 109, 141, 168, 177, 191, 228, 245, 246,

248, 254, 261, 263, 272, 356 — 402, 404, 412
 Мясковский Я. К. — 360
 Нежданова А. В. — 181, 224
 Нейгауз Г. Г. — 144
 Некрасов Н. А. — 107, 306, 433
 Неменова-Лунц М. С. — 32
 Немирович-Данченко В. И. — 114, 180
 Немтин А. П. — 34
 Нестеров М. В. — 70, 209, 368
 Нестьев И. В. — 405
 Нижинская Б. Ф. — 332, 403
 Нижинский В. Ф. — 310, 335, 342
 Никитин И. С. — 300
 Никиш А. — 103, 358
 Николай II — 280
 Никольский А. В. — 300
 Ницше Ф. — 15, 19, 45
 Новак Л. — 269
 Новалис (Ф. фон Харденберг) — 15
 Обухов Н. Б. — 63
 Обухова Н. А. — 179
 Овидий — 239, 246, 271
 Одоевский В. Ф. — 199
 Озеров Л. А. — 369
 Оленин П. С. — 184
 Оленина-д'Альгейм М. А. — 159
 Онеггер А. — 429
 Орешин П. В. — 299
 Орлов В. С. — 197, 278, 279, 286
 Оссовский А. В. — 73, 87, 299
 Островский А. Н. — 180, 186, 187
 Остроухов — 70
 Оффенбах Ж. — 358
 Павлова А. П. — 403
 Палестрина Дж. П. — 274
 Палицын И. О. — 184
 Панина С. В. — 212

- Парни Э. Д. — 316
Пастернак Б. Л. — 15, 19, 46
Пасхалов В. В. — 173
Петр Великий — 308
Петровский Е. М. — 182
Платон — 47
Платонов А. П. — 347
Плеханова Р. М. — 20
По Э. — 108, 109, 110, 240, 254, 394, 395, 438
Покровский И. В. — 310
Полонский Я. П. — 230
Полоцкий С. — 230
Поль В. — 212, 214
Поспелов Н. И. — 6
Потёмкин П. — 324
Преображенский А. В. — 277, 278
Прокофьев Г. М. — 177, 185
Прокофьев С. С. — 54, 63, 136, 175, 217, 235, 260, 261, 263, 356, 360—362, 364, 367, 382—384, 386, 389, 390, 392, 393, 398, 399, 403—445
Протопопов В. В. — 93
Протопопов С. В. — 34, 64
Пушкин А. С. — 114, 116, 117, 130, 131, 159—162, 164, 166—168, 187, 191, 243, 252, 308, 313, 315, 316, 435
Рабенек Э — 10
Равель М. — 175, 246, 356, 361, 407, 408
Разумовский Д. В. — 195
Райский Н. Г. — 159
Ратгауз Д. М. — 224
Рахманинов С. В. — 9, 29, 69—133, 135, 139, 142, 144, 157, 159, 165, 168, 190, 196, 202, 204, 208, 209, 213, 217, 275, 276, 278, 299, 357, 366, 367, 372, 381, 385, 387, 391, 392, 403, 406, 409, 416, 419, 422
Рсбиков В. И. — 56, 176, 263—273, 367
Регер М. — 136, 175, 416
Ремизов А. М. — 324
Рерберг В. И. — 172
Рерих Н. К. — 310, 335, 403
Респики О. — 94
Риземан О. — 160
Риман Х. — 297
Римский-Корсаков Н. А. — 31, 37, 59, 69, 70, 82, 93, 101, 107, 115, 125, 133, 171, 172, 174, 177, 180—183, 185, 186—188, 196, 199, 217, 218, 220, 222—226, 229, 230, 235, 240, 241, 244—246, 248, 249—251, 254, 275, 276, 286, 298, 310, 311, 314, 315, 318, 320, 325, 327, 359, 360, 361, 372, 380, 384, 396, 406, 409, 420
Рихтер С. Т. — 444
Розанов В. В. — 436
Розов К. В. — 284
Рославец Н. А. — 65, 68, 305
Россини Дж. — 358
Ростан Э. — 236
Рубинштейн А. Г. — 407
Рубинштейн Н. Г. — 78, 80, 112, 276
Рубцова В. В. — 6
Рыбаков С. Г. — 173, 174
Сабанеев Л. Л. — 5, 7, 10, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 50, 51, 54, 61, 62, 70, 74, 92, 169, 263, 305, 319, 415
Сабуров А. А. — 138
Садовень Е. А. — 184
Саминский Л. И. — 361
Санин А. А. — 320, 321
Сарабьянов Д. А. — 57
Сараджев К. С. — 32
Сарти Дж. — 193
Сатина С. А. — 102, 104

Сафонов В. И. — 8, 14, 144, 171
 Сахаров А. — 31
 Сахновский Ю. С. — 181, 182
 Северянин Игорь (Лотарев И. В.) — 132
 Секерина Н. В. — 9
 Сен-Мартен — 214
 Серов А. Н. — 182
 Сильвестров В. В. — 67
 Симеон Богоприимец — 284
 Скребков С. С. — 364
 Скрябин А. Н. — 5—68, 69, 70, 78, 86, 96, 99, 108, 144, 156, 163, 168, 169, 175, 177, 217, 227, 245, 254, 256—259, 356, 357, 361, 368, 385, 392, 396, 397, 399, 406, 408, 409, 422
 Скрябина Л. А. — 8
 Скрябина М. А. — 31
 Слободской — 291
 Слонов М. А. — 101
 Смирнов В. В. — 315, 318
 Смоленский С. В. — 121, 183, 195, 196, 277, 278, 280, 286, 295, 296, 301, 303
 Собинов Л. В. — 126, 182, 286
 Соколов Н. И. — 277
 Соловьев В. С. — 16, 47, 148, 176, 228
 Сологуб Ф. К. — 47, 131, 191, 251, 253
 Сорокина Е. Г. — 97
 Сосновцев Б. А. — 106
 Софокл — 255, 256
 Софроницкий В. В. — 14
 Средин Л. — 178
 Средина М. Г. — 178, 179
 Станиславский К. С. — 186
 Станчинский А. В. — 56, 64, 256—263
 Стасов В. В. — 180, 195, 304, 306
 Стеллецкий Д. С. — 324

Стоковский Л. — 188
 Стравинский И. Ф. — 32, 46, 48, 49, 54, 56, 63, 108, 136, 175, 242, 246, 263, 299, 300, 307—355, 356, 361, 362, 368, 392, 403, 404, 405, 425—427, 429, 430—433, 435
 Стравинский Ф. И. — 310
 Студентская — 366
 Стунеев — 358
 Сувчинский П. П. — 305, 306, 363, 364
 Сухаржевский Н. Н. — 359
 Таиров А. Я. — 319
 Танеев С. И. — 8, 9, 22, 53, 70, 86, 104, 111, 133, 135, 139, 144, 145, 171, 180, 199, 217, 218, 219, 225, 226, 228, 257—260, 263, 265, 276, 278, 357, 360, 367, 389, 393
 Толстой А. К. — 100, 173, 180, 228, 291, 366
 Томпакова О. М. — 267
 Трубецкой С. Н. — 16
 Тургенев И. С. — 271, 301, 302
 Тынянов Ю. Н. — 56
 Тюлин Ю. Н. — 143
 Тютеев Б. С. — 211
 Тютчев Ф. И. — 82, 127, 135, 148, 153, 161, 162, 164, 167, 168, 191, 228, 237, 241, 366, 367, 381, 382
 Уайльд О. — 231
 Урусов Г. — 194
 Успенский А. И. — 297
 Фейнберг С. Е. — 64
 Феррари С. — 366

- Фет А. А. — 127, 131, 150, 161, 162, 164, 167, 241, 368
- Фибоначчи (Леонардо Пизанский) — 68
- Финдейзен Н. Ф. — 103, 274
- Фихте И. Г. — 15, 16, 23
- Фокин М. М. — 238, 239, 310, 315, 320, 324, 326, 328, 332, 333, 403
- Фортунатов Ю. А. — 229
- Хаба А. — 64
- Хиндемит П. — 32
- Холопов Ю. Н. — 6, 30, 38, 406
- Холопова В. Н. — 67, 318
- Цветаева М. И. — 403, 424
- Церетели А. Р. — 184
- Цуккерман В. А. — 85
- Чайковский М. И. — 119, 120, 121
- Чайковский П. И. — 9, 69—71, 73, 75—80, 83, 92, 99, 103, 104, 112, 115, 119, 120, 125, 126, 133, 135, 139, 164, 172, 174, 176, 177, 185—187, 189, 190, 196, 197, 199, 204, 224, 225, 228, 233, 235—238, 241, 257, 264, 276, 277, 302, 308, 309, 315, 316, 318, 327, 331, 357, 358, 366, 367, 385, 386, 389, 394, 396, 397, 407, 409, 412, 422, 425, 426, 438, 439, 442
- Черепнин Н. Н. — 58, 235—244, 246, 271, 276, 361, 367, 406, 408, 425
- Черубина де Габриак — 191
- Чесноков А. С. — 276, 295
- Чехов А. П. — 70, 100, 107, 187
- Чулков Г. — 233
- Чюрленис М. — 44, 56, 59
- Шагал М. З. — 403
- Шагинян М. С. — 132, 168
- Шаяпин Ф. И. — 129, 180, 202, 214, 215, 403
- Шамиссо А. — 161
- Шапиро Р. А. — 437
- Шекспир В. — 117
- Шелли П. Б. — 254, 255, 394, 395, 396
- Шеллинг Ф. — 15, 16, 23, 27
- Шёнберг А. — 29, 60, 62, 63, 356, 361, 377
- Шереметев А. Д. — 180
- Шимановский К. — 15
- Шлёцер Б. Ф. — 6, 27, 33, 39, 44, 46, 67
- Шлёцер Т. Ф. — 33
- Шлифштейн С. И. — 397
- Шнитке А. Г. — 66
- Шницлер А. — 271
- Шопен Ф. — 10—16, 58, 78, 89, 142, 144, 145, 206, 383, 408, 409
- Шопенгауэр А. — 15
- Шостакович Д. Д. — 66, 263
- Шперлинг Н. — 35, 59
- Штейнберг М. О. — 244—250, 271, 367, 368, 392
- Штокхаузен К. — 68
- Штраус И. — 358
- Штраус Р. — 136, 175, 356, 361, 436
- Штук — 368
- Шуберт Ф. — 358
- Шуман Р. — 11, 78, 135, 138, 142, 145, 152, 160, 358, 408, 412, 416
- Эйхендорф Й. — 161
- Элиот Дж. (Мери Анн Эванс) — 334
- Энгель Ю. Д. — 5, 77, 173, 176, 177, 185, 207, 212, 266, 364, 401
- Эфрон А. С. — 197

Юргенсон П. И. — 145, 226, 261,
280, 282, 297
Юхов И. И. — 179

Яворский Б. Л. — 5, 7, 37, 39, 401
Яковлев В. В. — 359, 368

Яновский Б. К. — 184
Янчук Н. А. — 173
Ярмонкина Л. — 336
Ярустовский Б. М. — 333, 339
Яссер И. С. — 139
Ястребцев В. В. — 245

СОДЕРЖАНИЕ

А. Н. Скрябин (<i>Т. Н. Левая</i>)	5
С. В. Рахманинов (<i>Ю. В. Келдыш</i>)	69
Н. К. Метнер (<i>Ю. В. Келдыш</i>)	134
А. Т. Гречанинов (<i>М. П. Рахманова</i>)	170
Между традицией и модерном (<i>Ю. В. Келдыш</i>)	217
Р. М. Глиэр	218
Г. Л. Катуар	225
С. Н. Василенко	228
Н. Н. Черепнин	235
М. О. Штейнберг	244
М. Ф. Гнесин	250
А. В. Станчинский	256
В. И. Ребиков	263
А. Д. Кастальский (<i>С. Г. Зверева</i>)	274
И. Ф. Стравинский (<i>А. А. Баева</i>)	307
Н. Я. Мясковский (<i>А. М. Соколова</i>)	356
С. С. Прокофьев (<i>М. Е. Тараканов</i>)	403
Нотные примеры	446
Использованная литература	520
Указатель имен	532

И 90 История русской музыки: В 10-ти т. — М.: Музыка, 1997. — Т. 10А: Конец XIX — начало XX века / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов — 542 с., нот.

ISBN 5-7140-0646-1 (т. 10А)

ISBN 5-7140-0282-2

Очередной том фундаментального исследования русской музыкальной классики, подготовленный Государственным институтом искусствознания, посвящен творчеству Скрябина, Рахманинова, Метнера, Гречанинова, Кастальского, Стравинского, Мясковского, Прокофьева. Глава "Между традицией и модерном" характеризует творчество Глиэра, Катуара, Василенко, Черепнина, Штейнберга, Гнесина, Станчинского, Ребикова.

— Работа написана с новых позиций исторической науки о музыке.

Для музыкантов, специалистов смежных видов искусств, эстетиков, культурологов.

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Монография

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том 10 А

1890-1917 годы

Редактор *К. Кондашчан* Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова* Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 4389

Подписано в набор 08.01.97. Подписано в печать 18.11.97. Формат 60х90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Объем печ. л. 34,0. Усл. п. л. 34,0.
Уч.-изд. л. 35,5. Тираж 3000 экз. Изд. № 15407. Заказ № 1057.

Издательство «Музыка». 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

**В 1997 году издательство "Музыка"
готовит к выпуску в свет:**

О. Левашева

ФЕРЕНЦ ЛИСТ. МОЛОДЫЕ ГОДЫ

Г. Головинский, М. Сабинина

М. П. МУСОРГСКИЙ

(Классики мировой музыкальной культуры)

В. Егорова

АНТОНИН ДВОРЖАК

(Классики мировой музыкальной культуры)

В. Ерохин

DE MUSICA INSTRUMENTALIS:

ГЕРМАНИЯ. 1960—1990

Аналитические очерки

В. Конен

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Сборник статей

И. Цахер

ПОЗДНИЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

Особенности драматургии

*Заказы на издания можно оформить
в книжных магазинах,
распространяющих нотные издания,
а также в издательстве "Музыка"
по телефону: 928-94-40 — Служба маркетинга*