

Сергей ПРИВАЛОВ

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Музыка XI — начала XX века

*Учебник*

для средних классов  
детских музыкальных школ, колледжей и лицеев

ФОЛЬКЛОР,  
ГЛИНКА, ДАРГОМЫЖСКИЙ, МУСОРСКИЙ, БОРОДИН,  
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, ЧАЙКОВСКИЙ, РАХМАНИНОВ,  
СКРЯБИН, СТРАВИНСКИЙ



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

Сергей ПРИВАЛОВ

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Музыка XI — начала XX века

*Учебник для средних классов  
детских музыкальных школ, колледжей и лицеев*

ФОЛЬКЛОР  
ГЛИНКА  
ДАРГОМЫЖСКИЙ  
МУСОРГСКИЙ  
БОРОДИН  
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ  
ЧАЙКОВСКИЙ  
РАХМАНИНОВ  
СКРЯБИН  
СТРАВИНСКИЙ



Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург»

## ЗАГАДКИ ИСТОРИИ

Дорогие ребята! Музыкальная литература — раздел *истории музыки*. А история музыки — часть большой и увлекательной истории нашей страны. Все вы, конечно, изучали историю в школе. Наверное, у вас сложилось мнение, что история — это точная наука, почти как математика, что все летописи, полководцы, цари, героические битвы и народные восстания точно пронумерованы, описаны и размещены в параграфах (признаемся честно — скучных) школьных учебников.

На самом деле русская история полна загадок. Когда начинать ее отсчет? Где находилась первая столица древнерусских земель? Почему знаменитый князь Александр Невский помог монголу Батюю стать ханом? За что новгородцы изгнали князя из его родного города? Почему русские историки (Карамзин, Соловьев, Платонов) писали об отсутствии «национальной вражды» монголов с русскими? Ведь мы привыкли читать об ужасах татаро-монгольского нашествия! Почему до Ивана Грозного титулы царя носили лишь византийский император и ханы Золотой Орды? Убивал ли Борис Годунов невинного младенца для дости-

жения всей полноты власти? Почему «золотой век» царствования Екатерины Второй подарил стране крупнейший за всю ее историю государственный долг, и просвещенной императрице впервые пришлось вводить бумажные деньги? Зачем великий полководец Суворов почти год гонялся с четырнадцатью полками за разгромленной «шайкой разбойников» во главе с Пугачевым? Почему Пушкин, писавший «Историю Пугачевского бунта», не был допущен к государственным архивам? Почему до сих пор не опубликован главный Летописный свод — собрание всех русских летописей? Слишком много *почему*, но достоверные ответы найти удастся не всегда.

Для вас, конечно, не секрет, что и в наше время многие события трактуются по-разному даже современниками. Разные люди, в зависимости от политических взглядов, жизненного опыта видят происходящее по-разному. А что говорить о событиях столь отдаленных!

Множество загадок таит и *древнерусская музыка*. Ведь сложность ее изучения умножается почти полным отсутствием сохранившихся музыкальных памятников — ни точных полных записей, ни полностью сохранившихся музыкальных инструментов. А народные песни и вовсе стали записывать и публиковать только в середине XVIII века! Некоторые из загадок мы попытаемся совместно разгадать, другие так и останутся гайнами...

Итак — в путь.



## ДРЕВНЕРУССКАЯ МУЗЫКА

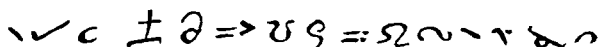
Русское государство возникло в IX веке, когда киевскому князю *Олегу* удалось объединить единой властью земли от Ладоги на севере до Днепра на юге. Оно значительно окрепло в конце X века благодаря военным походам князя *Владимира* (при нем же, в 988 году, на Руси официально принято *христианство*<sup>\*</sup>) и достигло расцвета в XI веке во времена правления *Ярослава Мудрого*. Затем начался период княжеских междоусобных войн, приведший к нашествию татаро-монголов. Внешняя угроза породила стремление сберечь национальные черты и в жизни, и в творчестве,

---

\* Вера в учение Христа была заимствована из Византии — могущественной соседней страны; князь Владимир был женат на сестре византийского императора. Однако множество простых людей и после принятия христианства продолжало верить в древних языческих богов — Перуна (бога грозы, покровителя военных дружин), Дажьбога, или Ярилу (бога солнца), Ладо (бога любви и семейного благополучия) — и отмечать церковные праздники вместе с языческими (например, праздник Ивана Купалы в день Иоанна Крестителя). До наших дней сохранился языческий праздник проводов зимы — Масленица.

поэтому в XIII–XIV веках существенных изменений в русском искусстве не произошло. Незначительны были они и позже из-за изоляции России от стран Западной Европы. Поэтому периодом «древнерусской» музыки можно условно считать очень большой временной промежуток, вплоть до начала XVII века.

**Профессиональная музыка** Древней Руси была преимущественно *церковной*. Первоначально церковные напевы заимствовались из Византии, но их тексты вскоре были переведены на русский язык, а русские певчие к XII веку обогатили эти мелодии своими национальными традициями — в результате появилось так называемое *знаменное пение* (от слова «знамя», что означало «знак»). Эти плавные исторопливые *одноголосные* напевы сочинялись неизвестными певчими монастырских школ и исполнялись исключительно *мужским хором в унисон* (использование музыкальных инструментов в православной церкви запрещено до сих пор) и записывались без линеек специальными значками, или *знамёнами*, которых существовало около восьмидесяти. Знаки служили певчим лишь напоминанием об особенностях мелодии, указывали на необходимость повышения или понижения мелодии, более долгой протяженности звука, но не фиксировали точно высоту и длительность нот. По внешнему виду они напоминали разные предметы, поэтому назывались «осока», «сорочья нога», «голубчик», «чашка», «стрела», «столица» и т. п.:



Образцы «знамён», использовавшихся  
для записи церковных напевов

Существовала даже профессия «распевщиков», которые озвучивали текст, исходя из довольно сложных правил.

Одноголосное знаменное пение существовало до XV века преимущественно в *устной* традиции, сохранившиеся более ранние записи очень немногочисленны. При этом большинство древних знаменных распевов *не расшифровано* и поныне. Записывать обычной пятилинейной нотацией их стали лишь в XVII веке, благодаря чему напевы удалось сохранить и издать в конце следующего столетия по указанию Синода русской православной церкви:



Многие русские композиторы (Глинка, Чайковский, Рахманинов и другие) опирались на традиции знаменного пения, сочиняя новую церковную музыку.

Другой, менее значимый вид профессионального древнерусского музыкального искусства — княжеская *прикладная музыка*, звучавшая во время различных церемоний. *Ратная* музыка исполнялась группой *трубачей* во время военных походов. *Придворные увеселения* сопровождались звучанием как труб, так и других инструментов — *гуслей*, *свирелей* (*сопелей*) или *гудков*\*. Частый гость на княжеских пирах — *певец-гуслир*, восхвалявший военные и другие заслуги князя. Один из них, по имени Боян, был, по всей вероятности, реальным историческим лицом\*\*.

\* Гусли — многострунный щипковый инструмент, свирель (или сопель) — деревянный духовой, а гудок — струнный смычковый инструмент с тремя струнами и смычком в форме лука.

\*\* Существует и другая версия, по которой «боян» — общее название певцов-сказителей, ведь «баять» означает «говорить».

Он упомянут в «Слове о полку Игореве», а также воспет в поэме Пушкина «Руслан и Людмила» и одноименной опере Глинки.

**Скоморохи.** Большую роль в развитии музыкальной культуры Киевской Руси играли *скоморохи* — странствующие актеры, которые были умельцами на все руки. Они пели и плясали, играли на разных инструментах, сочиняли потешные стихи, жонглировали и показывали фокусы. Скоморохов ценили и князья, приглашая к себе на службу, — тогда артистов называли *служилыми*. Изображение скоморохов есть даже на фресках киевского Софийского собора, построенного в XI веке.

По гораздо большей популярности в народе пользовались *бродячие* скоморохи за их смелость в высмеивании человеческих пороков. Такие скоморохи были бедны, лишены защиты закона и преследовались церковью; они могли быть схвачены и осуждены без всякого суда и следствия.

Скоморохов можно назвать *полупрофессиональными* музыкантами — они мастерски исполняли народные песни, веселые прибаутки собственного сочинения, зарабатывая тем самым на пропитание. При этом их искусству

нигде не учили, оно передавалось стихийно из поколения в поколение. Ряды скоморохов часто пополнялись беглыми крестьянами, которые вносили в музыкальный мир лицевые новые песенные и танцевальные традиции.

В богатом «вольном» Новгороде существовали и *оседлые* скоморохи, нашедшие защиту и поддержку всего населения. Они образовали целые артели (ватаги), участвовавшие в городских праздниках и народных гуляниях.



**Скоморохи**  
Народная картинка  
(лубок)

**Фольклор.** Огромную роль в жизни как князей, так и простолюдинов играл *фольклор*<sup>\*</sup> — народные песни и танцы.

Древняя Русь — сельскохозяйственная страна, и благополучие каждой семьи зависело не только от трудолюбия, но и от капризов погоды. Поэтому самая большая группа древних песен — *календарно-обрядовые песни*, связанные со сменой времен года (календарем). Эти песни имели *магический* смысл: их исполнением люди стремились повлиять на далеких богов, упросить их не иссушать злыми ветрами и засухами поля, заставить солнце светить ярче и даровать богатый урожай. Пение сопровождалось обрядами — играми и различными символическими действиями. Большинство песен этой группы состоит из коротких двух-трехзвучных повторяющихся мотивов и имеют узкий мелодический диапазон — кварту, терцию или даже секунду.

Наступление нового года наши древние предки отмечали 1 марта, а с принятием христианства — 1 сентября<sup>\*\*</sup>. Но *земледельческий* год начинался, конечно, весной.

Весенние песни — *веснянки* — часто носят призывный, заклинательный характер. В их текстах, помимо обращения к Яриле-Солнцу, упоминаются птицы, на крыльях которых легит новая надежда на сытый, урожайный год. Девушки на высоком утесе громким «гуканьем» призывали поспешить Весну и выпускали на волю птиц.

2

Умеренно



Ой, ку - ли - ки, жа - во - руш - ки, при - ле - тай - те к нам у во - ло - руш - ки.

\* Слово «фольклор» (от английского *folk-lore*) означает «народная мудрость», а термин с середины XIX века относят к различным видам *народного творчества*.

\*\* Так называемый «юлианский календарь» (с началом года 1 января) был введен в России лишь по указу Петра I.

Кульминацией весенних праздников была Пасха, на которую мужчины пели *волочебные* песни, возвещавшие о воскресении Христа и начале новой жизни. А после Пасхи водили хороводы, в которых движение осуществлялось по солнечному кругу, пели *хороводные* песни, а также пекли круглый хлеб и плели венки (символы солнца).

Летние праздники открывались на Духов день, или Троицу (50-й день после Пасхи). Это были дни поклонения расцветающей природе и исполнения *троицких* песен. Большинство обрядов в это время совершалось только женщинами — избы украшались ветвями березы, пол посыпался гравой. Березки на улицах украшали лентами, девушки надевали венки, гуляли в них, а вечером бросали в реку и гадали о своей судьбе: если венок поплывет по реке — быть счастливому замужеству, потонет — жди беды от русалок, которые могут заманить жертву в темные воды.

После Троицы отмечался праздник Ивана Купалы, сопровождавшийся *купальскими* песнями. Многие из них основаны на поэтической легенде об Иване да Марье — выросших порознь брате и сестре, по незнанию повенчавшихся и за это превращенных в цветок с синими и желтыми лепестками. Существовало также поверье, что ночью накануне этого дня, лишь раз в году, в лесу зацветает папоротник, под которым находится клад. Чтобы отогнать злых духов и ведьм прыгали через костры, а для очищения души купались в реке.

В дни полевых работ и сбора урожая пелись *полютные*, *живные*, *покосные* и другие песни.

Осенние обряды были связаны с хозяйственными делами и подготовкой к зиме. Последний сжатый сноп приносили в избу, а *хозяину поля* пели шуточные песни *про козла*, ведь козел считался олицетворением богатства земли, плодородия. Наконец, наступало время для отдыха и семейных дел, осень — пора свадеб.

Осенью устраивались и смешные *похороны мух* — им делали малюсенькие гробики из моркови, репы или свеклы и закапывали.

Зимние праздники начинались на Рождество, когда молодежь каталась на лошадях, переодевалась в «ряженных» (в медведя, лисицу, журавля, быка, волка) и колядовала — ходила по домам и величала хозяев специальными песнями, *колядками*, обещая им счастья, здоровья и получая за это сладости:

3

Умеренно



В конце рождественских гуляний, накануне Крещения, девушки гадали на блюде и пели *подблюдные* (гадалыные) песни.

Последним зимним праздником была Масленица. Это название происходит от обильно употреблявшейся в это время жирной пищи — сметаны, сыра, масла и блинов. Блины — тоже символ солнца, а саму Масленицу-Зиму изображало чучело из соломы, одетое в женскую одежду. Приходу весны и тепла должны были помочь костры, на которых и сжигалось чучело. Во время масленичных гуляний пели самые разные песни — шуточные, плясовые, лирические и, конечно, специальные *масленичные*:

4

Оживленно



Не менее древнего происхождения — *трудовые* песни. Архаическим характером, простотой мелодического и рит-

мического строения они близки календарно-обрядовым песням. Но их функция — иная. Они пелись, чтобы объединить *коллективные* усилия во время выкорчевки леса, поднятия груза и других тяжелых физических работ. Поэтому их отличает четкий, повторяющийся ритм и короткие, но энергичные мотивы, часто включающие «решительный» интервал квинты. Родственны трудовым песням более поздние *бурлацкие* песни. В текстах многих трудовых и бурлацких песен встречаются объединяющие возгласы «раз, два, дружно», «эй, ухнем» и другие. К сожалению, трудовые песни, как и весь древний фольклор, стали записывать только в последние два столетия. В качестве примера приведем известную бурлацкую песню «Эй, ухнем!», которую очень любил петь великий русский певец Шаляпин:

## 5

Умеренно



Другая большая группа песен, ведущая свою родословную из глубины веков, — *семейно-бытовые песни*. Поскольку они тоже связаны с обрядами (определенными традициями в кругу семьи), их называют также *семейно-обрядовыми* песнями.

Самый большой пласт этого жанра — *свадебные песни*, ведь ритуал свадьбы наши предки превращали в многодневное театрализованное действо, в котором участвовали не только жених и невеста, но и родители, друзья, подруги, сваты, родственники и т. д. Свадебные песни различны по функции, характеру музыки и текстов.

Обычно свадьба начиналась со сватовства, «рукобитья» (достижения согласия о свадьбе) и смотрин. В это время пелись *сговорные* песни, в которых, чаще в шуточной форме, оговаривались условия брака. Во время девичника



(прощания с подругами) и обряда расплетания косы\* невеста пела грустные *лирические* песни о расставании с девичьей долей. В северных областях при этом было принято плакать и *причитать*. Утром невеста будила подруг *песней о пехорошем сне*, в котором к ней подкралась тяжелая семейная жизнь. В это время жених с друзьями, наоборот, веселился, пел удалые песни о скором счастье и готовил *свадебный поезд* — отъезд за невестой. Потом для жениха разыгрывались сцены исчезновения невесты, ее дом оказывался запертым: приходилось невесту «похищать» и вести в церковь «под венец». День завершался свадебным пиром, во время которого пели *величальные*, а также юмористические *корильные* песни, в которых дружески высмеивались недостатки внешности и характера новобрачных, а также плясали в сопровождении инструментальных наигрышей (хотя присутствие музыкантов на свадьбе было необязательным).

Сохранившийся до сих пор жанр семейно-бытовых песен — *колыбельные*. Музыкальные особенности колыбельных тесно связаны с их функцией (убаюкать ребенка) и магическим смыслом (уберечь дитя от предстоящих в жизни напастей). Поэтому мелодии колыбельных обычно состоят из негромких повторяющихся однотипных мотивов, а тексты полны различными пожеланиями и добрыми заговорами.

Смерть человека тоже сопровождалась особым видом песенного фольклора — *плачами* и *причитаниями*, которые звучали на протяжении всего обряда и исполнялись специальными *плакальщицами*. Для этого жанра характерно громкое акцентированное начало каждого мотива и последующее нисходящее движение мелодии и звуковосаужухание.

---

\* По традиции, до свадьбы девушка носила одну косу, а после нее — две.

Самый героический вид древнего песенного фольклора — *былины* (гермин «былина» появился лишь в XIX веке). В народе их называли *ста́ринами*. Именно под этим названием жанр сохранился почти до нашего времени на русском Севере. Первые записи былин относятся к XVII веку, а первый рукописный сборник составлен Киршей Даниловым в XVIII веке (опубликован в начале следующего столетия).

Былины — эпические величавые сказания о подвигах русских богатырей. Главные герои былин так называемого «киевского цикла» — Илья Муромец, Алеша Попович и Добрыня Никитич, а новгородских былин — певец-гуслир Садко или удалой молодец, бунтарь Василий Буслаев.

Существовали и шуточные былины — *скоморошины*.

Большинство былин отличается повествовательность, декламационность (сказание нараспев), часто пение сопровождалось игрой на гусях. На один и тот же мотив гуслир мог исполнять разные тексты.

В 1890-х годах от сказителя И. Т. Рябинина была записана былина о Вольге и Микуле:

6

Медленно



Во время татаро-монгольского нашествия из-за отсутствия единства русских земель постепенно формируются три разные народности — великорусская с центром в Москве, малорусская (теперь — украинская) и белорусская, причем украинские и белорусские земли становятся частью других государств — речи Посполитой (Польши) и Литвы.

В это время, в XIV веке, появились *исторические* песни, среди которых много песен «про татарский полон». В южнорусских песнях иногда слышны отголоски другой национальной культуры — например, пехарактерные рансе ладовые обороты с увеличенной секундой.

Большие споры ведутся о времени возникновения лирических *протяжных* песен, в которых впервые расцветает *многоголосие*. Появились они довольно поздно, достоверно их распространение можно отнести к XVI веку. В *протяжных* песнях *отсутствует прикладная, магическая функция*. Они поются «для души», для выражения *настроения* человека, чувства грусти о несбывшихся надеждах. Поэтому главное в протяжных песнях — *невзвучная, выразительная мелодия* широкого диапазона, украшенная *подголосками* (сопровождающими голосами). Она обычно состоит из разных по величине фраз и не укладывается в равномерное деление на такты (тогда в записи применяют *переменный размер*) Часто песню запекает только солист, а затем подхватывает хор:

7

Умеренно  
Солист



Уж вы, го-ры вы мо-и.

го-ры Во-ро-

Хор



-бье..

Во-ро-бьев

ски-с...

Для поэтических текстов протяжных песен типичны *слоговые распевы* (исполнение одного слога текста на несколько звуков мелодии), *повторы слов и фраз*, *словообрывы*, использование усиливающих эмоциональное воздействие *междометий* «эх», «ой», «уж» и других.

Русские композиторы позднего времени неоднократно черпали вдохновение в особой красоте протяжных песен. В качестве примера можно привести вступление к опере М. И. Глинки «Борис Годунов», посвященной событиям русской истории конца XVI века.

**Музыка XV–XVI веков.** После освобождения от гатарского ига принципиальных изменений в русской музыке не произошло, ее развитие шло постепенно, а влияние музыки Западной Европы было очень незначительным.

По-прежнему главным видом профессиональной музыки оставалось одnogолосное церковное пение, ставшее особенно мелодичным и выразительным. Его развитие было поддержано высокими властями: по указу Ивана III в 1479 году был создан *хор государевых певчих дьяков*, принимавший участие как в церковных службах, так и в «мирских забавах» в Кремле\*.

Большим любителем хорового пения был и другой русский монарх — Иван Грозный. Как известно, суровый нрав правителя часто сменялся покаянными настроениями, когда он уходил в монастырь под видом обыкновенного чернеца, участвовал в службах и пел в хоре. Царь стал и автором текстов нескольких церковных песнопений, которые он собственноручно подписал как «творения царя Иоанна, деспота российского». Эти тексты были «распевы» тоже самим Грозным, то есть исполнены им в традициях знаменного пения на основе распространенных мелодических оборотов. Такое «пение на подобии» было тогда широко распространено — церковное благочестие призывало

---

\* Интересно, что этот хор существует и поныне — в 1701 году он стал «придворным хором», а после основания в 1703 году новой русской столицы был переведен в Петербург. В 1763 году он переименован в Придворную певческую капеллу, а в настоящее время называется Петербургской государственной капеллой имени М. И. Глинки.

не к выражению личных чувств и творческой оригинальности, а к подчинению авторов общим правилам и передаче молитвенной сосредоточенности.

Случайные контакты с западноевропейской музыкальной культурой ограничивались редким появлением на Руси невиданных доселе «басурманских» инструментов. Так, в 1490 году в Москву приехал «арганый игрец» Сальватор, из чего следует, что в столице, вероятно, имелся *орган* — скорее всего, при дворе Софьи Палеолог, жены Ивана III и дочери византийского императора. В 1586 году английской королевой Елизаветой был прислан в подарок москвитянам *клавикорд* и небольшой орган — позитив<sup>4</sup>.

Однако ни западные инструменты, ни жанры инструментальной музыки пока не получили широкого распространения.

Особый вид древнерусской музыки — *колокольные звоны*, появившиеся еще в XIII столетии, получившие особое распространение с XV века и существующие поныне. Для колоколов строились специальные звонницы, или *колокольни*. В отличие от европейских стран, где для извлечения звука раскачивали сами колокола (отчего они были невелики), на Руси звук возникал от раскачивания *языка* колокола, ударявшего о корпус инструмента. Весили колокола до двухсот тонн (как, например, упавший и расколовшийся московский «Царь-Колокол») и издавали столько разнообразных *призвук*ов (обертон)ов, что иногда было невозможно определить основной тон! Колокола могли использоваться как сигнальные инструменты (*набат*), если они призывали к бунту — за это их даже «ссылали»

---

<sup>4</sup> Клавикорд — клавишный инструмент, у которого (в отличие от клавесина) по струнам ударяли металлические наконечники.

Позитив — орган без ножной клавиатуры с одной или двумя группами труб; устанавливался на специальной подставке.

в Сибирь. Но чаще на них исполнялись мелодичные церковные «звоны» — *благовест* (поочередное чередование звуков разной высоты) или *трезвон* (одновременное звучание нескольких колоколов).

*Главным итогом* многовекового развития русской музыки можно считать накопление как в народном творчестве, так и в профессиональной музыке *богатых певческих традиций* и создание предпосылок для расцвета в XVII столетии *многоголосной* музыки.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как развивалась древнерусская профессиональная музыка в XI–XVI вв.? Какие ее разновидности вы знаете?
2. Сравните мелодии древних народных песен (потные примеры № 2 — № 4). Что между ними общего?
3. Расскажите о жанрах народных песен. С какой целью исполнялись эти песни?
4. Кто такие скоморохи?

## МУЗЫКА XVII ВЕКА

Семнадцатое столетие называют «бунгашным веком»: после смерти Бориса Годунова — «смутное» время, в середине столетия — крестьянские войны Степана Разина, в конце — стрелецкие бунты. Общественные потрясения отразились в первую очередь в народном творчестве, обогатившемся появлением новых жанров — *песен вольницы*, *молодецких* и *казацких* песен. Стремительно менялись многовековые традиции русской *духовной* музыки, и эти перемены происходили иногда очень болезненно.

**Реформа церковной музыки.** При поддержке царя Алексея Михайловича *патриарх Никон* осуществил церковную реформу. В 1652 году под его руководством началось исправление церковных книг, в которых к этому времени накопилось множество ошибок, были изменены некоторые особенности ритуала (запрещено стояние на коленях во время службы, вместо крещения двумя пальцами было предписано «оснять себя троеперстием»), отменено чтение в церкви нескольких текстов одновременно. Идеи патриарха были утверждены церковным Собором в 1654 году.



Московская школа  
мастеров песнопения  
Рисунок из «Музыкальной  
грамматики» Н. Дилецкого

его чрезвычайно сложным для исполнения, ведь точных нотных знаков по-прежнему не употреблялось. Не помогали и специальные красные «киноварные» пометы.

В области музыкального творчества одной из главных задач церковной реформы стало введение в обиход *многоголосной музыки*, которая постепенно проникала в Россию с запада, и особенно интенсивно — после воссоединения в 1654 году России с Украиной. Новый вид хорового исполнения «по партиям» получил название *партесного* пения основными жанрами которого стали *кант* и *партесный концерт*. Для их записи впервые была применена современная нотация в виде нотного стана из пяти линеек.

*Кант* — небольшая трехголосная песня без сопровождения, исполнявшаяся ансамблем чаще всего в домашних условиях. Содержание кантов было различным; первое время — религиозным (такие канты назывались «псалмами»), а позже, с развитием жанра в XVIII столетии, — философским, назидательным, лирическим, шуточным или героическим, «вивагным» (посвященным военным победам или государственным заслугам царствующего лица). Для кантов характерно *параллельное звучание двух верхних голосов, чаще в терцию*, и сопровождающий *гармонический бас*.

Духовные власти осознавали необходимость перемен и в музыке, сопровождавшей богослужения. Несколько столетий господства знаменного распева привели к острому стремлению обогатить одnogолосные традиции церковного пения. Первым шагом на пути к этому стало появление *строчного пения* — трехголосия, в котором к знаменному распеву добавлялись еще два голоса, сверху и снизу. Однако существовавшая система записи делала



*Партесный концерт* — самый сложный и самый интересный вид как духовной, так и светской хоровой музыки этого периода. Концерты писались, как правило, для двух *четырёхголосных* хоров, которые располагались на некотором расстоянии друг от друга, создавая для слушателей своеобразный «стереофонический» эффект. Слово «концерт» означает «борение, состязание», а количество «состязующихся» хоров иногда достигало трех, четырех или даже шести! Такие многохорные концерты писал один из самых интересных композиторов столетия — *Василий Титов*.

Для развития многоголосного пения в 1670-е годы в Москву был приглашен опытный украинский музыкальный теоретик и композитор *Николай Дилецкий*, который издал первый серьезный учебник хорового пения и сочинительства — «Граматику мусикийскую» (в 1677 году — на церковнославянском, а в 1679 году — на русском языке).

**Противодействие.** Церковная реформа была встречена неоднозначно. Суеверный народ обратил внимание и на полное солнечное затмение (1654), и на последовавшую вскоре эпидемию черной чумы. При всегдашнем недоверии к власти эти события были приняты за свидетельства прихода «антихриста». Поэтому такие, казалось бы, неглавные вещи, как замена двуперстного крещения гротперстным, вызвали целую бурю возмущения и неприятия — страна поделилась на два лагеря. Тех, кто категорически не принял церковные новшества, называли *раскольниками*. Возглавил сопротивление протопоп Аввакум, сосланный за это в Юбольск и заточенный в тюрьму, где он сочинил 64 обвинительных труда (а также первую в истории русской литературы «Автобиографию»).

Власти жестоко расправлялись с раскольниками — не утомившегося даже в заточении Аввакума, вместе с группой сподвижников, заживо сожгли в 1682 году. Многие раскольники семьями бежали в Сибирь, где сохранили и поныне традиции одноголосного знаменного пения.

**Разгром скоморохов.** Если утверждение многоголосного партесного пения можно отнести к высшим духовным достижениям эпохи, то невиданные *гонения на скоморохов* стали настоящей бедой.

Инициатором их разгрома стал набожный царь Алексей Михайлович (отец Петра I). В 1649 году он издал указ, целью которого было полное истребление скоморохов, всегда критиковавших власти за неумение решать народные проблемы. Указ призывал «богомерзких скоморохов» хватать и бить батогами, а «где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и всякие бесовские сосуды... выимать и, изломав те бесовские игры, велеть жечь». В результате запылали костры из изъятых и сломанных инструментов.

Конечно, одним указом нельзя было уничтожить бродячих певцов в огромной стране, но скоморошество был нанесен огромный урон, после которого оно сохранилось лишь в северных и других отдаленных поселениях.

**Рождение театра.** Еще в предыдущем столетии в церквях было принято устраивать накануне Рождества «*Пещное действо*» — театрализованное представление с пением на сюжет об отроках, отказавшихся поклониться золотому тельцу и за это отправленных в печь, но спасенных ангелом.

Огромной популярностью в народе пользовался *вертеп* — переносной кукольный театр, в котором под пение кантов разыгрывали сюжет о страшном библейском царе Ироде

В XVII веке с развитием просвещения\* во многих учебных заведениях появились *школьные театры*, а в 1672 году возник первый *придворный театр* при

---

\* В 1687 году в Москве открылась Славяно-греко-латинская академия — первое высшее учебное заведение в стране, позже преобразованное в духовную академию.

дворе Алексея Михайловича, просуществовавший четыре года. Для его создания из Курляндии (Латвии) и Швеции пытались выписать людей, «которые б умели всякие комедии строить», но приехало лишь пятеро музыкантов, к которым добавили местных артистов из подмосковной Немецкой слободы. В спектаклях обязательным было участие хора, исполнявшего небольшие фрагменты в стиле кантов. Множество текстов для театральных пьес с музыкой были созданы на основе Евангелий *Симеоном Полоцким*, одним из первых русских поэтов, — например, представленная царю «Комедия о блудном сыне».

Но самые бурные изменения в русской музыкальной жизни произойдут уже *в следующем столетии*.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем заключалась реформа церковной музыки в середине XVII века?
2. Чем отличаются канты от партесных концертов?
3. Какие изменения в русской музыкальной жизни столетия были, по-вашему, прогрессивными, а какие — нет?

## МУЗЫКА XVIII ВЕКА

Восемнадцатое столетие, или Век Просвещения, стал веком бурного развития русской музыки в самых разных направлениях. Первые импульсы этому дало правление Петра I и осуществленные им преобразования. И хотя энергичный царь не особенно разбирался в музыкальном искусстве (лучше всего он владел барабанным боем, но любил иногда и попеть в хоре), он прекрасно понимал значение культуры в жизни общества.

**Петровская эпоха.** Главной заслугой Петра I (1672–1725) было укрепление государства посредством развития ремесел, промышленности, флота, завоевания выхода к Балтийскому морю и усвоения обществом лучших достижений Западной Европы. Русскому искусству предстояло догнать западноевропейское — многие жанры были совершенно не знакомы отечественной публике (а ведь Петр I был современником И. С. Баха!).

Царь предпринимает очередную попытку создания публичного театра — в 1702 году в Москве была построена *Театральная хоромина*, через несколько лет, увы, сгоревшая.

После основания новой столицы Петр переводит в Санкт-Петербург большую часть государевых певчих дьяков и московского «патриаршего» хора, в 1709 году в честь победы в Полтавском сражении устраивает массовые празднества с участием больших духовых ансамблей, а вскоре по его указу создаются и *военные духовые оркестры* в каждом полку (1711). В 1721 году Петербург впервые знакомится с небольшим симфоническим оркестром, организованным по инициативе герцога Голштинского (прегендента на руку старшей дочери Петра, Анны) и австрийского посла графа Кинского. Оркестр давал концерты и в Москве, часто менял свой состав и с 1727 года перешел на «русскую придворную службу».

В Петровскую эпоху быстро развивается просвещение, по велению царя обучение дворян становится обязательным. Важную роль в формировании дворянского этикета сыграл указ об *ассамблеях* (1718) — собраниях, проводившихся три раза в неделю в домах богатых сановников, во время которых было принято не только толковать о делах, но также веселиться, петь и танцевать диковинные танцы *менуэт*, *полонез* или *гавот* в сопровождении небольшого инструментального ансамбля. Постепенно из «забавы» музыка становилась необходимым условием полноценного воспитания. Многие дворяне стали устраивать *домашние концерты* с пением и игрой на *арфе* или *клавесине*. Оркестры и хоры появлялись по всей стране — в том числе *крепостные*, состоящие из музыкально одаренных крестьян.

**Музыка на службе императриц. Опера и балет.** В правление Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны музыка становится неотъемлемой частью придворных увеселений.

В 1731 году заезжая итальянская труппа впервые показала в России *оперу* — москвичи увидели спектакль «*Каландро*» Джованни Ристори, а через несколько лет

первая опера была показана и сиятельным петербуржцам: она была поставлена в Зимнем дворце Анны Иоанновны\* и называлась «Сила любви и ненависти» (1736). Ее автор — итальянец Франческо Арайя, четверть века прослуживший в России придворным композитором.

Необычность зрелища вызвала необходимость пояснений для слушателей — историк Якоб Штелин так описал увиденный спектакль: *«Опера называется действие, пением управляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Всё в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В её содержании ничто найдется не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются... Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки»*<sup>44</sup>.

Из описания мы видим, что опера была развлекательной идиллией и всего лишь дополнительным украшением дворцовых интерьеров.

Ф. Арайя написал и первую оперу на русском языке — «Цефал и Прокрис» на текст А. Сумарокова, исполненную русскими артистами с таким «искусством и столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер».

Первые русские оперы писались по итальянским «образцам», поскольку итальянские певцы и композиторы господствовали в это время во всех музыкальных театрах мира.

---

\* Не сохранился, находился на месте нынешнего Зимнего дворца, построенного в правление Екатерины II

<sup>44</sup> Цит. по кн.: Гозентуд А. Музыкальный театр в России, Л.: Музыка, 1959.

А отечественных певцов готовили в Придворной певческой капелле или привозили с Украины, где в небольшом городке *Глухове* в 1738 году открылась *Певческая школа*.

К 1730-м годам можно отнести и рождение в России *балета*. Долгое время этот жанр существовал как танцевальные вставки — *интермедии* — в оперные или драматические спектакли. В 1738 году в Петербурге открылась *Танцевальная школа*, где под руководством балетмейстера Ж. Б. Ланде обучались 6 мальчиков и 6 девочек. Количество учащихся было невелико, но зато каждого пестовали индивидуально и выпускали на большую сцену только «по удостоверению», то есть по рекомендации педагога.

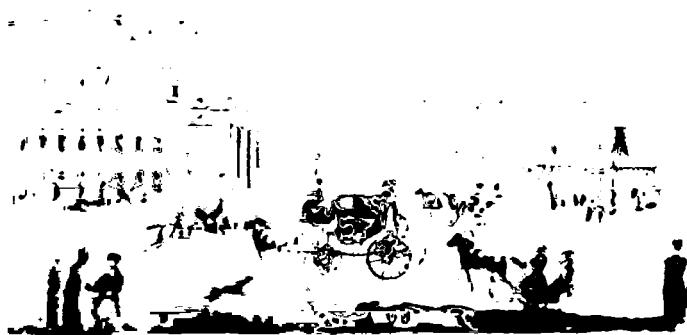
**Театры.** В 1742 году для коронации Елизаветы в Москве было построено огромное театральное здание на берегу реки Яузы, вмещавшее до тысячи зрителей.

Однако центром театральной жизни была все же северная столица. В Петербурге оперные и балетные спектакли проходили, помимо Зимнего дворца, в *придворном Оперном доме*\*. В 1750–1773 годах действовал также общедоступный *Оперный дом у Летнего сада*, в котором с 1757 года итальянской труппой Дж. Локателли ставились комические оперы (с 1759 года — также в Москве). Все желающие могли купить билет в партер за 1 рубль или абонировать целую ложу на год за 300 рублей. Но «общедоступность» театра была весьма относительна, купить билеты могли себе позволить лишь достаточно состоятельные граждане\*\*. Неподалеку, ближе к Мойке с 1770 по

---

\* Находился в районе нынешнего Кирпичного переулка в 1757–1767 годах.

\*\* Для сравнения приводим цены того времени: курица — 2 копейки, поросенок — 4 коп., откормленная свинья — 50 коп., кровать — 1 руб. 50 коп., золотые серьжки с жемчугами — 6 руб., лошадь — 15 руб., изба — 10–25 рублей. (Данные по: *Зинькевич Е.* Лекции по истории русской музыки. Рукопись.)



Большой (Каменный театр) в Петербурге.

*Рисунок неизвестного художника*

1796 год находилось еще одно театральное здание — *деревянный театр на Царицыном лугу\**, который в разное время назывался *Аглинским* или *Немецким* (поскольку в нем выступала сначала английская, а затем немецкая труппа), *Вольным российским*, а в последние годы — *Малым театром*.

Но главные российские музыкальные театры появились позже названных. В 1776 году в Москве открылся театр, через несколько лет названный *Петровским* (ныне — Большой), а в 1783 году в Петербурге распахнули двери сразу два театральные здания — великолепно оборудованный по последнему слову техники придворный *Эрмитажный театр* и предназначенный широкой публике *Большой, или Каменный театр* на Карусельной площади\*\*. Наиболее интересные оперные, балетные, а иногда и драматические

\* Прежнее название Марсова поля.

\*\* Теперь площадь называется Театральной, а на месте петербургского Большого театра — здание Консерватории.



постановки в дальнейшем будут связаны именно с этими театрами.

**Концерты и музыкальный быт.** Помимо оперных и балетных спектаклей, в обеих столицах постепенно развивалась концертная жизнь и домашнее музицирование.

В 1746 году «С.-Петербургские ведомости» впервые публикуют объявление о частном *публичном концерте*, сообщая, что «приезжий бассист» (певец-бас) даст «концерты с музыкою». Такие концерты устраивались сравнительно редко и давались, в основном, во время Великого поста (перед Пасхой). На них приглашались все, кто мог приобрести билет за рубль, — знатные господа, купцы, мещане, «а пьяные, лакеи, бездельные женщины туда пускаемы быть не могут». Приличные рестораны, называвшиеся по традиции трактирами, иногда также зазывали приезжих музыкантов для поддержания репутации. Так, петербургский «Рижский трактир» объявлял, что некто Николай Кельснер «будет производить на разных инструментах музыку, т. е. на арфе и всяких других музыкальных орудиях, также мужское и женское пение»<sup>4</sup>. Количество гастролеров значительно увеличилось к концу столетия.

С 1730 года в типографии петербургской Академии наук впервые в России начали *издаваться ноты*. Поначалу методом оттисков с гравированных медных листов, а с 1765 года и наборным шрифтом. В 1770-х годах нотопечатанием занялись и две московские типографии, Синодальная и Университетская. Чрезвычайно важно появление первых изданий *русских народных песен* — сборников В. Трутовского (издавался поэтапно с 1776 года), Н. Львова и И. Прача (1790). Первый русский вокальный сборник — «Между делом безделье, или Собрание разных

---

<sup>4</sup> Цитаты по кн.: Столянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Музыка, 1989.

*песен*» Г. Теплова (1759) представляет любителям пения новый жанр, предтечу романса — «*российскую песню*».

Популяризации музыки способствовало также появление специализированных магазинов. Первым местом в Петербурге, где продавалась *нотная бумага*, была контора барона Сиверса, размещавшаяся в здании Двенадцати коллегий (ныне — Университет). В 1850-х годах в северной столице, а чуть позже и в Москве открылись магазины, торгующие *нотными сборниками* и *музыкальными инструментами*. В 1774 году москвичи получили по подписке первый в стране *нотный журнал* «*Музыкальные увеселения*».

Улучшались условия и для музыкального образования. Кроме частных уроков, музыке обучали на специальных занятиях в университетах, с 1764 года — в петербургском *Смольном институте*, называвшемся тогда *Воспитательным обществом благородных девиц*. В 1772 году в Москве создано «*училище музыки*» с отделениями не только для дворянских, но и для «простых» детей. Воспитанники столичных институтов разъезжались по стране и обучали дворянских детей не только наукам, но и премудростям музыкального исполнительства, помогали устраивать домашние концерты.

Богатым столичным вельможам подражали помещики всей России — были широко известны *крепостные театры, оркестры и хоры* графов Шереметевых, Волконских, Воронцовых (в имениях под Москвой, Владимиром, Тамбовом).

Особый вид русской крепостной музыки — *роговые оркестры*, появившиеся в 1750-е годы и состоявшие из усовершенствованных охотничьих медных рогов. Их мягкое поэтичное звучание сравнивали с небесным ангельским пением. При этом каждый исполнитель мог извлекать только один звук, поэтому музыкантам прихо-

дилось быть в огромном нервном напряжении, особенно в быстрых пьесах, постоянно держать наготове дыхание для извлечения кратких прерывистых звуков. Такое исполнение, достигаемое постогаиной муштрой, можно было считать разновидностью крепостного гнета, ведь роль оркестранта была сведена до функции клавиши или клапана.

**Национальная композиторская школа.** К последней трети XVIII века в России были созданы все условия для появления первых крупных *отечественных композиторов*: имелась прекрасная *исполнительская база* (певческая и инструментальная), функционировали *театры и концертные залы*; музыканты и широкая публика были хорошо знакомы с западными жанрами (в первую очередь, с оперой), в обществе возродился интерес к *народному творчеству*; существовали *нотные типографии*, слушатели жаждали новых сочинений. Продолжалось и интенсивное развитие церковной музыки в русле многоголосного хорового пения «а cappella»<sup>\*</sup>.

Поэтому закономерно формирование именно в этот период *национальной композиторской школы* — целой плеяды талантливых русских музыкантов. Их имена: *Михаил Соколовский* (даты рождения и смерти неизвестны), *Василий Пашкевич* (1742–1797), *Евстигней Фомин* (1761–1800), *Максим Березовский* (ок. 1740–1777), *Дмитрий Бортнянский* (1751–1825).

Главными жанрами в их творчестве были *опера* и *хоровой концерт*.

*Первые русские оперы* написаны на тексты А. Сумарокова, Я. Княжнина, А. Аблесимова, И. Крылова и других по-

---

\* Без сопровождения.

\*\* Среди редких исключений — опера В. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный двор» на сюжет из жизни купцов и драматическая «мелодрама» Е. Фомина «Орфей и Эвридика», напоминающая по стилю творения Моцарта.

этов. Они были преимущественно *комическими*<sup>\*</sup>, так как главной функцией светской музыки пока оставалось развлечение. Однако авторы стремились сделать свои музыкальные комедии злободневными и насытить их элементами *сатиры*, тем более что критиковать пороки общества в шутиливой, аллегорической форме не возбранялось. *Музыкальные номера* в духе народных песен чередовались в операх с *разговорными эпизодами*. Несколько оперных либретто «в подражание Шекспиру» сочинила и Екатерина II — это «Февей», «Храброй и смелой витязь Ахридеич» (другое название «Иван-царевич»), «Новгородский витязь Боеславич», «Начальное управление Олега»<sup>\*</sup>.

Блестящий скрипач-виртуоз *Иван Хандошкин* (1747–1804) был первым крупным русским композитором, сочинявшим *инструментальную* музыку.

**Максим Березовский.** Талантливый выходец с Украины можно считать одним из основоположников русской классической музыки. Уже в середине 1760-х годов в Петербурге зазвучали его великолепные хоровые концерты, в которых слились воедино русские, украинские и западно-европейские хоровые традиции.

О детстве композитора сохранились очень скудные сведения, даже дата рождения известна лишь приблизительно (1740 или 1741 год, некоторые исследователи полагают, что он родился в 1745 году). С 1758 года Максим служил певчим в капелле великого князя Петра Федоровича, будущего супруга Екатерины II, затем вошел в состав придворной итальянской оперной труппы. С 1769 по 1773 год Березовский совершенствовался в Италии у знаменитого теоретика *падре Мартини*, после чего был принят в члены

---

<sup>\*</sup> Еще две оперы на тексты императрицы сочинил испанский композитор Мартин-и-Солер, с 1788 года служивший в Петербурге придворным капельмейстером и преподавателем музыки Смольного института.

престижной Болонской филармонической академии (годом раньше этой чести удостоился Моцарт!). В Италии им была написана и поставлена опера «Демофонт».

Вернувшись в Россию, Березовский, очевидно, не нашел применения своим талантам — о последних четырех годах жизни композитора почти ничего не известно. Он умер в нищете в 1777 году, по одной из версий причиной смерти стало самоубийство (хотя никаких документальных свидетельств этому не найдено). Место погребения также неизвестно.

Хоровой концерт Березовского *«Не отвержи мене во время старости»* можно отнести к вершинным достижениям в этом жанре. Он написан для четырехголосного хора и насыщен яркими драматическими контрастами. Первый раздел концерта — медленное вступление с использованием *имитаций* (поочередного вступления голосов), чередующихся с мощным звучанием всего хора. Последующее Allegro носит вначале строгий, решительный характер, но вскоре сменяется тихой жалобной мольбой (на словах «Бог оставил есть его»). Новый контраст создает камерное звучание небольших ансамблей, выделенных из общей массы хора («Боже мой...»). Заключительный раздел «Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу» — превосходная хоровая fuga.

Хоровые концерты Березовского и Бортнянского в наши дни переживают второе рождение. После почти двух столетий забвения они вновь звучат в концертных залах. А вот первые русские оперы, представляющие сейчас скорее исторический интерес, — редкие гости на оперной сцене.

## СОЧИНЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XVIII ВЕКА

**Михаил Соколовский:** опера «Мельник — колдун, обманщик и сват».

**Василий Пашкевич:** оперы «Несчастье от кареты» «Скупой», «Тунисский паша», «Февей», «Санкт-Петербургский Гостиный двор», «Федул с детьми» (совместно с Мартин-и-Солером), церковная музыка (5 хоровых концертов, не сохранились).

**Евстигней Фомин:** 6 опер (в том числе «Новгородский богатырь Боеславич», «Ямщики на подставе», «Американцы», «Золотое яблоко»), мелодрама «Орфей и Эвридика» хоровая музыка.

**Максим Березовский:** 12 хоровых концертов, полный цикл богослужебных песнопений, опера «Демофонт».

**Дмитрий Бортнянский:** свыше 40 хоровых концертов, оперы на французском языке «Празднество сеньора» «Сокол», «Сын-соперник», сонаты для клавесина, скрипки и клавесина (фортепиано), квинтет, Концертная симфония.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие изменения произошли в русской музыкальной жизни в годы правления Петра I?

2. Как проходило знакомство русской публики с оперой?

3. Когда появилась в России композиторская школа? Какие жанры стали ведущими в это время? Почему?

4. Назовите русских композиторов XVIII столетия.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Эти пятьдесят лет бурной жизни вечно неутомимой России расколоты надвое первой попыткой революции — *восстанием декабристов* 1825 года, а обрамлены с обеих сторон мрачноватыми историческими страницами. В начале — краткое четырехлетнее царствование Павла I\* (военная муштра, свет в столице гасят в десять часов вечера, запрещены маскарады, вальс, бакенбарды). В конце — другой монарх, Николай I, устраивает чудовищное шоу — арест заговорщиков во главе с Петрашевским (в том числе писателя Достоевского), мнимую казнь и, за несколько секунд до расстрела, «милостивое разрешение» сохранить жизни для многолетних каторжных работ\*\*.

---

\* Павел I находился на троне с 1796 по 1801 год. Убит группой заговорщиков во главе с собственным сыном, ставшим императором Александром I.

\*\* Кружок «петрашевцев» был арестован в 1849 году.

Русское общество стремительно возросло. Отечественная война 1812 года и победа над Наполеоном наполнили сердца отвагой, верой в будущее страны и надеждой на благоденствие родины. Невозможность вернуться к старым порядкам была очевидной. Однако начало царствования Николая I (1825) развеяло многие мечты — пятеро декабристов повешены, более сотни — сосланы в Сибирь. Учреждена всесильная гайная полиция, которой разрешено вскрывать почтовую корреспонденцию, свирепствует цензура.

В таких условиях искусство приобретает новое, *гражданское* звучание — лишь оно сохраняет способность противостоять тирании, лишь в нем живут *подлинные человеческие чувства*. Вопреки запретам расцветает золотое слово русской *поэзии*. Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Вяземский, Дельвиг, Кюхельбекер, Батюшков, Баратынский — ослепительное созвездие поэтов, создавших новый, современный, блистательный русский язык. В эти же годы рождаются и первые произведения, ставшие *музыкальной классикой*. Композитор М. Глинка стал главой новой русской школы с национально-неповторимым музыкальным языком.

**Концерты и театры. Новые жанры.** В 1802 году в Петербурге учреждено *Филармоническое общество*. Оно занялось устройством концертов, по традиции — зимой или ранней весной, во время Великого поста, поскольку большая часть музыкантов в другое время была занята в спектаклях императорских театров. За сто лет своего существования общество организовало 205 концертов. Немного? Но зато каких! Монументальные оратории «Сотворение мира» и «Времена года» Гайдна, «Мессия» Генделя, «Реквием» Моцарта, Девятая симфония Бетховена — эти творения великих композиторов давали новые мощные импульсы развитию русской музыкальной культуры.



Так, в 1811 году написана первая русская *оратория*\* — «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. Дегтярёва, исполнение которой было восторженно встречено московской публикой. Через несколько лет ее же исполнили во время церемонии открытия в Москве памятника Минину и Пожарскому.

Жанр комической оперы, столь ценный в прошлом столетии, уступил место *водевилю* — легкой развлекательной комедии, где роль музыки ограничивалась шутливыми куплетами. Первый водевиль, «Казак-стихотворец» на текст А. Шаховского, создан К. Кавосом.

*Катерино Кавос*\*\* написал и первые русские сказочные оперы — «Князь-невидимка» (1805) и «Илья-Богатырь» (1806), а также *патриотическую* оперу «Иван Сусанин» (1815), сюжет которой позже станет основой одноименной оперы М. Глинки.

Новизной отличается опера А. Верстовского «Аскольдова могила» (1835), в которой композитор соединяет элементы русской истории с причудливыми фантастическими легендами.

Музыкальная театромания постепенно охватывала разные слои общества, поэтому продолжали строиться или переоборудоваться театральные и концертные залы. Еще в 1803 году в Петербурге впервые была создана *оперная труппа*, отдельная от драматической. Но из-за пристрастия Дирекции императорских театров к итальянской опере русским артистам приходилось выступать на чужих сценах. Специальное театральное здание русские оперные

---

\* Оратория — крупное вокально-инструментальное произведение с обилием хоров, обычно исполняющееся, в отличие от оперы, в концертном зале.

\*\* Катерино Кавос (1775–1840) — русский композитор итальянского происхождения, в Петербурге с 1798 года. Дирижер оперных спектаклей, в том числе в петербургском Большом театре.



Большой театр в Москве

*Фото 1880-х гг.*

певцы и оркестранты получили в Москве лишь в 1825 году, когда на месте сгоревшего Петровского открылся новый театр, названный *Большим* (в Москве итальянская опера не прижилась). Петербургская же оперная труппа получила собственный дом и того позже, в 1836 году — это был перестроенный и обновленный *Большой, или Каменный* театр, отданный отныне целиком во власть оперных меломанов. Однако русские артисты радовались недолго: вкусы двора скоро вновь обратились к итальянцам, и в 1846 году русскую группу отправили «гастролировать» в Москву. К этому времени (в 1832 году) северная столица обзавелась еще одним музыкальным театром — *Михайловским* (ныне — Театр оперы и балета им. М. Мусоргского), но и он арендовался гастролерами, чаще французскими.

Для устройства *концертов* в Москве в 1834 году было создано *Московское музыкальное благородное собрание*. В Петербурге концерты проводились в доме *Энгельгардта*



Павловский вокзал —  
концертный зал в пригороде Петербурга  
*Литография К. Шульца с рисунка И. Мейера*

на Невском проспекте или в открытом в 1839 году здании *Дворянского собрания\**, где в 1830–40-х годах прошли гастрольные выступления всемирно известных музыкантов — Ф. Листа, Р. Вагнера, Г. Берлиоза.

В летнее время особую популярность у петербуржцев приобрели концерты легкой танцевальной музыки в *Павловском «вокзале»* — уютном павильоне вблизи станции только что проложенной Царскосельской железной дороги\*\*. Позже, с 1856 года, Павловским оркестром в течение десяти лет дирижировал знаменитый «король вальсов» — *Иоганн Штраус (младший)*.

---

\* В настоящее время — соответственно Малый и Большой залы Филармонии.

\*\* Здание, построенное в 1838 году, полностью разрушено во время Великой Отечественной войны.

**Повседневная музыкальная жизнь. Салоны.** Несмотря на обилие театров и концертов, большую часть музыкальных впечатлений любители прекрасного получали в *салонах* — домашних кружках, в которых богатыми покровителями искусств устраивались музыкальные вечера.

Так, в Петербурге особой известностью пользовался салон княгини *Зинаиды Волконской*, одаренной певицы, для которой Россини написал партию в опере «Танкред». В 1824 году княгиня переселилась в Москву — ее дом и там стал центром художественного и интеллектуального общения.

Братья *Михаил и Матвей Виельгорские* были еще более известны своим пристрастием к музыкальному искусству. Михаил, композитор-любитель, — близкий друг Пушкина. А Матвея Виельгорского приезжавший в Россию немецкий композитор Роберт Шуман назвал «истинно художественной натурой» и «самым гениальным дилетантом», с которым ему доводилось встречаться. Матвей вполне профессионально играл на виолончели, собрал богатую музыкальную библиотеку и стал учредителем *Симфонического общества*, просуществовавшего в Петербурге десять лет (1840–1850). В особняке на Михайловской площади братья устраивали домашние концерты, на которых бывали и именитые гости — например, пианист-виртуоз Ф. Лист.

Повсеместно устраивались *балы*, на которых на смену старинным танцам пришли новые — *кадриль и галоп*. В 1840-х годах петербургский журналист с удивлением писал, что на «ганцевальных» вечерах начали «полькировать» (то есть танцевать *польку*). Но наиболее популярен в это время был, конечно, *вальс* — плавный парный танец, распространившийся из австрийской столицы Вены по всей Европе. С удовольствием ганцевали вальс и в России.

**Инструментальная музыка. Гитара.** Развитие инструментального исполнительства в первые десятилетия нового века было связано, в основном, с домашним музицированием — большинство состоятельных людей получало музыкальное образование дома, у частных педагогов. На смену клавикорду и клавесину пришло более звучное *фортепиано*, в салонах зазвучали *струнные квартеты* и другие ансамбли. Но любимым инструментом самых разных слоев общества становится *гитара*, звучавшая не только в быту, но и на концертной эстраде<sup>1</sup>.

Главой русской гитарной школы стал московский гитарист-виртуоз и прекрасный педагог *Антон Сихра*, чех по происхождению. С 1802 года он издавал в Москве, а с 1826 года в Петербурге *гитарные журналы*, в которых публиковал «приятные для слуха и легкие для игры» произведения — обработки народных песен и популярных оперных арий, а также оригинальные сочинения для гитары соло и в ансамблях со скрипкой. Большой известностью пользовались также выдающиеся русские гитаристы *Семен Аксёнов* и *Михаил Высотский*.

**Народная песня.** Переезд множества сельских жителей в города (в связи с развитием промышленности), продолжившееся собирание и изучение крестьянских песен, издание новых нотных сборников (например, «Русские народные песни» Д. Кашина) привело к постепенному формированию нового жанра — *городской народной песни*. Ее музыкальный язык впитал в себя новые веяния: мелодия стала опираться на аккордовый склад, ритм — на равномерные чередования ударений в тексте, несимметричность сменилась делением на парные фразы и мотивы. Большинство городских песен написано в несложной

<sup>1</sup> В отличие от европейских стран, в России девятнадцатого столетия получила распространение *семиструнная* гитара, более удобная для аккомпанирования пению, чем для сольной игры

куплетной форме. И, конечно, огромное влияние на новый жанр оказала русская поэзия — некоторые песни писались на стихи известных поэтов. Множество городских песен бытует и до сих пор: «Степь да степь кругом», «Из-за острога на страженья», «Вечерний звон», «Тонкая рябина» — кто из нас, современных городских жителей, не слышал этих замечательных песен, прошедших проверку временем?

**Цыгане.** Впервые большой цыганский ансамбль был создан в екатерининские времена по повелению графа Алексея Орлова. Однако особую популярность *цыганские хоры* получили в первой половине XIX столетия. В их репертуаре были, в основном, русские песни, но аранжированные с особой задумчивостью — то нежное, то страстное пение хора обычно сопровождалось игрой двух гитаристов и подстукиванием на бубнах.

Большая часть таких хоров «кочевала» по Подмосквовью из одной усадьбы в другую. Но нередко были и приезды в Петербург: так, для привлечения публики к новой железной дороге в 1838 году в Павловском вокзале выступал знаменитый «Хор московских цыган и цыганок» под руководством «бесподобного хоревода» Ильи Соколова.

**Романс.** Все приметы гогдашней музыкальной жизни — балы с непременно вальсом, салонное музицирование, бурное развитие поэзии, интерес к народной песне, распространение гитары, цыганское исполнительство — слились в новом, наиболее любимом музыкальном жанре той поры, *романсе*. Он вобрал в себя и мелодичность русских песен, и надрывность цыганских напевов, и вальсовый трехдольный аккомпанемент, и имитацию гитарных переборов в сопровождении.

Конечно, разнообразие поэтических текстов воплощалось в музыке по-разному. Поэтому существуют разные *жанровые разновидности* романса. *Песни-романсы* мелодически близки крестьянским протяжным напевам, *лирические романсы* пленяют грустными выразительными мелодиями и трепетными стихами о любовных переживаниях.

ваниях, а *элегии* — меланхолией, сдержанностью чувств, выраженных зачастую в коротких речитативных фразах: терпеливо и бурно изливающиеся *цыганские* (или «жестокые») *романсы* наполнены страстью. Веселые заздравные романсы, певшиеся на дружеских вечеринках, назывались *застольными*, а развернутые, романтически взволнованные музыкальные повествования — *балладами*. Для большинства романсов характерны простота музыкальной формы, чаще *куплетной*, и опора на несложное гармоническое развитие: тоника—субдоминанта—доминанта, отклонения в близкие тональности (хотя существуют и исключения).

Романсы в это время писали почти все — не только композиторы, но и обычные любители музыки: томные кисейные барышни и бравые гусары, скромные делопроизводители и богатые вельможи. Однако сочинения профессиональных музыкантов интереснее, поэтому мы познакомимся с творчеством наиболее известных из них.

А. Варламов, А. Гурилёв, А. Алябьев и, конечно, М. Глинка — признанные мастера этого жанра.

## АЛЕКСАНДР ВАРЛАМОВ

Жизнь Александра Егоровича Варламова (1801–1848) связана попеременно с обеими российскими столицами. Родившись в Москве, с детства он проявил стремление к музыке: играть на *фортепиано*, *скрипке*, *виолончели* и *гитаре* он выучился самостоятельно. В 12 лет Александр стал воспитанником Д. Бортнянского в петербургской *Придворной певческой капелле*, после чего сам обучал певчих —



уже в Голландии, в русской придворной церкви в Гааге. В 1823–32 годах он снова в Петербурге, где умножается его слава прекрасного учителя пения. Расцвет творчества композитора наступил в Москве, где он жил с 1832 по 1843 год. В это время сочинено множество романсов (всего их у композитора около двухсот), а также два балета («Забавы султана», «Хитрый мальчик и людоед») и музыка к драматическим спектаклям, среди которой «Гамлет» — одна из первых попыток приближения русских музыкантов к творчеству великого английского драматурга. В 1840 году Варламовым издана «Школа пения», заложившая основы современной вокальной педагогики.

К сожалению, на протяжении всей жизни композитор испытывал серьезные материальные затруднения, и переезд после московской отставки в Петербург не изменил ситуации: директор капеллы А. Львов отказал Варламову в должности, а другой работы композитор найти не смог. Тяготы материальной жизни усилили болезнь композитора — он умер от туберкулеза.

Еще при жизни многие из романсов Варламова обрели поистине всенародную известность. С удовольствием их включают в репертуар и современные певцы.

«На заре ты ее не буди» на стихи А. Фета — маленький лирический шедевр. Запечатленная в стихах скромность и застенчивость чувств подчеркивается мягким вальсовым аккомпанементом и задушевной волнообразной мелодией:

8

Не очень скоро





Пять куплетов ромansa разделены фортепианными *интерлюдиями*, в которых слышатся отголоски нежных гитарных наигрышей.

Романтическая взволнованность, порыв к недостигаемому идеалу воплощены в романсе на стихи М. Лермонтова **«Белеет парус одинокий»**. На фоне танцевально-го сопровождения в ритме болеро гордо возносится мелодия широкого дыхания. Достигнув вершины, она словно ниспадает в глубины бушующего моря человеческих страстей:

9 Не очень скоро



Напротив, спокойной, ничем не омраченной гармонией дышит романс *«Горные вершины»*, также на слова М. Лермонтова.

Интересны и романсы Варламова в жанре баллады — например, *«Оседлаю коня»* на слова А. Тимофеева. В оригинале стихотворение называется *«Тоска»*, однако трагический текст о неразделенной любви композитор наполняет ощущением безграничности русской души, устремляющейся, вопреки обстоятельствам, на волю.

Множество прекрасных романсов написано Варламовым в духе народных песен, среди которых — *«Ах ты, время, времечко»*, *«Что ты рано, травушка, пожелтела...»*. Некоторые из них теперь настолько любимы, что исполняются именно как народные песни, часто без имени автора, как, например, *«Вдоль по улице метелица метет»*.

## АЛЕКСАНДР ГУРИЛЁВ



Судьба Александра Львовича Гурилёва (1803–1858) отражает трагизм положения многих музыкантов в России. Он, как и его отец, был крепостным музыкантом, играл на альти и скрипке в крепостном оркестре, с барского разрешения брал уроки фортепианной игры у знаменитого ирландского пианиста Джона Фильда, долгое время жившего в России. «Вольную» отец

и сын получили одновременно лишь в 1831 году. Но и после этого Александр всю жизнь чувствовал на себе снисходительные взгляды некоторых спесивых дворянских отпрысков.

Разумеется, приличной работы в этих условиях композитору было не найти, он перебивался частными уроками, приходилось подрабатывать и проверкой ошибок в чужих потных рукописях. Тяжелое психологическое состояние и материальные лишения привели его к нервной болезни и тихой, никем не замеченной смерти в «скорбном доме».

Большая часть творческого наследия композитора (около 90 сочинений) — романсы и песни, которые отличаются особой искренностью и простота. Писал композитор и музыку для фортепиано, в основном вариации и пьесы в танцевальных жанрах.

Самое известное сочинение Гурилёва — песня-романс «Колокольчик» на слова И. Макарова. На фоне убаюкивающе однообразного вальсового аккомпанемента звучит одинокий напев ямщика, мысленно уносящий его в объятия родных, прочь от зимней стужи и одиночества:

10

**Allegretto**

Песня-романс о неразделенной любви «**Матушка-голубушка**» (слова Ниркомского\*) пленяет нас мелодической щедростью, красивыми вокальными узорами в духе протяжной песни:

11

**Andantino***tr*

«**И скучно, и грустно**» — одна из первых русских элегий, передающих пессимизм и скорбный холод некоторых стихотворений М. Лермонтова. Исповедально звучат короткие декламационные фразы — голос поэта словно не может распеться, его душа скована грустными думами о недостижимом счастье:

12

**Andantino**

\* Или Мокринского, фамилия автора текста точно не известна.

Большинство песен и романсов Гурилёва уже при жизни композитора стали неотъемлемой частью вокального репертуара как любителей, так и профессиональных певцов. Их пели в салонах, домах среднего сословия (в сопровождении фортепиано или гитары), а некоторые — и в крестьянской среде.

### АЛЕКСАНДР АЛЯБЬЕВ



Александр Александрович Алябьев (1787–1851) родился в Тобольске в семье губернатора. Счастливое детство в уютном дворянском доме не предвещало будущих жизненных гроз — мальчик рос в атмосфере любви и внимания, получил прекрасное домашнее образование, слышал множество народных песен и игру крепостного рогового оркестра. В 1796 году семья переезжает в Петербург, а с 1804 года Алябьевы живут в Москве, где выходят в свет первые сочинения будущего композитора.

В 1812 году Александр Алябьев уходит добровольцем на войну с Наполеоном и с действующей армией доходит до Парижа. Его военные заслуги отмечены медалью и двумя орденами. По возвращении в «сгарую» столицу он активно включается в ее интеллектуальную жизнь — сближается с музыкантами, литераторами (Грибоедов, Шаховской), будущими декабристами (Бесгужев, Муханов), пишет *романсы*, комическую оперу *«Луная ночь, или Домовые»* (1822), совместно с А. Верстовским — *торжественный пролог* на открытие здания Большого театра (1825). Не боясь, высказывает вслух свои мысли, что в тот период было не только небезопасно, но и уголовно наказуемо.

Осенью 1825 года он с удивлением узнал из газеты «Военные ведомости» о своем увольнении с военной службы — верховные армейские власти избавлялись от вольнодумцев. А вскоре не замедлила появиться и новая, более страшная провокация. На одной из вечеринок бывшие приятели Алябьева, заядлые картежники, устроили шумный скандал, а помещик Времев грубо оскорбил Алябьева в пощипывании шулерству, за что и получил от хозяина дома пощечину. Через несколько дней Времев, страдавший хронической болезнью, скончался, а Алябьев был обвинен в нанесении ему телесных повреждений. И хотя медицинская экспертиза опровергла эти обвинения и даже Николай I в частных беседах признавал невиновность музыканта, он все же был арестован и три года, пока «велось» следствие, находился под стражей в полицейском участке. После объявления приговора подполковник Алябьев упал в обморок — он обвинялся в убийстве, лишался званий, чинов, наград и был осужден на принудительное церковное покаяние и *ссылку в Сибирь*.

По иронии судьбы местом ссылки стал Тобольск — родной город, с которым были связаны светлые детские воспоминания. К счастью, тамошний губернатор оказался любителем музыки и не особенно досаждал слезкой — напротив, он поручил Алябьеву руководить казачьим оркестром. С стараниями композитора оркестр станет одним из лучших в Сибири, для него Алябьев сочинит *симфонию и увертюру*.

В Тобольске им написаны романсы, в которых автор воплотил безнадежное ощущение изгнания, скитаний, тяжелую горечь одиночества, а также тему социального бесправия простых людей: «Иртыш» (сл. И. Веттера), «Зимняя дорога» (сл. А. Пушкина), «Изба», «Деревенский сторож» (сл. Н. Огарева).

Лишь в 1843 году Алябьев получил разрешение вернуться в Москву «без права показываться в публике». Единственное

утешение — преданная супруга Екатерина (в девичестве Римская-Корсакова). Тщетно она обращалась к императору с просьбой вернуть мужу права, у которого после тюрем и пересездов развился ревматизм и прогрессировала слепота: все прошения остались без ответа.

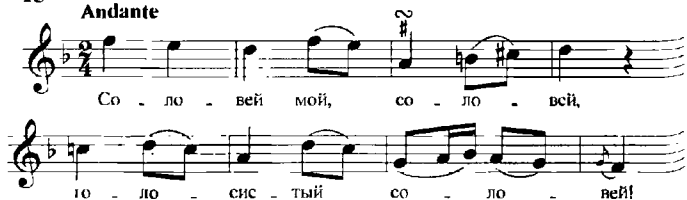
Умер композитор в 1851 году. Жена пережила его на три года.

«Соловей». Самый известный романс композитора сочинен им на слова А. Дельвига в 1826 году *в тюремной камере*, во время предварительного следствия. Поневолу маленькая приветливая птичка, радующая душу затейливым чириканьем, стала для композитора символом свободы — и душевной, и творческой. Он и не подозревал, что уже при его жизни «Соловей» обрстет мировую известность и войдет в репертуар многих выдающихся певцов, среди которых — немка Генриетта Зонтаг, француженка Полине Виардо, итальянка Аделина Патти и, конечно, русские звезды колоратурного пения.

Основная нежно-чувствительная мелодия романса, написанного в куплетной форме, напоминает о лирических народных песнях. Она включает множество изысканных вокальных украшений (форшлагов, трелей, группетто):

## 13

Andante



Бойкий, залиvistый припев носит, по контрасту, танцевальный характер.

В концертной среде возникла традиция еще больше украшать романс вокальными узорами и добавлять *каденции* — виртуозные эпизоды, где певицы могли соревноваться в подражании соловьиным трелям, каждая в меру своих вокальных способностей. Немало этому способствовали и обработки романса для фортепиано, сделанные М. Глинкой (1834) и Ф. Листом (1842).

Особо следует отметить множество романсов композитора на слова А. Пушкина — «Я вас любил», «Узник», «Зимняя дорога» и другие.

Романс «Я вас любил», созданный в 1833 году, больше всего близок жанру *элегии* — плавные изгибы неторопливой мелодии и мягкие гармонические изменения подчеркивают умиротворение, пришедшее на смену бурному чувству:

## 14

## Allegretto

Я вас лю - бил; лю - бовь с - ше. быть мо - жет, в ду -

-ше мо - ей у - гас - ла не со - всем;

Творчество Александра Алябьева разносторонне. Помимо 150 романсов, он написал множество вокальных ансамблей, обработок народных песен, а также 6 опер (две из которых не окончены), балет, около 10 водевилей (часто в соавторстве с другими композиторами), инструментальные трио, квартеты, квинтеты, уже упоминавшуюся лирико-драматическую симфонию, фортепианные произведения и другие сочинения.

*Романсы* имели важное значение для формирования русского профессионального *музыкального языка*: они сделали его естественнее, проще, задушевнее, одновременно освободив от пышности и многословия придворных произведений. При этом мелодические обороты западноевропейской оперы (в первую очередь, итальянской) органично слились с интонациями русских, украинских, цыганских песен, создав неповторимый, мягкий, пластичный вокальный стиль.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о концертной и театральной жизни России в первой половине XIX столетия. Почему средоточием музыкальной жизни стали салоны?

2. Почему жанр романса появился в русской вокальной музыке именно в это время?

3. Расскажите о жанровых разновидностях романса на примере прослушанных вами произведений.





**МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА**  
**1804–1857**

«Наш Глинка — уж не Глинка, а фарфор» — этими шутливыми и одновременно исполненными гордости словами М. Виельгорского хочется начать рассказ о композиторе, ставшем первым русским *музыкальным классиком*. Роль Глинки в музыке сравнивают с ролью Пушкина в литературе — этим двум гениям удалось создать яркий, образный и вместе с тем *новый* язык который оказался близок не только их современникам, но и следующим поколениям любителей искусства. Их творчество, при всем разнообразии затронутых тем и воплощенных эмоций, отличается особая *гармония, ясность и красота* выразительных средств.

Глинка — первый из отечественных композиторов, которому удалось обратиться к слушателю действительно *по-русски* как в области хоровой музыки, так и в других жанрах (например, в опере): Даже там, где нет слов, его мелодии имеют *национальный колорит*. При этом творчество Глинки обрело популярность не только на родине, но

и за ее пределами. В наши дни его музыка не стала «старинной» — ныне она так же популярна, как и при жизни композитора, ведь сочинения Глинки открыли новые музыкальные горизонты.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Детство.** Будущий композитор родился в селе Новоспасском Смоленской губернии. Его беззаботное детство прошло в роскоши дворянской усадьбы, в уютных, расписанных столичными мастерами залах, где по утрам вкусно пахло сдобой и экзотическими фруктами из собственной оранжереи. В малолетстве воспитанием Михаила занималась бабушка, а также нянька с «поднянькой», читавшие малышу сказки, певшие *народные песни* и, конечно, баловавшие его всеми возможными способами. (Может быть, поэтому Глинка, в детстве неизменно ходивший в заячьих тулупчиках, потом всю жизнь хворал и не мог приспособиться к нормальным, не «тепличным» условиям.) Не обошлось и без «француженки» с почти иностранным именем Роза Ивановна — знание французского языка было хорошей дворянской традицией.



Дом в Новоспасском,  
где родился Глинка  
Рисунок Е. Врангель (1842)

В числе первых музыкальных впечатлений, помимо песен, — *колокольный звон* местной церкви, которому маленький Глинка подражал стуком на медных тазиках, и звучание *крепостного оркестра* дяди, жившего в соседнем селе, Шмаковке. Музыканты с удовольствием показывали «барчу-

ку» присмы игры на *флейте и скрипке*, и вскоре он мог уже подыгрывать несложные партии, сидя в оркестре.

В 1812 году всему семейству пришлось бежать от наступающих наполеоновских войск в Орёл, а по возвращении увидеть разграбленный, опустошенный родной дом. Вероятно поэтому через много лет свою первую оперу Глинка напишет на сюжет о борьбе с иноземными захватчиками.

Когда жизнь постепенно вошла в обычное русло, юному барину выписали гувернантку из Петербурга, выпускницу Смольного института *Варвару Кляммер* — «девицу лет 20, высокого роста, строгую и взыскательную»\*. Она учила Мишу языкам, географии и, весьма своеобразно, музыке: над клавиатурой домашнего *фортепиано* она приделала особую дощечку, не позволявшую видеть клавиши. В результате ее подопечный научился бегло читать с листа, глядя только в ноты.

**Петербург.** По достижении тринадцати лет родители сочли Михаила готовым к серьезной учебе. В 1817 году его определили в только что открывшийся в Петербурге *Благородный пансион для дворянских детей*\*\*.

Обучение в пансионе велось вседушими преподавателями Главного педагогического института, некоторые из которых нам известны по биографии Пупкина: например, профессор права А. Куницын или профессор философии А. Галич работали также в Царскосельском лицее. А «особым гувернером» Глинки стал *Вильгельм Кюхельбекер*, поэт и будущий декабрист. Он преподавал русскую словесность и организовал литературный кружок, стремясь воспитать в учениках вкус к настоящей литературе и умение самостоятельно, критически мыслить.

---

\* Здесь и далее выражения композитора цитируются по изданию: Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988.

\*\* Дом советника Отто, в котором размещался пансион, сохранился. Его современный адрес — Фонтанка, 164.

Любимыми предметами Глинки были *языки* — латинский, французский, немецкий и английский (через несколько лет к ним добавится знание персидского, итальянского и испанского), а также география, зоология и алгебра. Продолжил он и занятия *музыкой* — брал уроки *фортепиано* у Джона Фильда и Карла Майера, *скрипки* — у первого солиста Императорских театров Франца Бёма, посещал театры и концерты.

Жил будущий композитор в мезонине (надстройке над вторым этажом пансиона), в который стараниями отца привезли рояль лучшего в те годы петербургского мастера *Тишнера*\*. А еще выше, на чердаке, Михаил разводил птиц и кроликов, которые, по его словам, «там превосходно водились».

В 1822 году он влюбился в «молодую барыню красивой наружности», к тому же арфистку — ей посвящены первые сочинения композитора: фортепианный *вальс*, а также *вариации для арфы и фортепиано*.

В этом же году Глинка закончил пансион вторым по успеваемости.

Начиналась самостоятельная жизнь, нужно было думать о выборе профессии. Но во многих дворянских семьях занятия музыкой считались уделом дилетантов или крепостных. Отец Глинки, узнав о появлении его первых композиций, иронически заявил: «Вот и вышел скоморох!»

Более «благородной» была карьера посла или дипломата — Глинка пытался изучать «дипломатический» французский язык, но это ему скоро надоедает. В результате он предпочтет малоинтересную, но зато необременительную службу *чиновника* в канцелярии Совета путей сообщения. Работа отнимала всего несколько часов в день, после чего

---

\* В настоящее время рояль находится в петербургском Музее музыкальных инструментов.

можно было радостно окунуться в бурлящую светскую жизнь.

Все больше времени Глинка уделяет музыке. В это время он берет уроки пения у итальянца Беллоли, пробует писать романсы. Свой первый романс, «Моя арфа», композитор считал неудачным и в шутку называл «допотопным», поскольку он был написан до «потопа» — сильнейшего петербургского наводнения 1824 года. Зато другое сочинение в этом жанре, «Не искушай» на слова Е. Баратынского, напротив, быстро сделалось популярным у петербуржцев.

**14 декабря.** В этот памятный день 1825 года композитор, далекий от политической жизни и идей декабристов, волею случая все же оказался на Сенатской площади. Утром за ним зашел приятель с новостью, взбудоражившей весь Петербург: один из полков отказался присягать новому императору Николаю I, а руководители восстания намеревались захватить власть с целью создания более справедливого общества. Друзья поспешили в центр города понаблюдать за развитием событий. Однако, несмотря на присоединение к Московскому еще двух восставших полков, на площади ничего не происходило: организационные неурядицы не позволили декабристам вовремя предпринять решительные действия. В результате около 16 часов площадь была окружена правительственными войсками и восстание было подавлено при поддержке царской артиллерии. Замерзший и голодный, Глинка покинул Сенатскую незадолго до этого, что, без сомнения, спасло его если не от смерти, то от ареста.

Композитора вскоре все же вызвали на допрос в полицию: он был учеником Кюхельбекера. Однако после учебы в пансионе Глинка практически не общался со своим наставником и ничего не знал о его местонахождении после разгрома восстания, поэтому он был без последствий отпущен.

Непрерывные аресты и всеобщая подозрительность, воцарившиеся в Петербурге, заставили его в конце декабря покинуть столицу почти на полгода. Он посещает родственников в Смоленске, где, помимо романсов и фортепианной музыки, пишет *«Пролог» на кончину императора Александра и восшествие на престол государя Николая Павловича*. Сочинение вполне подтверждало «благонадежность» автора, который с мая 1826 года снова обосновался в Петербурге, посвятив себя изучению композиции и итальянского языка.

В конце 1820-х годов Глинка с интересом общался с Пушкиным, Дельвигом, Жуковским, Грибоедовым, сочиняя на тексты выдающихся поэтов прекрасные вокальные миниатюры. Пробовал он себя и в других жанрах: в это время написаны *два струнных квартета* и несколько небольших оркестровых сочинений.

**Первая поездка за границу (1830–1834).** Серьезное увлечение вокальной музыкой привело композитора к идее поехать на родину оперы. Три года, проведенные им в *Италии* (1830–1833), были посвящены изучению *bel canto* — особого стиля итальянского «прекрасного пения». В Турине, Милане, Неаполе Глинка посещает оперные театры, слушает голоса великих оперных примадонн, лично знакомится с двумя наиболее интересными оперными композиторами той поры, *Беллини и Доницетти*, берет уроки вокальной техники, пишет музыку в стиле итальянских мастеров. Однако именно в Италии Глинка признаётся: «Написанные мною в угождение жителей Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

Покинув Италию, он едет в *Австрию*, где посещает родину Моцарта Зальцбург и столицу вальсов Вену, затем пять месяцев проводит в *Германии*, занимаясь в Берлине у выдающегося педагога *Зигфрида Дена* теорией музыки.

гармонией, полифонией и композицией. Приведя в порядок свои теоретические познания, Глинка начал работать «не ощупью, а с сознанием», а конспекты Депа он хранил всю жизнь.

**«Жизнь за царя».** По возвращении в 1834 году в Россию композитор с увлечением принялся за создание оперы. По инициативе В. Жуковского он обратился к сюжету об *Иване Сусанине* — русском крестьянине, спасшем в 1613 году первого избранного русского царя Михаила Романова от польских интервентов. Заручившись согласием Жуковского написать к опере либретто, Глинка набросал общий план произведения и, не дожидаясь текста, начал азартно сочинять музыку (некоторые темы были созданы еще в Италии). Однако вскоре поэт под предлогом занятости отказался от совместной работы над оперой и предложил вместо себя *барона Розена*, секретаря наследника престола\* и весьма посредственного поэта. Глинка вынужденно согласился, тем более что Розен, имея при дворе связи, мог похлопотать о постановке. К тому же барон сочинял на удивление быстро. «Закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, придешь через день, уж и готово», — вспоминал композитор. Увы, о качестве стихов говорить не приходилось. Розен, немец по происхождению, плохо владел русским литературным языком, сочетая простонародные выражения с напыщенными и тяжеловесными патриотическими фразами.

---

\* В. Жуковский в то время служил при дворе, занимаясь воспитанием наследника — будущего императора Александра II. Действительной причиной его отказа стало, по всей вероятности, нетерпение композитора: крупному поэту могла показаться неблагоприятной работа по подтекстовке уже готовых мелодий. Он все же написал текст к *этилогу* (заключительной сцене) оперы Глинки, а также сделал несколько эскизов для сценического воплощения финала.

Но работа кипела, композитору не терпелось увидеть свое детище на сцене. В начале 1836 года состоялись первые репетиции во дворце князя Юсупова на Мойке, в доме М. Виельгорского и Александринском театре. Для того чтобы получить согласие дирекции Императорских театров на постановку оперы, названной «Иван Сусанин», Глинке пришлось отказаться от гонорара и назвать сочинение по-другому — «Смерть за царя». Николай I, следивший за приготовлениями к спектаклю, предложил другой вариант — «Жизнь за царя». Под таким названием 27 ноября 1836 года и состоялась премьера оперы в петербургском *Большом театре*\*. Афиша гласила, что публику ждет «оригинальная большая опера в трех действиях с эпилогом хорами и танцами; слова сочинения барона Е. Ф. Розена музыка М. И. Глинки». По традиции имя поэта стояло на первом месте. Жанр произведения сам композитор определил как *отечественная героико-патриотическая опера*.

Спектакль вызвал огромный интерес, на нем присутствовали Пушкин, Вяземский, Жуковский, Одоевский, многочисленные друзья композитора. Все они восторженно приняли сочинение, в котором впервые без иронии, в серьезном, а не комическом плане был дан портрет простого русского крестьянина, способного на высокие героические поступки. Музыка оперы, основанная на *противопоставлении русских и польских тем*, дышала свежестью мелодий и была наполнена то всем знакомыми *интонациями народных песен и городских романсов*, то

---

\* В 1938 году поэт С. Городецкий написал новое либретто, в котором все упоминания царя были ликвидированы, а опера снова переименована в «Ивана Сусанина». Лишь в 1989 году творение Глинки вновь обрело историческое имя на сцене московского Большого театра, а в Мариинку оригинальная версия спектакля вернулась совсем недавно — весной 2004 года (правда, в спорной режиссерской интерпретации).



ритмами *польских танцев*, то приобретала трагический пафос в сцене гибели Сусанина, заведшего поляков в непроходимые болота и обреченного на мучительную смерть от захватчиков.

Композитор постарался создать в опере *разнообразные характеры*. Кроме «важного» главного героя, на сцене пост-грустный романс его дочь Антонида (по замечанию автора, «характер нежно-грациозный»), привольную молодецкую песню — ее жених Собинин (характер «удалый»). Тихой неброской простотой расцветают напевы Вани, приемного сына Сусанина (характер «простосердечный»). Глинка отказался от общепринятых в опере разговорных диалогов, *всё действие воплотив музыкальными средствами*. Это было настоящим прорывом в будущее!

Аристократическая публика, увы, презрительно назвала музыку «кучерской», а продажный критик Ф. Булгарин\* написал в газете «Северная пчела», не замечая невежества своей рецензии, что «опера далеко отстала от музыки, т. е. сочинение и расположение этой музыки не соответствует разлитой в ней гармонии и мелодии».

На злобные выпады против оперы Глинки Пушкин отзывался следующим четверостишием:

Слушая сию новинку,  
Зависть, злобой омрачась,  
Пусть скрежещет, но уж Глинку  
Затоптать не сможет в грязь.

Большинству знатоков музыки достоинства произведения были очевидны. Композитор *К. Кавос*, дирижировавший спектаклем и написавший более двадцати лет назад оперу с таким же названием, не только не интриговал

---

\* Фаддей Булгарин, враг Пушкина и агент тайной полиции (так называемого III отделения), был музыкально безграмотен, но всегда охотно высказывался на темы искусства.

против постановки нового сочинения (которому уступало место его собственное!), но, наоборот, участвовал в подготовке спектакля с неподдельным интересом и энтузиазмом.

Летом следующего года Глинка существенно переработал оперу, расширив сцены с участием Вани. В результате к опере добавилось еще одно, четвертое действие.

Личные переживания композитора в этот период связаны с пылкой любовью к Марии Петровне Ивановой, девушке «с лицом мадонны». Венчание состоялось в апреле 1835 года в церкви Михайловского (Инженерного) замка. Но счастье продолжалось недолго — выяснилось, что невеста обожает балы и не очень разбирается в музыке, упрекая мужа в слишком больших тратах на нотную бумагу (!), а также склонна, несмотря на замужество, к новым романам. Начались скандалы, сопровождавшиеся «самоварообразным шипением тещи». Композитор стал реже бывать дома, проводя время в компании друзей. Через несколько лет брак распался.

**«Прощание с Петербургом».** В декабре 1836 года Николай I, польщенный посвящением ему оперы, пригласил Глинку работать в *Придворной певческой капелле* — заведовать музыкальной частью. Директором капеллы стал А. Львов, автор гимна «Боже, царя храни» (другими произведениями он, увы, так и не прославился). По долгу службы композитору приходилось посещать придворные балы, следить за качеством пения во время церковных служб, совершить поездку на Украину в поисках новых мальчиков-певчих. Однако работа не приносила ему удовлетворения, и через три года он ее оставил.

Главным делом его жизни стала новая опера, *«Руслан и Людмила»*, идею которой подсказал князь А. Шаховской, автор комедий и водевилей.

Песудачная женитьба заставила Глинку искать утешения в новом знакомстве. В 1839 году он полюбил *Екатерину*

*Керн*, талантливую выпускницу Смольного института, получившую в нем же должность «классной дамы». Она была дочерью бывшей приятельницы Пушкина, Анны Керн, с которой Михаила Ивановича связывало многолетнее дружеское общение. Катенька была умна, музыкальна и ответила Глинке взаимностью, но, к сожалению, бракоразводный процесс композитора надолго затянулся — его «законная супруга» укатила на Украину с каким-то корнем и всячески затягивала попытки мужа обрести свободу.

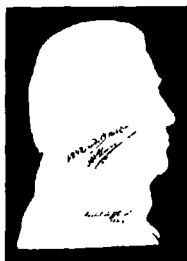
Недолгой страсти композитора к Е. Керн мы обязаны появлением двух самых известных его произведений — *«Вальса-фантазии»* (1839, первоначально для фортепиано) и романса *«Я помню чудное мгновенье»* на стихи Пушкина (1840).

Измена жены, отставка из капеллы, болезнь новой возлюбленной и вынужденное расставание с ней привели композитора к мысли вновь покинуть столицу. Так возник единственный вокальный цикл Глинки *«Прощание с Петербургом»* на слова Н. Кукольника. Он состоит из 12 романсов, в которых звучат и романтическая тоска от невольного раздвоения мечты и действительности (*«К Молли»*), и тема странствий (*«Зимняя дорога»*), и радостное предвкушение новых впечатлений (*«Попутная песня»*), и музыкальные отголоски разных жанров (болеро, баркарола, колыбельная).

Однако планам нового путешествия пока не суждено было сбыться. Образовавшуюся душевную пустоту композитор постарался заполнить работой — и серьезно ею увлекся: впервые появилась возможность спокойно поработать над *«Русланом и Людмилой»*. Он поселился в самом центре Петербурга и посвятил себя творчеству\*.

---

\* В это время Глинка жил на Мещанской (ныне Казанской) ул., 16; дом сохранился.



Силуэт М. Глинки  
с *Дотюр* (1842)

«Руслан и Людмила». Опера была завершена весной 1842 года, а в день шестилетия премьеры «Жизни за царя», то есть 27 ноября 1842 года, была назначена премьера. Однако на этот раз ни придворная знать, увлеченная всем иностранным, ни обслуживающая ее музыкальная критика даже не пытались поддержать композитора. Еще до первого спектакля появился газетный пасквиль Ф. Булгарина, в котором известный демагог неуважительно высказался об артистах, занятых в опере, приписав отрицательные отзывы Глинке. На репетиции композитор заметил неудовольствие певцов и оркестрантов, но переубедить их не смог.

С таким настроением и прошла премьера. Поначалу все продвигалось гладко, но к третьему акту вялое безжизненное пение артистов и исковерканный русский язык итальянца Този в роли Фарлафа, а также сокращения (купюры), сделанные по указанию театральной дирекции, привели к заметному охлаждению публики\*. Император, присутствовавший на спектакле, покинул его, не дожидаясь конца представления.

В завершение мучений композитор услышал скромные вежливые аплодисменты и явственное шиканье со сцены и из оркестра! Вконец расстроенный, он даже не хотел выходить кланяться публике, но находившийся по соседству генерал Дубельт поощрил его словами: «Иди, Христос страдал более тебя». После спектакля великий князь Михаил Павло-

В завершение мучений композитор услышал скромные вежливые аплодисменты и явственное шиканье со сцены и из оркестра! Вконец расстроенный, он даже не хотел выходить кланяться публике, но находившийся по соседству генерал Дубельт поощрил его словами: «Иди, Христос страдал более тебя». После спектакля великий князь Михаил Павло-

\* Без сокращений опера впервые прозвучала лишь в 1954 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова (ныне — Мариинский театр).

вич заявил, что станет отправлять своих солдат на новую оперу Глинки вместо гауптвахты.

Справедливости ради добавим, что, начиная с третьего представления, успех оперы нарастал, и за четыре года она была поставлена 56 раз. Потом еще несколько спектаклей были даны в Москве, после чего опера надолго исчезла из репертуара. А наше подробное знакомство с этим замечательным сочинением еще впереди.

**Вторая поездка за границу (1844–1847).** В 1843 году главный театр Петербурга был отдан итальянской труппе, и русское искусство, по мнению Глинки, стало гибнуть «от убийственного ко всему прекрасному равнодушия». Поэтому летом следующего года композитор отправился в *Париж*. Стараниями Г. Берлиоза\* французским слушателям были представлены два концерта с исполнением произведений Глинки, в которых прозвучали его романсы, фрагменты из обеих опер и «Вальс-фантазия», переложенный Глинкой для оркестра.

Через десять месяцев в сопровождении нового «мажордома» дон Сантьяго он перебрался в *Испанию*. Увлекательный горный переезд на трех мулах, волнующие испанские песни и танцы в сопровождении гитары во время вечерних посиделок, развалины старинных построек, цветущие апельсиновые сады, оранжереи небольших уютных дворцов, картинные галереи и коррида в столице страны Мадриде — всё это дарило композитору свежие впечатления, которые потом воплотятся в новых сочинениях. Он изучал испанский язык, вслушивался в напевы простолюдинов, записывал экзотические для русского уха мелодии, учился танцевать фламенко и стучать на кастаньетах.

---

\* Гектор Берлиоз (1803–1869) — французский композитор-романтик. Выступал в Москве и Петербурге как дирижер и композитор в 1847, 1867 и 1868 годах.

В 1845 году в Испании им написана *«Арагонская хота»\** — симфоническая увертюра в испанском стиле.

С новым слугой доном Педро, бывшим мадридским студентом, Глинка вернулся в Россию\*\*.

**Варшава (1848–1851).** Навестив родственников в Новоспасском, Глинка поселился вдали от столиц, в *Варшаве* (тогда Польша входила в состав Российской империи), чтобы привести в порядок свои творческие впечатления от заграничных путешествий. Так появилась вторая испанская увертюра, *«Воспоминание о Кастилии»*, через два года переделанная в *«Воспоминание о летней ночи в Мадриде»* (1851, общепринято сокращенное название «Ночь в Мадриде»). В Варшаве композитор, отдав дань экзотике, вновь страстно захотел выразиться русским музыкальным языком. Он вспомнил о пьесе под названием *«Камаринская»*, которую некогда пытался сочинить в учебных целях для фортепиано в три руки (третью строку должен был исполнять ученик), но тогда, по его признанию, «вышла такая дрянь», что пришлось разорвать написанное. Теперь вместо фортепианной миниатюры Глинка сочинил пьесу для оркестра, назвав ее *«Свадебная и плясовая»*. Впоследствии по совету Одоевского это оркестровое скерцо, ввиду явного преобладания второй темы, было все же названо Глинкой *«Камаринской»*.

---

\* Арагон — область в Испании; *хота* — испанский парный трехдольный танец, распространенный в Арагоне (сопровождался обычным пением и игрой на кастаньетах).

\*\* Педро Неласко Фернандес Сендино, или попросту дон Педро, поначалу очень помогал беспомощному в бытовых вопросах композитору. Он прослужил Глинке до 1855 года, после чего был торжественно отправлен на родину. При этом сообразительный дон не забывал прихватить часть ценных потных рукописей композитора. Навсегда исчезли и некоторые бумаги Глинки, в том числе его испанский дневник.

В его варшавской квартире, по заведенной с детства традиции, в одной из комнат свободно летало свыше десятка разных певчих птиц, включая соловья, а «в зале бегали два ручных зайца и барабанили иногда по ногам гостей».

Приходилось композитору наведываться и в Петербург: Он присутствовал на торжественном вечере в честь 50-летия литературной деятельности В. Жуковского, весной 1849 года познакомился с музыкальным критиком В. Стасовым.

**Снова в столице.** В 1851 году Глинка вернулся в Петербург и поселился в доме Жукова на углу Невского и Владимирского проспектов (№ 49/2). Эта квартира примечательна тем, что в ней композитор устроил настоящие фортепианные пиршества: отрывки из собственных и других опер он разыгрывал с приятелями на трех роялях в 12 рук! Это было очень увлекательно и весело. Расширился и круг знакомых Глинки — он сблизился с композиторами А. Серовым и А. Даргомыжским, подружился с талантливой молодежью. В концерте Филармонического общества (1852) с огромным успехом прозвучали его «Ночь в Мадриде» и «Камаринская».

Однако здоровье музыканта никогда не было крепким, его преследовала «целая кадриль» болезней — то шейные боли, то бессонница (которую тогда лечили беленой), то «невыносимые замирания в брюхе», а то и «магнетические состояния», которые надлежало лечить «размагнетизированием». Слабость тогдашней медицины иногда только усиливала его страдания. А сырой петербургский климат в очередной раз заставлял думать о новой поездке, тем более что императорские театры уже не ставили глинкинских опер.

**Париж (1852–1854).** Композитор отправляется в новое заграничное турне. В столице Франции он намеревался посвятить себя воплощению давнишнего замысла —



М. Глинка в 1852 году

Фотографии  
С. Левицкого

созданию большой *симфонии* для оркестра. Она должна была быть основана на украинских темах и называться «*Тарас Бульба*». Однако подражать западным образцам Глинке не хотелось, а найти особую форму для развития славянских тем не получалось. Поэтому он, написав начала первой и второй частей и «не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии дон Педро истребил» (остается только догадываться, каким именно образом, поскольку на полях дневника Глинка добавил: «Хорош был барин»).

В Париже композитор большей частью отдыхал, посещая театры или зоопарк, а по весне 1854 года, павестив в Берлине старого знакомого, Зигфрида Дена, вернулся на родину.

**Итоги и новые устремления.** Настало время подытожить сделанное. Несколько месяцев Глинка прожил в *Царском Селе*, посвятив их написанию автобиографических «*Записок*», запечатлевших как творческие события, так и разные мелкие детали, из которых складывается жизнь любого человека. К тому же не обо всем можно было говорить открыто: шли последние годы царствования Николая I — государя, которого было «нельзя любить — он хотел, чтобы его боялись» (Лотман). Поэтому о многом Глинке пришлось умолчать.

И он по-прежнему мечтал учиться! Перебравшись в Петербург, композитор задумал новую оперу «*Двумужницы*» по бытовой драме А. Шаховского. Но он не хочет повторяться, мечтая открыть новые выразительные средства. И поэтому вновь в 1856 году отправляется к своему верному наставнику З. Дену в *Берлин*. Подобно старательному



ученику, автор двух первых русских классических опер пишет фуги, изучает музыку Баха, Глюка, Моцарта, Бетховена, старинные русские церковные напевы.

Все планы прервала болезнь, в то время не без основания считавшаяся опасной: Глинка умер 3 февраля 1857 года в Берлине от тяжелых сердечных осложнений, вызванных гриппом. Заочная панихида прошла там же, где отпевали Пушкина, — в петербургской Конюшенной церкви. Лишь через три месяца сестре композитора, Людмиле Ивановне Шестаковой, удалось добиться разрешения о перевозке праха Глинки на родину — в мае этого же года он был похоронен в Петербурге на кладбище Александро-Невской лавры.

УЖ

## II «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

1.

Жанр произведения и работа над либретто. В партитуре сочинения композитор назвал его «волшебной оперой». Действительно, основой сюжета послужила юношеская поэма А. Пушкина, созданная в 1817–1820 годах, полная не только героических подвигов, но и множества фантастических персонажей и чудесных превращений. И все же общий характер оперы иной по сравнению с шутиливой, ироничной поэмой великого поэта. В ней композитор усилил и *народно-архаическое*, и *героическое*, и *психологическое* начало. Иначе и быть не могло — стихи Пушкина прекрасны, но в поэме не так много прямой речи, о большинстве событий автор рассказывает в третьем лице. На сцене же герои должны действовать: большинство персонажей получили детальные, разнообразные музыкальные характеристики, а некоторые небольшие эпизоды превратились в опере в развернутые монументальные сцены, где повествование течет *подробно*

*и неторопливо. Поэтому оперу Глинки можно назвать сказочно-эпической.*

Пушкин и сам говорил на вечерах у Жуковского, что многое в поэме хотел бы переделать. Глинка мечтал о сотрудничестве с ним, но смерть поэта помешала этим планам. Из-за дефицита времени (напомним: во время создания оперы Глинка работал в Капелле) работа шла урывками, с большими перерывами *в течение 1837–1842 годов*, а в создании либретто принимали участие многочисленные друзья композитора. *План оперы*, совместно с Глинкой, подробно разработал Валериан Ширков, он же написал *большую часть либретто*. Однако Ширков жил в своем поместье на Украине, общение шло посредством почты, поэтому Глинке приходилось также прибегать к помощи Н. Кукольника (чьей работой он был недоволен), М. Гедсонова (сына директора театров) и Н. Маркевича, историка и товарища по Благородному пансиону. Текст для некоторых сцен, например для смешной сцены Фарлафа и Наины, а также для рондо Фарлафа композитор написал сам. Конечно, в опере сохранились и некоторые подлинные пушкинские стихи.

О стечении неудачных обстоятельств, вызвавших провал спектакля на премьере, мы вам уже рассказали. А теперь давайте попробуем вместе разглядеть (точнее, расслышать) многочисленные достоинства сочинения, которое писатель О. Сенковский назвал «шедевром в полном смысле слова, от первой до последней ноты».

**Сюжет.** Но вначале кратко о развитии сюжета, *главная идея* которого — торжество добра, мужества, верности, любви над злом, трусостью и предательством.

*Великий князь киевский Светозар выдает замуж свою дочь Людмилу за славного витязя Руслана. На свадьбе присутствуют и другие воздыхатели прекрасной княжны — хазарский князь Ратмир и варажский витязь*

Фарлаф\*. Веций певец Баян предсказывает возлюбленным тяжелые испытания. И действительно, вскоре великокняжеские хоромы погружаются во тьму, а после этого обнаруживается пропажа невесты. Светозар обещает руку дочери любому, кто сумеет ее отыскать. Все три витязя — Руслан, Ратмир и Фарлаф — отправляются на поиски.

Страстиствия приводят Руслана в пустынный северный край, где ему встречается добрый волшебник Финн. Финн знает, где Людмила, — ее похитил бородастый карлик Черномор, и предостерегает Руслана от козней злобной Наины. Когда-то Финн отверг любовь старухи-колдуньи, и теперь она мстит каждому, кому сочувствует Финн (и, наоборот, помогает его врагам). Руслану предстоит отобрать волшебный меч у говорящей головы погибшего великана и отыскать таинственные земли Черномора.

Трусливый Фарлаф давно не рад предпринятому походу, вряд ли ему удастся противостоять могучему Руслану. А когда вдруг появляется странная старушка — Фарлафа начинает бить мелкая дрожь. Однако выясняется, что старушка — та самая Наина, мечтающая погубить Руслана и этим отомстить Финну. Она предлагает Фарлафу помощь — конечно, он будет просто счастлив заполучить княжцу без всяких подвигов!

Ну, а Ратмира Наине удастся «обезвредить» без особого труда, ведь он готов любить всех девушек на свете. Едва увидев волшебные сады Наины, Ратмир, покоренный сладостным пением прелестных дев, готов остаться с ними навсегда. Приходится вмешиваться Финну —

\* В опере нет третьего соперника Руслана — Рогдая; при этом композитор ввел новый персонаж — Юриславу, пленницу Ратмира, покинутую им ради Людмилы.



Полет Черномора

Рисунок В. Гартмана (1870)

он разрушает злые чары и пробуждает Ратмира вспомнить о покинутой Гюриславе.

Тем временем Руслан у цели — он трубит в рог и вызывает Черномора на поединок. Предусмотрительно погрузив Людмилу в волшебный сон, злобный карла вступает в бой с Русланом, но проигрывает — чудесный меч легко, как пучок травы, отрезает длинную бороду Черномора, в которой и заключена вся его сила. Людмила спасена! Но она почему-то все время спит —

может, просто устала от притязаний уродливого карлика? Руслан бережно везет невесту домой, в Киев. Путь неблизкий — приходится заночевать в долине. Тут-то и подоспели недоброжелатели: с помощью Наины Фарлаф похищает Людмилу и первым привозит ее во дворец Светозара. Но никто не в силах вернуть Людмилу к жизни. Лишь появление Руслана решает дело — волшебным перстнем, подаренным Финном, он пробуждает возлюбленную. Всеобщим ликованием и прославлением храброго витязя заканчивается опера.

**Характеристика музыки.** Опера состоит из пяти действий и открывается увертюрой, ликующие темы которой повторяются и в финале — так композитор заранее предсказывает победу светлых сил и придает огромному произведению цельность и завершенность. Лучшее всего о начале оперы сказал сам композитор: «Такой темп взял, что летит на всех парусах: presto веселое, как увертюра в моцартовском „Фигаро“, и тоже в D-dur\*. Только, разуме-

\* Имеется в виду быстрая ре-мажорная увертюра к опере В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро».

ся, характер другой, русский. Начинается и оканчивается муляком»:



После этих аккордовых «ударов», лихо исполненных всем оркестром (*tutti*), звучат две основные темы увертюры. Первая — легкая, стремительная, жизнеутверждающая:



Вторая — лирическая, взятая из арии Руслана, поющего о своей любви к Людмиле (см. нотный пример № 22).

Таинственные звучания в середине увертюры напоминают о том, что случится что-то необычное, а *целотонная гамма* (состоящая только из целых тонов), впервые прозвучав в увертюре, далее станет музыкальной характеристикой загадочного Черномора, который в опере к тому же лишен вокальной партии:



*Первое действие* открывается шумным свадебным пиром. Однако и хозяева, и гости смолкают, чтобы послушать пророческие слова Баяна. Обе его песни спокойные и величавые, в минуты волнения наполняются лиризмом. Первая, в сопровождении переборов арфы, имитирующих гусли, начинается с торжественного запевала («Дела давно минувших дней»). Гуслияр предсказывает нелегкие испытания и счастливую развязку: «за благом вслед идут печали, печаль же — радости залог». Вторая песня Баяна «Есть пустынный край» более взволнованна.

А вот и сияющая Людмила, ее игривое настроение прекрасно передано в большой вступительной арии — *каватине*. «Грустно мне, родитель дорогой», — жалуется она отцу, но жизнерадостный характер музыки убеждает нас в обратном: скорее бы признаться в своих чувствах милему Руслану! Однако грустят другие претенденты на руку, и Людмила поочередно ласково обращается к каждому из них, веселыми переливами голоса утешая их печаль.

18

**Allegro moderato**

Не гне-вись, знат-ный гость, что в люб-ви при-хот-

-ли-вой я дру-го-му не-су серд-ца пер-вый при-вет!

Наконец все присутствующие сливаются в мощный хор «Лель таинственный» (с редким размером  $\frac{5}{4}$ ), в унисон прославляя древнего языческого бога любви.

Однако события только начинаются. Гремит гром, неожиданно сгущается мрак, в оркестре звучат неустойчивые отрывистые аккорды, знакомые нам по увертюре. Всеобщее оцепенение мешает понять, что же происходит. «Что

значит этот дивный сон?» — восклицают собравшиеся. Дым рассеивается — всё, кажется, по-прежнему на своих местах. Но где же Людмила?! Светозар расстроен, витязи отправляются на ее поиски.

*Второе действие* состоит из трех картин. Оно открывается мрачноватым оркестровым вступлением, предвещающим драматические события.

*Первая картина* включает в себя балладу *Финна*, который рассказывает Руслану грустную историю своей погони за призрачным счастьем: пока он совершал подвиги во имя Найны, та успела превратиться в сморщенную старую ведьму. Руслан должен опасаться ее чар на пути к владениям Черномора!

*Вторая картина* исполнена юмора. Робко, мелкими шажками пробирается Фарлаф по загадочной пустынной местности. Его дыхание неровно, каждая фраза («Я весь дрожу...») прерывается короткими аккордами оркестра, скользкий страх каплями стекает за шиворот. Судя по визгливым форшлагам гобоя, от испуга Фарлаф может расплакаться, как ребенок. А тут еще откуда ни возмись — дряхлая, но уж больно подозрительная старушка. Ой, она-то «зачем идет сюда?!».

Но Фарлаф может не опасаться Найны (это, конечно, она). Ломанные пунктирные ритмы, изображающие костлявую походку колдуньи, сопровождаются короткими уверенными фразами. «Руслана победить, Людмилой овладеть тебе я помогу», — уверяет Фарлафа Найна, после чего он чуть не прыгает от счастья. Хвастливое *рондо Фарлафа* написано в таком сумасшедшем темпе (да еще с ускорением к концу), что эти скороговорки не могут внятно спеть не только иностранцы (как было на премьере), но и большинство современных певцов (см. прим. 19 на с. 76).

Оркестровое вступление к *третьей картине* рисует поле, покрытое костями и доспехами павших воинов. Сумрачно и сосредоточенно звучат виолончели. «О поле,

19

**Vivace assai**

Бли - зок уж час тор - же - ства мо - е - го: не - на -  
вист - ный со - пер - ник уй - дет да - ле - ко от нас!

поле, кто тебя усеял мертвыми костями?» — вздыхает Руслан. После горестного речитатива начинается его напennая, широкого дыхания *ария*, в которой Руслан размышляет о бренности земной жизни:

20

**Largo**

Вре - мен от веч - ной тем - но - ты, быть мо - жет, нет и мне спа - сень - я

Но он не собирается сдаваться! Во втором разделе арии решительном и героическом, витязь выражает уверенность в победе:

21

**Allegro con spirito**

Дай, Пе - рун, бу - лат - ный меч мне по ру - ке...

И, конечно, он надеется на встречу с Людмилой, мысль о ней наполняет музыку лирическим теплом (см. прим. 2 на с. 77).

Но где же раздобыть заветный меч? Об этом Руслан поведает чудом выжившая голова погибшего великана



22



бывшего некогда доверчивым братом Черномора. Исполнять *рассказ головы* композитор остроумно поручил мужскому хору в унисон (во время спектаклей хор обычно располагается в огромной бутафорской голове).

*Третье действие* открывается прямой и узорчатой мелодией *персидского хора* — это подвластные Наине юные девы пытаются завлечь Ратмира и Руслана в свои шелковые сети. Хор основан на мелодии, которую Глинка слышал в юности от секретаря персидского посольства:

23



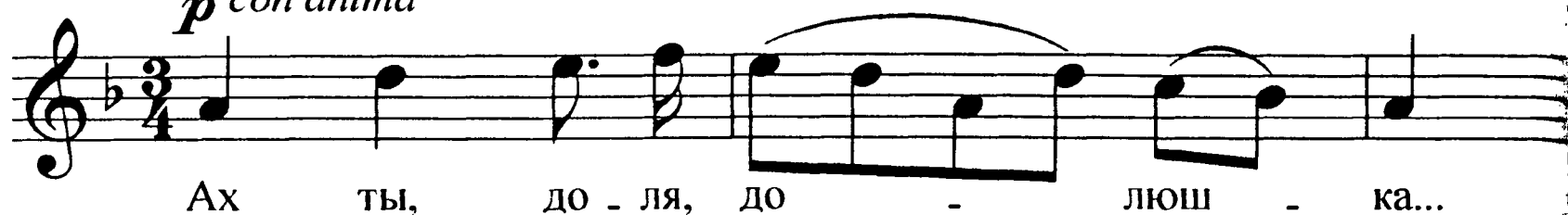
В замке Наины томится и покинутая Ратмиром Горислава. Ее *каватину «Любви роскошная звезда»* Глинка называл «моя печаль», тема расставания и верности особенно волновала композитора.

На этот раз все окончится благополучно, ведь добрый Финн начеку, и витязи продолжают опасный путь.

*Четвертое действие* перенесет нас в волшебные сады Черномора. Но их дивные красоты не могут развлечь Людмилу, она тоскует о суженом. Грустная мелодия ее арии напоминает лирические протяжные песни:

24

Adagio

*p con anima*

А вот и странный ухажер. *Марш Черномора* изображает карлика, длинную бороду которого несет целый отряд арапчат:

25

Tempo di Marcia



Но Людмилу не обманет ни блестящее звучание трубы, ни сказочный звон колокольчиков, ни вереница танцующих (томный *турецкий*, задорный *арабский*, зажигательная *легинка*) — она ждет избавителя, Руслана. Наконец слышит его призывный глас, начинается поединок — и восточный тиран побежден! Единственное «но» — летаргический сон главной героини. Остается надеяться на милость богов (и Финна).

*Пятое действие.* Сцена в гриднице Светозара поначалу исполнена всеобщей скорби — и безутешный отец, и витезы, и народ хором проливают слезы над безжизненным телом княжны, обманом захваченной Фарлафом:

26

Andantino

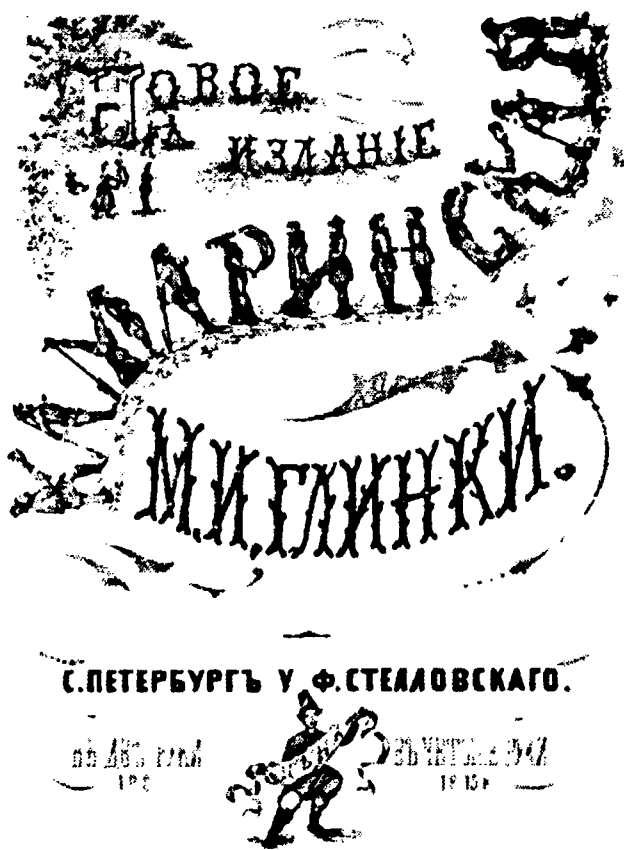
*f*

И все же нас ждет светлый конец! В руках Руслана — волшебный перстень, подаренный Финном. Легкое прикосновение — и удивленная княжна пробуждается к новой, счастливой жизни. Ликующе звучат стремительные темы из увертюры, на их фоне все присутствующие прославляют небеса, отчизну и любовь.

Замечательное творение Глинки дарит радость и веру в торжество справедливости. А редкое *разнообразие выразительных средств* (композитору удалось объединить в опере *эпос, лирику, архаику, фантастику* и искрометный юмор) не позволят никому скучать, в наши дни на представлениях этой оперы Глинки зал всегда полон (если, конечно, поют достойные исполнители).

## ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**«Камаринская».** П. Чайковский спустя почти сорок лет после написания этой небольшой оркестровой пьесы продолжительностью чуть больше пяти минут воскликнул: «Имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в *Камаринской*, подобно тому, как весь дуб в *желуде!*» В чем же причина такого восторга? Писали ли русские композиторы симфоническую музыку до Глинки? Да, конечно. Но совсем *немного* и весьма *подражательно*: камерная симфония Бортнянского, симфония ми-минор Алябьева, малоизвестный опус М. Виельгорского — в этот скромный перечень можно добавить и более раннюю, не вполне удачную попытку самого Глинки (неоконченная «Симфония на две русские темы», 1834). Авторам не удалось преодолеть влияние западноевропейских композиторов, создать собственный оркестровый стиль. Почти одновременно с «Камаринской» написал первую симфонию А. Рубинштейн, но постигшая его творческая неудача была столь очевидна, что автор сам уничтожил едва рож-



Клавир «Камаринской»,  
изданный Ф. Стелловским

денное творение. Последующие симфонии этого композитора интересны, но находятся под явным влиянием немецких коллег — Мендельсона и Бетховена. Более того и наш уважаемый Глинка, пытаясь создать в Париже симфонию на украинские темы, тоже угодил в «немецкую колею». Непросто было совместить сложный жанр с неповторимым своеобразием русских мелодий. В полной мере русским композиторам (Бородину и Чайковскому) удастся сделать это лишь в 1860–70-е годы.

Ну а пока — неожиданное озарение, яркая симфоническая картинка, пусть и небольшая, но очень важная для русской музыки: Глинка не просто процитировал фольклорные мелодии, а впервые смог *развить* подлинные народные темы в свойственной им манере. Он использовал приемы *мелодического и тембрового варьирования* первоначальных тем, *подголосочной полифонии* — украшения главных мелодий своеобразными «ответвлениями», дополнительными голосами.

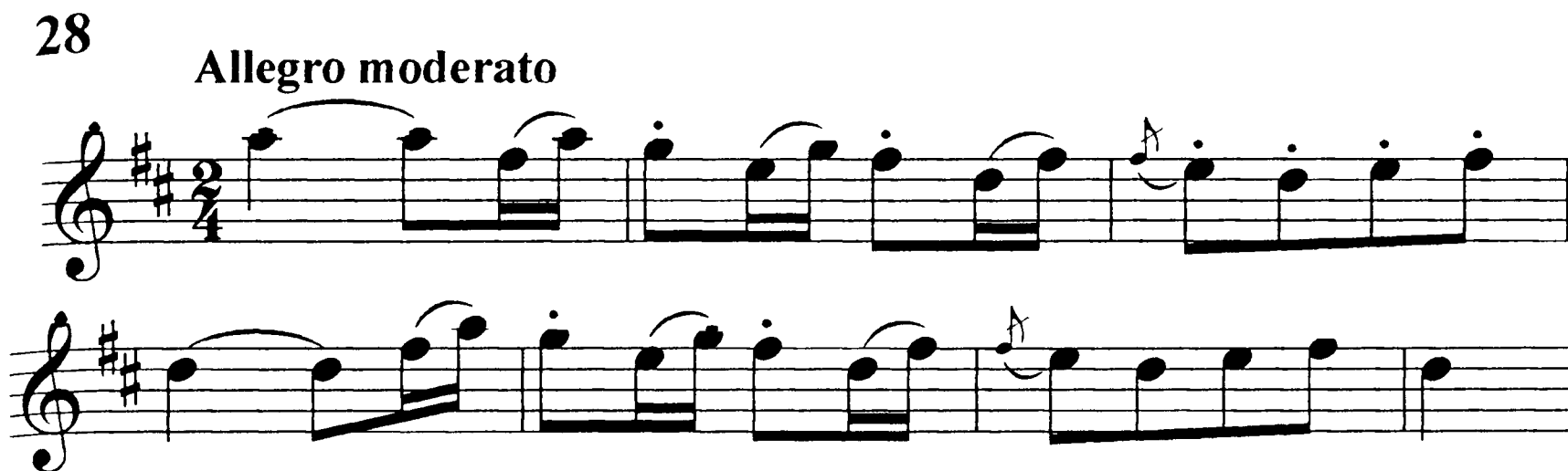
Музыкальных тем в «Камаринской», созданной в 1848 году, всего две. Первая — величавый, степенный напев *свадебной песни «Из-за гор, гор высоких»*:

27

Moderato



Вторая — жизнерадостная быстрая *плясовая «Камаринская»*, давшая название всему произведению:



Глинка называл произведение русским «скерцо», подчеркивая главенство быстрого озорного напева камаринской, или *«фантазией на две русские темы»*. Написано оно в форме *двойных вариаций*.

Послушайте это изящное сочинение и проследите, как остроумно и выразительно изменяются обе основные темы! Обсудите в классе, какие приемы варьирования вы заметили.

**«Вальс-фантазия».** Что мы знаем о жанре вальса? То, что он возник в Австрии в конце XVIII века, а с начала XIX столетия прочно обосновался практически во всех танцевальных залах Европы как довольно быстрый и энергичный парный трехдольный танец. Именно таковым — бодрым, полетным, иногда более плавным, но все равно призывно манящим окунуться в аристократическое балльное великолепие он предстает в творчестве И. Штрауса-отца, вальсы которого Глинка слышал в Вене.

Но «Вальс-фантазия» написан в Петербурге, городе-призраке, вдруг отразившемся в серой болотной хляби разноцветными, неведь откуда взявшимися дворцами. Глинка создает вереницу *поэтичных*, лирических вальсов, пронизанных щемящим чувством одиночества, — ведь сочинение создано в 1839 году в момент острого переживания

влюбленности в Екатерину Керн, близкую и одновременно столь же недостижимую для композитора. *Основная тема* вальса, неоднократно повторяясь, звучит тихо и задумчиво:

29

Темп вальса



Необычно ее строение — мелодия складывается из *трехтактовых* фраз, тогда как большинство тем того времени опиралось на парное, двух- или четырехтактовое деление. Это, а также повышенная четвертая ступень придают минорной теме особую неустойчивость, зыбкость и интонационную напряженность.

Вальсовая сюита (из-за повторения главной темы напоминающая *рондо*) изменчива, как петербургская погода. Одна за другой, без перерыва, темы сменяют друг друга, звуча то грустно и почти безысходно, то вдруг налетая внезапной, но краткой грозой, после которой, пожимая плечами, выглядывает ласковое удивленное солнце.

Первая версия вальса создана для *фортепиано* (она, к сожалению, не сохранилась), затем композитор дважды делал *переложения для оркестра* — в 1845 году для концерта в Париже (этот вариант также утерян), а в 1856-м — для концерта в Александринском театре. Последнюю обработку вальса исполняют в наши дни. Слушая ее, обратите внимание на использование разных оркестровых красок. Звучание каких инструментов и оркестровых приемов вам особо запомнилось?

**«Ночь в Мадриде».** Эта увертюра\* Глинки основана на *четырёх подлинных испанских мелодиях*, записанных во время путешествия в солнечную страну. Музыка ее изобилует *контрастами*, судя по которым, ночью в Испании делают всё что угодно, но только не спят. Мечтают, глядя в черное, усыпанное звездами небо, тайком взбираются на балкон к молоденьким сеньорам, иногда неожиданно вспыхивают гневом (и также быстро отходят) и, конечно же, танцуют зажигательную *хоту*, подстукивая себе на *кастаньетах*:

30



Эта мелодия возникает в увертюре дважды — в середине пьесы и в ее завершении. Бравурный напев блестяще оркестрован композитором: основная мелодия оплетается, как плющом, узорами флейты или кларнета, звучит то у мягких застенчивых струнных, то решительно подхватывается всем оркестром. По традиции, аккордовое развитие темы опирается на чередование тонических и доминантовых аккордов.

Если вам не удалось побывать в Испании — не отчаивайтесь, послушайте «Ночь в Мадриде» Глинки!

---

\* Термин «увертюра» в данном случае родственен фантазии или сюите.

## РОМАНСЫ



Екатерина Керн  
*Портрет неизвестного  
художника*

**«Я помню чудное мгновенье».** Стихотворение А. Пушкина, созданное в 1825 году и посвященное Анне Петровне Керн, стало подлинным гимном любви. Сияющей радугой осенил поэт свою возлюбленную, «чудным мгновением» мелькнувшую в его жизни (все-го-то пару недель, во время ссылки на Псковщину\*). Шесть строф стихотворения вмещают целую жизнь: рождение любви, горестную разлуку, невыразимое томление одиночества, пронесшиеся жизненные бури и —

восторги новой встречи. Через пятнадцать лет Глинка, увлекшись дочерью Анны Петровны, Екатериной, обогатил пушкинские строки музыкой, также рожденной из глубины любящего сердца. В результате появился неувядающий шедевр, и текст, и музыка которого воспевают красоту человеческих чувств, *гармонично сливаясь в неразделимое целое.*

После небольшого, кристально прозрачного фортепианного вступления звучит взволнованная, светлая мелодия, каждое движение которой мысленно устремлено навстречу любимой (восторженные *восходящие* интонации на словах «я помню», «мгновенье», «передо мной», см. прим. 31 на с. 85).

*Средний раздел* романса, написанного в трехчастной форме, воплощает чувства отчаяния и уныния от разлуки.

---

\* Позже они встречались в Петербурге, но былая страсть превратилась лишь в прекрасное воспоминание.



31 **Allegro moderato**

Я помню чудное мгновенье:  
 пе-ре-до мной я-ви-лась ты

Он начинается решительным возгласом «Шли годы, бурь порыв мятежный», подчеркнутым неожиданной сменой *тональности, динамики* (форте) и появлением пунктирного *ритма*. Но голос поэта постепенно словно сковывает ужас одиночества («В глуши, во мраке заточенья»), и мелодия «застывает» на повторениях одного звука. Долгожданная встреча снова заставляет трепетать сердце — *третий раздел (реприза)* вновь носит возбужденно-радостный характер. На фоне быстрого движения шестнадцатыми измененная основная мелодия звучит особенно восторженно.

Достоинства романса — в тонкой передаче настроения пушкинского стихотворения, единстве музыки и поэтического текста\*.

**«Не искушай меня без нужды».** Этот романс на слова Е. Баратынского, созданный в жанре *элегии*\*\*, можно отнести к раннему творчеству Глинки. Тем удивительнее совершенство этой вокальной миниатюры, умение композитора простыми средствами выразить всю полноту душевных переживаний лирического героя романса.

Главное выразительное средство здесь — мягкая, распевная мелодия, овеянная мечтательной грустью:

---

\* На текст этого же стихотворения Пушкина написаны романсы А. Алябьева, И. Рупина, Н. Мельгунова и Н. Титова.

\*\* Элегия — поэтический и музыкальный жанр грустного, неторопливого размышления.

32

Moderato



Рождаясь из начального скачка на сексту, мелодия развертывается не спеша, поначалу все время возвращаясь к тоническому звуку «ля», но постепенно включает в себя опевания, группетто, устремляется к вершине — и покорно тает нисходящими секундовыми интонациями. Конечно, эта покорность таит в себе скрытую надежду, но любовь всегда связана со страданием, поэтому в музыке слышна и некоторая обреченность. Интонации вздоха, прощания звучат во вступлении и фортепианном заключении романса, ведь стихотворение Баратынского было названо поэтом «Разуверение»...

«**Победитель**». Брызжущий задором и иронией романс на слова В. Жуковского, написанный композитором в Италии, в полной мере воплощает его активный темперамент и жизнелюбие. Солнечный, мажорный, пронизанный энергичным *ритмом полонеза* (в фортепианной партии) и *бравурными вокальными колоратурами*\*, романс напоминает нам о Глинке, который не только хандрил (в основном в Петербурге), но и любил покутить с друзьями, повеселиться, а также охотно разделял поклонение прекрасной половине человечества. Не случайно в его «Записках» почти все девушки (русские, французские, итальянские, испанские) названы «миловидными»!

«Победитель» написан в жанре «*фьцарского*» романса. В основе сюжета — brave подвиги во имя «светлооких

---

\* Колоратуры — виртуозные украшения в оперных партиях (тре-ли, пассажи и т. п.).

красавиц», среди которых лишь одна — «как роза», что заставляет героя буквально взлететь от счастья на небеса («на нее глядел я смело, как орел глядит на солнце»).

Мелодия насыщена героическими интонациями восходящей кварты и пунктирным ритмом (в конце куплетов):

33

Tempo di Polacca



Сто кра-са-виц свет-ло-о-ких пред-се-да-ли на тур - ни - ре;

Пониженные ступени *дваждыгармонического\** и *мелодического мажора* придают музыке испанский колорит.

Необычно, что положенное в основу романса стихотворение Жуковского написано *белым стихом*, то есть лишено рифм. Композитор не побоялся смелого эксперимента и восполнил этот шутливый «пробел» поэта *непрерывным аккордовым движением восьмыми*, что придало произведению целеустремленность и «боевитость», вполне в духе рыцарских поединков.

Глинка очень любил этот романс и часто сам исполнял его в кругу друзей.

**Значение творчества** Глинки заключается в том, что, обобщив опыт предшественников, он *заложил основы для дальнейшего развития русской музыки*: его *оперы* проложили дорогу историческим драмам Мусоргского, эпическим творениям Бородина, сказочным оперным полотнам Римского-Корсакова; *оркестровая музыка* открыла новые музыкальные средства, развитые в дальнейшем в знаменитых вальсах Чайковского, «восточных» оркестровых фантазиях Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова. Тонкая

---

\* В дваждыгармоническом мажоре понижены II и VI ступени.

*романсовая лирика* композитора вобрала в себя полноту чувств целого поколения.

Главное открытие Глинки — неиссякаемый источник *народного творчества*, в котором он черпал вдохновение для «Камаринской», оперных арий и романсов. «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем», — эти слова музыканта особенно важны для понимания его творчества, которое стало неотъемлемой частью русской культуры.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ М. И. ГЛИНКИ

**2 оперы** («Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»)

**Музыка к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский»**

**8 произведений для оркестра**, в том числе испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», «Вальс-фантазия», «Камаринская», «Торжественный полонез»

**9 произведений для солистов, хора и оркестра (или фортепиано)**, в том числе «Прощальная песнь воспитанниц Екатерининского института», «Тарантелла», «Молитва»

**80 романсов**, в том числе вокальный цикл на сл. Н. Кукольника «Прощание с Петербургом», **итальянские арии и канцонетты, вокальные ансамбли**

**Хоры**, в том числе «Херувимская песнь»

**Упражнения и этюды для голоса и фортепиано, «Школа пения»**

**Камерно-инструментальные произведения**, в том числе «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота, 2 квартета, Большой секстет, Септет

**Вариации, вальсы, мазурки** и другие произведения для фортепиано

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы понимаете слова Глинки, помещенные в последнем абзаце главы? Подтвердите свои размышления примерами из произведений композитора.

2. К каким жанровым разновидностям относятся две завершённые оперы Глинки? Если вы знакомы с музыкой обеих опер — какая из них вам нравится больше? Почему?

3. Известно, что композитор часто сочинял вокальные произведения, ещё не имея для них готового поэтического текста. Что в этом случае Глинка стремился выразить своей музыкой?

4. Почему музыка первой оперы Глинки понравилась царю, но вызвала негативную реакцию большей части аристократической публики?

5. В чем причины неудачной премьеры оперы «Руслан и Людмила»? Приходилось ли вам бывать в театре на представлении этой оперы? Что вам понравилось в спектакле, а что нет? Если вы обнаружили в спектакле недостатки — есть ли, по-вашему, в этом вина композитора?

6. Какие оркестровые произведения композитора произвели на вас наибольшее впечатление? Почему?

7. В чем достоинства романсов Глинки?



## АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ДАРГОМЫЖСКИЙ 1813–1869

Александр Даргомыжский — младший современник Глинки, однако он не копировал достижения первого русского музыкального классика. Композитор стремился обогатить отечественную музыку новыми темами, создав яркие *портреты «простых», обычных людей*. Он сумел найти для них новые музыкальные краски, придать своим героям особую живость, правдоподобие, психологическую глубину, *реалистичность*. Созданная Даргомыжским опера «Русалка» стала *третьей русской классической оперой*, в которой на смену героике и сказочности опер Глинки пришла житейская любовная драма, порожденная социальным неравенством и сложностью, прихотливостью человеческих чувств.

Смелые *эксперименты* Даргомыжского в области вокальной музыки оказали влияние не только на его ближайших последователей (особенно Мусоргского), но и на музыку XX века.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Становление музыканта.** Будущий композитор родился в 1813 году в селе Даргомыж Тульской губернии, а детство, как и Глинка, провел в родовом поместье отца на Смоленщине. Отец, Сергей Николаевич, был хорошо образован и честен, поэтому власти поручили ему расследовать хищения средств, выделенных на восстановление губернии, опустошенной наполеоновской армией. Преуспев в этом, глава семейства в 1817 году получил орден, а затем назначение в Петербург, где начал службу в Государственном коммерческом банке и перевез всю семью в столицу\*. Его четырехлетний сын Саша до этого не произнес ни единого слова (боялись даже, что ребенок так и останется немым), но, оказавшись в новой квартире, он вдруг заговорил! Радости родителей не было предела.

И мать, и отец увлекались литературой, в Петербурге им даже удалось создать литературный салон. Любовь к искусству родители старались привить своим детям, которых вскоре станет шестеро (трое мальчиков и три девочки). Подрастающий Александр получил *домашнее образование*. С шести лет его начали учить игре на *фортепиано*, с девяти — на *скрипке*. Пытался он и сочинять, однако А. Данилевский, в течение семи лет дававший Саше уроки фортепиано, не поощрял это «баловство». «Всякий раз, как я приносил ему на показ новое сочинение, в книжке поведения моего было отмечено: весьма скверно, и я был наказан... Обыкновенно он даже рвал мои сочинения», — вспоминал позже композитор. Некоторые юношеские пьесы, несмотря на столь странные методы поощрения творческих

---

\* Даргомыжские поселились в доме, выходящем окнами на набережную Екатерининского канала, на территории нынешнего Финансово-экономического института.

устремлений, все же сохранились (*Марш, Меланхолический вальс, Контраданс и Казачок для фортепиано, 1824–25*). Пришлось сменить педагога — три года Даргомыжский занимался фортепиано у заезжего венского пианиста Ф. Шоберлехнера, несмотря на баснословную цену уроков. Не скупился отец и на общее «интеллектуальное» развитие ребенка — за каждую удачную остроту он платил ему по двадцать копеек!

К четырнадцати годам относятся первые попытки создания романсов, с пятнадцати Александр берет уроки пения. Однако занятия музыкой казались родителям лишь приятным дополнением к серьезной службе, и ему пришлось устроиться на службу в Министерство двора. Канцелярист, регистратор, помощник контролера, коллежский секретарь — пребывание в этих мелких прозаических чиновничьих должностях впоследствии помогло создать целую галерею смешных и грустных, сочувственных или язвительных музыкальных зарисовок. Уйти в отставку, дослужившись до чина титулярного советника, композитор сможет лишь в тридцатилетнем возрасте.

А пока, как и все молодые люди, он увлеченно посещал салоны, концерты, театры, заводил знакомства с поэтами и музыкантами, приобретая репутацию «бойкого фортепьяниста» и неплохого автора лирических романсов.

**Выбор профессии. «Эсмеральда».** Решающее значение в осознании истинного призвания стало знакомство Даргомыжского в 1835 году с *Глинкой*, самозабвенно работавшим в то время над своей первой оперой. Александр убедился, что музыка может быть не только забавой, но и делом всей жизни. Глинка его с энтузиазмом поддержал, снабдив молодого музыканта конспектами по *теории музыки*, написанными в Берлине во время занятий с З. Деном.

Пример Глинки побудил Даргомыжского также на создание *оперы*. Его привлек сюжет романа В. Гюго «Собор



Парижской Богоматери». Опера, названная «*Эсмеральда*», была написана *на французском языке* за три года (1838–1841). Сдавая партитуру оперы в дирекцию императорских театров, композитор приложил к ней русский перевод либретто. Увы, положительного ответа Даргомыжскому пришлось ждать несколько лет: Петербург в это время упивался соловьиными трелями итальянских гастролеров. Добиться премьеры удалось только в 1847 году — опера была поставлена в московском Большом театре, несмотря на противодействие влиятельного конкурента, А. Верстовского. Петербуржцы увидели «*Эсмеральду*» лишь в 1853 году на сцене «Александринки».

Позже, уже на склоне дней, композитор довольно скептически отзывался о своем первом крупном творении, называя музыку оперы «неважной, часто пошлой». Однако несомненно, что в «*Эсмеральде*» уже проявилось и прекрасное чувство сцены, и умение композитора создавать яркие, запоминающиеся характеры.

**Творческая зрелость. «Русалка».** В 1844–45 годах Даргомыжский предпринял *поездку за границу*. Посетив Вену, Берлин и Брюссель, новый год он встретил вместе с Глинкой в *Париже*. Во французской столице его интересовала не только парадная сторона жизни, но и ее «закулисье». Композитор с любопытством посещал водевили, в которых пусть и в пошловатой манере, но остро и злободневно высмеивались пороки. Бывал он и в судах, наблюдая столкновения человеческих судеб и их драматические последствия. И очень скучал по родине. Уже по возвращении в Петербург в одном из писем он воскликнул, что «нет в мире народа лучше русского, и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России». Теперь и ему захотелось написать *русскую* оперу!

Основой оперы «*Русалка*» послужила незавершенная драма А. Пушкина\*. Даргомыжскому пришлось самому написать либретто, не найдя единомышленника среди литераторов. С пушкинским текстом он обращался предельно осторожно, стараясь его по возможности сохранить. Заново написаны лишь слова для недостающего финала и существенно расширены массовые сцены.

Главные герои *первого действия* оперы — корыстолюбивый *мельник* и его дочь *Наташа*, влюбленная в богатого *князя*. Увы, князь, натешившись девушкой, бросает ее: он нашел избранницу из своего круга. Потерявшая надежду Наташа бросается в воды Днепра. Во *втором действии*, в разгар веселой свадьбы князя, вдруг раздается таинственный голос утопленницы (песня «По камушкам, по желтому песочку»), приводящий собравшихся в ужас. В *третьем действии* продолжается развитие драмы. Ни князь, ни его супруга, княгиня, не обрели счастья — князя мучит раскаянье и воспоминания о прежней любви, заставляя княгиню страдать от одиночества. А у старого мельника помутился рассудок: после смерти дочери он воображает себя вороном. В *четвертом действии* Наташа, ставшая русалкой, посылает свою дочь, русалочку, пригласить князя в подводный терем. Безумный мельник толкает князя в реку, на дне которой он, уже мертвый, воссоединяется с бывшей возлюбленной.

Характеры всех персонажей оперы претерпевают существенные *изменения*, композитор стремится правдиво показать их в разных ситуациях, передать меняющиеся чувства. Необычно его стремление не дробить музыкальное развитие на отдельные номера — арии, хоры или ансамбли, а придать действию *непрерывность*: небольшие песен-

---

\* Существует версия, что Пушкин задумал «Русалку» в качестве основы для оперы одного из своих друзей, композитора А. Есаулова.

ные эпизоды и ариозо постепенно переходят в ансамбли, сменяясь хорошими репликами. Опера состоит из *больших сцен*, включающих, конечно, и развернутые музыкальные портреты — арии. Их имеют все главные персонажи.

Борьба страстей контрастно оттенена колоритными народными сценами, танцевальными номерами или живописными оркестровыми эпизодами (например, картина подводного царства). Вся музыка оперы пронизана *народно-песенными интонациями*, хотя Даргомыжский использовал лишь *три подлинные народные песни* (в первом действии — хороводная «Как на горе мы пиво варили» и обращение Наташи «Днепра царица», в четвертом — колыбельная «Идет коза рогатая» в призыве Русалки, она же использована в увертюре). Некоторые хоры написаны на *тексты* других народных песен. Так отразилось увлечение композитора записью и изучением песенного фольклора во время создания произведения.

«Русалка» писалась в 1848–1855 годах, премьера состоялась в 1856 году в петербургском *Театре-цирке\**. Дирекция театров с подозрением отнеслась к новому сочинению Даргомыжского, приложив все усилия для ее провала. Убожество декораций, бессмысленные сокращения, равнодушное дирижирование К. Лядова и грубая игра оркестра — все это препятствовало «эффекту музыки», как говорил композитор. С горькой иронией он писал о постановке: «костюмы носят на себе прорехи и следы закулисной



Л. Собинов в роли  
Князя в опере  
«Русалка»  
Большой театр  
Москва (1902)

---

\* Находился на месте нынешнего Мариинского театра.

неопрятности. А в конце оперы вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловища огромных окуней... В утешение — одна из этих голов похожа, как две капли воды, на Гедеонова\*».

Тем не менее новая опера имела успех и у публики, и у критики. Композитор А. Серов в десяти номерах журнала «Музыкальный и театральный вестник» опубликовал ее подробнейший анализ, убеждая слушателей внимательно отнестись к поискам Даргомыжского.

К сожалению, оригинал партитуры «Русалки» сгорел во время пожара Театра-цирка, но партии оперы сохранились. Они были переписаны по просьбе певицы Е. Семеновой для московской премьеры оперы в 1859 году. По ним произведение было воссоздано.

В конце столетия, в 1895 году исполнение партии Мельника стало первым успешным выступлением выдающегося певца Ф. Шаляпина на сцене Мариинского театра, открывшим путь его блестящей карьере.

**Служение отечеству.** Общительный, авторитетный в музыкальных кругах Даргомыжский на протяжении всей жизни стремился развивать отечественное искусство не только посредством собственного творчества.

Еще в 1843 году, уйдя в отставку, он некоторое время дирижировал оркестром и хором петербургского *Общества инструментальной и вокальной музыки*. И хотя оба коллектива состояли из музыкантов-любителей, опыт оказался композитору очень полезен — в оркестре всё выходило «странно и ново».

После создания «Русалки» ему предложили более ответственные посты: с 1859 года композитор стал членом ко-

---

\* А. М. Гедеонов — директор Императорских театров в 1834–1867 годах.

митета *Русского музыкального общества\**, а в 1867-м был избран *председателем* его петербургского отделения. В 1860-е годы Даргомыжский участвовал в издании *сатирических журналов* «Искра» и «Будильник», заведую отделами музыкальных фельетонов и карикатур. Немало способствовал композитор и созданию в Петербурге *консерватории*: участвовал в разработке ее устава, организации лотереи в пользу бедных студентов и хлопотах по получению консерваторией государственных субсидий.

Преданность своему делу, жизнерадостный характер и остроумие влекли к Даргомыжскому новых друзей — он сближается с поэтами А. Толстым и Н. Некрасовым, братьями Жемчужниковыми (авторами забавных «измышлизмов» придуманного ими «мудрослова» Козьмы Пруткова). И, конечно, в квартире композитора\*\* регулярно бывали молодые коллеги-музыканты, члены нового творческого содружества, вошедшего в историю под названием «Могучая кучка». Особенная дружба, из-за сходства взглядов на искусство, сложилась у Даргомыжского с М. Мусоргским.

В 1864–65 годах Даргомыжский предпринял вторую поездку за границу. В его творческом багаже к этому времени было два новых оркестровых сочинения — шутка-фантазия «Баба-Яга» и «Малороссийский казачок» на украинские темы. Эти пьесы (а также написанное ранее испанское «Болеро» и созданная по возвращении «Чухонская фантазия» на финские темы) свидетельствуют о несомненном влиянии М. Глинки. Посетив Германию, Францию, Англию, композитор встретил наиболее радушный прием в столице Бельгии Брюсселе, где были исполнены увертюра к «Русалке» и «Казачок». Как же он радовался успеху своих опусов!

---

\* Подробнее о деятельности Русского музыкального общества — в следующей главе.

\*\* С 1843 года до конца жизни Даргомыжский жил в доме на Моховой улице (по современной нумерации — № 30).

И особенно было приятно услышать возгласы: «Вот как, он русский?!»

**Лебединая песня.** Возвращение в Петербург порадовало Даргомыжского успешным возобновлением «Русалки» (1865), на этот раз на сцене Мариинского театра.

А в голове композитора уже созрел новый, дерзновенный замысел: написать крупное сочинение на *неизменный пушкинский текст*. Несмотря на ухудшение здоровья, с 1866 года он увлеченно работал над оперой «Каменный гость», взяв за основу одну из «Маленьких трагедий» великого поэта.

«Я задумал немыслимую вещь! Буду писать оперу без арий, без дуэтов и без хоров! Конечно, публике она не понравится, да я и не пишу ее для публики, вряд ли поставят когда-нибудь на сцене!» — признался композитор певице Ю. Платоновой\*.

Что же это за невиданный эксперимент, спросите вы?! И есть ли в этой опере вообще пение? Конечно, есть, только особое — его можно назвать *мелодическим речитативом*. Вся опера основана на плавном перетекании друг в друга небольших музыкальных фраз, чутко отзывающихся на малейшие изгибы *человеческой речи*. Лишь изредка возникают эпизоды, напоминающие традиционное оперное пение.

Прислушайтесь к повседневной разговорной интонации: во время беседы мы повышаем или понижаем высоту голоса, выделяем важные по смыслу слова, акцентируем слоги, то есть стараемся сделать обычную речь как можно более выразительной. Даргомыжский предпринял смелую попытку «омузыкалить» человеческую речь. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!» — таков был девиз композитора. Без сомнения, его последняя опера ока-

---

\* Цит. по кн.: Тарасов Л. М. Даргомыжский в Петербурге. Лениздат, 1988.

зала влияние на все дальнейшее развитие русской музыки, вплоть до XX века.

Увы, тяжелая болезнь сердца не позволила Даргомыжскому полностью завершить свое детище. Он умер 5 января 1869 года, не дописав всего пару страниц в конце первой картины (финал произведения написан автором полностью). По его завещанию недостающий фрагмент досочинил Ц. Кюи (прибавив также небольшое оркестровое вступление), а оркестровал оперу Н. Римский-Корсаков. Премьера «Каменного гостя» состоялась в 1872 году в Мариинском театре.

Похоронен Даргомыжский недалеко от места последнего упокоения Глинки в Александро-Невской лавре.

## РОМАНСЫ И ПЕСНИ

На протяжении всей жизни композитор писал вокальные миниатюры, по которым можно проследить эволюцию его творчества.

«**Юноша и дева**» на слова А. Пушкина — пример тонкой, вдохновенной *лирики*. В стихотворении — всего четыре строки:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;  
К ней на плечо преклонён, юноша вдруг задремал.  
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,  
И улыбалась ему, тихие слезы лия.

Они облакаются в нежные волнообразные музыкальные фразы:

34

*Andante quasi allegretto*





Скромный прозрачный аккомпанемент из разложенных аккордов словно опасается потревожить тихую идиллию. Он придает романсу черты *баркаролы*\*. Прощальным вздохом звучит повторение последней строки, напоминающей о неразрывности светлых надежд и неизбежных разочарований...

Еще одна любовная сцена, но в ироничной, *шутливой* манере представлена в романсе «**Шестнадцать лет**» на слова А. Дельвига. Гибкая прихотливая мелодия с «решительными» восьмушками в начале такта рисует облик простодушной, наивной барышни, безмятежно живущей в деревенской усадьбе, затерянной среди душистых лугов:

35

Allegretto



Мне ми-ну-ло шест-на-дцать лет, но серд-це бы-ло в во-ле;

Акцентирование второй доли такта и последующий пунктирный ритм (немного «вприпрыжку») придают романсу легкий оттенок *мазурки*, подчеркивая молодость и беспечность героини.

И вдруг тихий сельский покой нарушен появлением юного «принца» — конечно, это он, долгожданный избранник! Ах, как защемило сердечко, он так ласково смотрит в глаза! Но как же признаться в ответном чувстве? Средний раздел романса («Куда пойду — и он за мной») начинается с минорных вопросительных фраз.

Но смелый юноша не собирается никуда исчезать, он с жаром повторяет «люблю, люблю тебя!» (а мелодия в этот

---

\* Баркарола — первоначально песня венецианских гондольеров. В XIX столетии так стали называть лирические пьесы или романсы в размере  $\frac{6}{8}$  с мягким, «качающимся» аккомпанементом.



счастливым миг достигает самого высокого звука). И что же? Юная простушка потеряла дар речи и не смогла найти ответных фраз. Неопытность сыграла с ней плохую шутку — не услышав ответа, пылкий красавчик быстро куда-то запропастился. Это печально, но шестнадцать лет — время, когда надежды сами порхают вокруг, как стрекозы. Поэтому в репризе романса, написанного в трехчастной форме, возвращается первоначальная мажорная мелодия. Не «хэппи энд», конечно, но все ведь еще впереди...

Мы не случайно употребили в описании этой вокальной миниатюры слово «сцена». В этом, казалось бы, обычном романсе незримо присутствует второе действующее лицо, а его исполнительнице необходимо воплощать изменения в настроении героини не только голосом, но и, возможно, мимикой.

Такое стремление к *сценической выразительности*, требующее от певцов помимо вокального еще и *актерского* мастерства, более явственно в вокальных сочинениях Даргомыжского, созданных в 1850–60-е годы. Небольшая песня «**Мельник**» на слова А. Пушкина — настоящая *драматическая сценка*, в которой выступают сразу три персонажа — рассказчик, пьяный мельник и его бойкая жена, наставляющая мужу «рога» (то есть попросту изменяющая ему). Для каждого героя композитор нашел собственную *музыкальную интонацию*.

Первые фразы «от автора» — *повествовательно-интригующие*. Мельник пришел домой и вдруг видит у входа (вот тебе раз!) чужие сапоги:

36

## Moderato parlando



Воз\_вра\_тил \_ся ночь\_ю мель\_ник: —Жен\_ка! что за са\_по\_ги?

Интонации мельника — *решиительные* (кто в доме хозяин?!) и одновременно *вопросительные*.

Ну а жена, видя затуманенный спиртными парами взгляд мужа, понимает, что лучший метод обороны — нападение. Ее фразы — *визгливые* (мелодия движется сверху вниз) и *агрессивные*; она уверяет, что мельнику с пьяных глаз сапоги просто почудились, а на самом деле это... ведра:

37

Allegro

Ах ты пья - ни - ца, без - дель - ник! Где ты ви - дишь са - по - ги?

Иль му - тит те - бя лу - ка - вый? Э - то вед - ра!

Мельник настроен вполне благодушно, его интонация меняется на *рассудительную*. Что ж, ведра так ведра. Только странные они какие-то, со шпорами...

В этой скромной по размеру песне отразилось колоссальное дарование Даргомыжского к передаче звуками *разных характеров*.

Интересны средства, которыми пользуется композитор. Каждое слово, фраза или предложение получают соответствующий мелодический рисунок — *мелодия рождается из разговорной интонации*, следует ее изгибам, прерываясь там, где того требует естественность дыхания. Если сыграть «Мельника» на фортепиано, без пения, — музыка просто потеряет смысл, она *неразрывно связана с текстом*. В этом — суть вокальных экспериментов Даргомыжского, этими же принципами он руководствовался при сочинении «Каменного гостя». И в этом отличие *нового метода сочинения вокальной музыки*, найденного композитором.

«А как же Глинка, неужели он был безразличен к тексту?» — спросите вы. Конечно, нет. Но вспомните, что Глинка зачастую писал арии (да и некоторые романсы), не дожидаясь точного текста: в таких случаях композитор передавал *общее настроение* стихотворения. Есть такие романсы и у Даргомыжского.

Но поиск нового всегда интересен. К тому же Даргомыжский первым из русских композиторов создал *сатирические* портреты обычных, «маленьких» людей — мелких служащих, чиновников, бюрократов. Их пародийное изображение мастерски представлено в романсах «Червяк», «Титулярный советник». «Эти романсы вникают в русскую действительную ежедневную жизнь, — писал критик В. Стасов, — с такой глубиной, изображают ее с такой неподкрашенной правдивостью и юмором, какие есть у Гоголя, но каких еще никогда до тех пор музыка не пробовала».

«Великим учителем музыкальной правды» назвал Даргомыжского его младший современник М. Мусоргский.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО

**3 оперы** («Эсмеральда», «Русалка», «Каменный гость»)

**Опера-балет «Торжество Вакха»** (первоначальный вариант — кантата)

**4 произведения для оркестра**

**Свыше 100 романсов и песен**

**«Петербургские серенады»** (13 трио для вокальных ансамблей или хора без сопровождения)

**Вокальные дуэты, трио, квартеты**

**Произведения для фортепиано**

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Объясните на примере песни «Мельник», какие новые принципы сочинения вокальной музыки открыл Даргомыжский. В чем их отличие от творческого метода Глинки?

2. В чем преемственность оркестровых сочинений Даргомыжского и Глинки? Если вы слышали оркестровую музыку Даргомыжского — в чем ее новизна?

3. Как вы понимаете слова Мусоргского, назвавшего композитора «великим учителем музыкальной правды»?

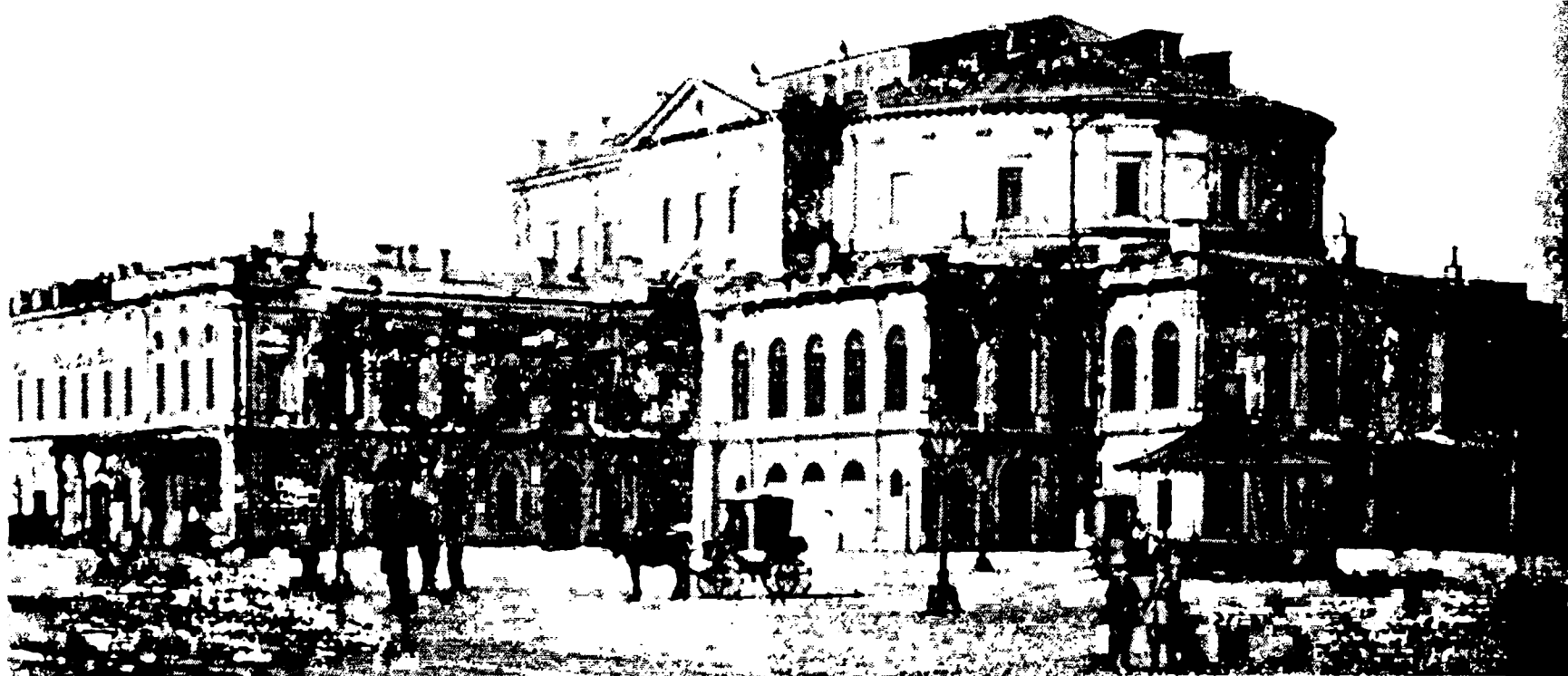
## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

После смерти в 1855 году Николая I, превратившего Россию в полицейское государство, в стране наступило политическое и духовное оживление. Новый император, Александр II, имевший, по словам современников, «доброе, горячее и человеколюбивое сердце», смог дать стране мощный импульс к быстрому развитию\*. Поэт Ф. Тютчев назвал этот период «оттепелью»; знакомые нам термины «застой», «перестройка» и «гласность» также появились в это время.

В 1861 году было отменено крепостное право, началось бурное развитие промышленности и сельского хозяйства, протяженность железных дорог к концу века увеличилась

---

\* Однако мягкость характера Александра II и непоследовательность в осуществлении реформ по-прежнему порождали в обществе недовольство. Наиболее радикальные ревнители «свободы» устроили за императором настоящую кровавую охоту: на него был совершен ряд покушений (в 1866, 1879, 1880 и 1881 годах), последнее из которых привело к гибели царя. Об этом трагическом событии напоминает храм Спаса-на-Крови, воздвигнутый на месте, где император был смертельно ранен.



Мариинский театр в Санкт-Петербурге

*Фото конца XIX в.*

в 30 раз! Экономическое процветание страны благотворно влияло на развитие культуры.

В 1859 году по инициативе выдающегося пианиста *Антон Рубинштейна* в Петербурге учреждено *Русское музыкальное общество (РМО)*, целью которого впервые стало проведение *регулярных симфонических и камерных концертов*, обычно в зале Дворянского собрания и доме *Бернардаки* (Невский проспект, 86). Через год отделение РМО было создано в Москве, а позже его филиалы появились и в других крупных городах. РМО также устраивало *конкурсы* на создание новых музыкальных произведений, побуждая композиторов к творческой активности и поощряя их материально. Обществу покровительствовала императорская семья, поэтому с 1869 года оно стало называться *Императорским (ИРМО)*.

Немало способствовали музыкальному просвещению *Русское хоровое общество*, созданное в Москве в 1878 году, и *Московское филармоническое общество* (с 1883 года).

Главным центром оперного и балетного искусства стал петербургский *Мариинский театр*, построенный

в 1860 году на месте сгоревшего Театра-цирка и названный в честь супруги Александра II, императрицы Марии Александровны.

В 1862 году в Петербурге открылось первое в стране высшее музыкальное учебное заведение — консерватория, директором которой также стал А. Рубинштейн. В 1866 году усилиями его брата, Николая Рубинштейна, открылась консерватория и в Москве.

Профессиональное музыкальное образование можно было получить и в *Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества* (с 1883 года), а также инструментально-хоровых классах петербургской *Придворной певческой капеллы* и в *Московском синодальном училище церковного пения*.

Огромное просветительское значение имело создание в Петербурге *Бесплатной музыкальной школы (БМШ)*. Ее организаторами были хоровой дирижер Г. Ломакин и композитор М. Балакирев. Учащимися школы могли стать все желающие — рабочие, служащие, студенты. Однако из-за отсутствия государственных субсидий школе пришлось ограничиться преподаванием *пения и теории музыки*. Из выпускников БМШ был организован отличный хор, многие ее воспитанники пели также в Придворной певческой капелле, церковном хоре Министерства внутренних



Здание петербургской Городской думы, где в 1862–1917 гг. проходили занятия Бесплатной музыкальной школы  
Фото К. Буллы (начало 1900-х гг.)

дел, некоторые стали профессиональными музыкантами. Располагалась школа в здании Городской Думы.

В начале 1860-х годов в Петербурге сформировалось творческое содружество молодых талантливых композиторов, вошедшее в историю под названием «*Могучая кучка*», а в 1880-е годы меценатом М. Беляевым организовано другое музыкальное объединение, названное *Беляевским кружком*. Огромное значение для развития *московской* композиторской школы имела деятельность *П. Чайковского*, поселившегося в «южной» столице в 1866 году: под его влиянием сложилось творчество С. Танеева, В. Калинникова, А. Аренского.

Новое поколение композиторов принесло русской музыке поистине мировую славу.

### «МОГУЧАЯ КУЧКА»

Группа молодых композиторов, известная также под названием *новая русская музыкальная школа*, образовалась в Петербурге в конце 1850-х — начале 1860-х годов и просуществовала как творческое объединение примерно пятнадцать лет.

Ее участниками были пять композиторов:

*Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910),  
Цезарь Антонович Кюи (1835–1918),  
Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887),  
Модест Петрович Мусоргский (1839–1881),  
Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908).*

Кроме того, активным участником кружка, его духовным наставником и идейным вдохновителем был музыкальный критик *Владимир Васильевич Стасов (1824–1906)*.

Организатором и главой содружества был энергичный *М. Балакирев* — композитор, в наше время недостаточно



известный широкой публике. Однако в первые годы существования кружка он не просто выделялся своим талантом, эрудицией и умением зажечь в собеседниках искру подлинной любви к искусству, но был попросту *единственным профессиональным музыкантом* в «пятерке». Все остальные ее участники были поначалу лишь увлеченными любителями музыки, а по профессии — *военными*: Кюи — военным инженером, Бородин — военным врачом, Мусоргский — гвардейцем, а Римский-Корсаков — гардемаринном. Именно Балакирев смог в каждом из них пробудить жажду творчества и в результате круто изменить их судьбу. Поэтому дружную музыкальную компанию зачастую называли также *балакиревским кружком*.

Членов кружка объединяло стремление продолжить традиции Глинки и Даргомыжского в создании национального музыкального искусства. Больше всего они увлекались *оперой*, но не менее интересны их достижения в области *оркестровой* музыки (Бородин, Римский-Корсаков) и *фортепианного* творчества (Мусоргский, Балакирев). И, конечно, все они писали *романсы*.

Молодость (все участники кружка были примерно одного возраста), стремление к самосовершенствованию и смелым экспериментам, а также проживание по-соседству в так называемой «Литейной части»\* — все это сблизило музыкантов и позволило им регулярно общаться, обсуждать на дружеских вечеринках задуманные или уже завершённые сочинения, активно влиять друг на друга, перенимать опыт и одновременно искать собственное творческое лицо.

Необычному названию кружка музыканты обязаны В. Стасову.

В 1867 году в Петербурге проводилась Всеславянская этнографическая выставка, для гостей которой в здании

---

\* Район Литейного проспекта и прилегающих улиц.

Думы был дан концерт, включавший произведения Балакирева и Римского-Корсакова. В рецензии на этот концерт, помещенной в «Санкт-Петербургских ведомостях», Стасов высоко оценил творчество молодых композиторов, назвав «пятерку» маленькой, но «уже могучей кучкой русских музыкантов». Эти слова вначале иронически подхватила реакционная критика, но история расставила все по местам. Вскоре всем стало ясно, что «Могучая кучка» — целое созвездие подлинных талантов.

С творчеством Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова мы познакомимся подробно, а о Балакиреве, Кюи и Стасове расскажем кратко в этой главе.



**М. А. Балакирев.** Будущий глава «пятерки» получил домашнее музыкальное образование под руководством матери, лишь однажды взяв десять уроков фортепианной игры у А. Дюбюка во время поездки в Москву. Некоторое время он занимался и под руководством нижегородского дирижера К. Эйзриха. Два года Балакирев проучился на математическом факультете Казанского университета, но это лишь ускорило осознание им подлинного призвания — музыки.

В Петербург он приехал семнадцатилетним юношей из Нижнего Новгорода, где успел зарекомендовать себя как блестящий пианист. Его виртуозное мастерство быстро оценила столичная публика — в 1856 году Милий исполнил первую часть *фортепианного концерта* собственного сочинения в зале Университета, после чего перед ним открылись двери лучших музыкальных салонов. Дружеское и плодотворное общение завязалось у Балакирева с Глинкой, в доме которого он впервые встретил В. Стасова, а также с композитором и музыкальным критиком А. Серовым.

Вскоре происходит знакомство с Кюи и Мусоргским. Молодые офицеры видят в Балакиреве уверенного в своих силах, вдохновенного музыканта, который к тому же всегда готов помочь советом. По просьбе Мусоргского Балакирев прошел с ним «всю историю развития музыкального искусства — на примерах, при строгом систематическом анализе всех капитальных музыкальных творений». В 1861 году состоялась первая встреча Милия с Римским-Корсаковым, а годом позже — с Бородиным.

1860-е годы — самое счастливое время для участников кружка: всех их обурежала «жажда правды и настоящего», у каждого рождались оригинальные творческие замыслы. И всем Балакирев успевал протянуть руку помощи, заражая особой «магнетической силой» своей натуры.

В это время он — настоящий «повелитель» музыкального Петербурга. В 1862 году совместно с Ломакиным он организует Бесплатную музыкальную школу, преодолевая множество организационных и финансовых препятствий, учреждает постоянные концерты БМШ, в которых пропагандирует новую русскую и зарубежную музыку\*. В 1867–1869 годах он — главный дирижер РМО.

А еще он ездит в Прагу, где руководит постановками обеих опер Глинки, на Волгу и трижды — на Кавказ в «фольклорные экспедиции», собирая и обрабатывая народные песни.

Единственное, на что почти не хватает времени, — это сочинение собственной музыки. Ему удастся написать лишь сравнительно небольшие оркестровые произведения — *увертюры* на русские и чешские темы, *музыку к трагедии Шекспира «Король Лир»*, *романсы*, *сонату для фортепиано* и *восточную фортепианную фантазию*

---

\* О дирижерских способностях Балакирева высоко отзывался приезжавший в Россию выдающийся немецкий композитор и дирижер-новатор Р. Вагнер.

«Исламей» (1869). Но большинство крупных замыслов этого периода (второй фортепианный концерт, оперы, симфонии) останутся незавершенными или вообще нереализованными.

В 1869 году возникший из-за репертуарной политики конфликт с руководством РМО привел к увольнению Балакирева с этого поста. Постепенно отходит он и от руководства Бесплатной музыкальной школой, передав ее Римскому-Корсакову. В начале 1870-х годов в его жизни наступает черная полоса. После смерти отца на его плечи ложатся заботы о двух сестрах, а профессия музыканта тогда вовсе не была гарантией материального благополучия. «Заниматься музыкальным авторством — самое лучшее средство умереть с голоду», — грустно замечает Балакирев. Постепенно у него исчезает взаимопонимание и с друзьями. Каждый из них уже нашел свой путь в искусстве и без стеснения говорит об этом бывшему наставнику. «Пора перестать видеть во мне ребенка», — Мусоргский заявил это уже несколько лет назад. Деспотизму Балакирева, его стремлению все исправлять на свой манер сопротивляются и остальные участники «пятерки».

У Милия возникают мысли о самоубийстве, он ищет спасение в религии, все больше отдаляется от людей и полностью отходит от музыкальной деятельности. С 1872 года он — работник магазинной конторы Варшавской железной дороги.

Через несколько лет тяжелый душевный кризис постепенно пройдет и Балакирев вернется в музыкальную жизнь. С 1881 по 1908 год он вновь будет возглавлять БМШ, в 1883–1884 годах будет директором Капеллы, завершит задуманные почти тридцать лет назад произведения (*симфонию, симфоническую поэму «Тамара»*), напишет новые *романсы и вторую симфонию*. Но прежнего лидирующего места в музыкальной жизни северной столицы он уже не займет.

«Не будь Балакирева — судьбы русской музыки сложились бы иначе», — воскликнул когда-то Стасов. Но о 50-летию его творческой деятельности в 1906 году почти никто не вспомнил; не был продан ни один билет на планировавшийся концерт из его сочинений.

Бывший глава «Могучей кучки» умер в полном одиночестве в мае 1910 года в Петербурге, на Коломенской улице, в небольшой квартире, увешанной иконками. Рядом с ним находились только две любимые кошки.

**Ц. А. Кюи.** Как и все остальные участники «Могучей кучки» (за исключением Бородина), Кюи родился не в Петербурге. Его родина — Вильно\*, где он учился музыке под руководством польского композитора С. Монюшко. Но основной профессией Кюи до конца жизни была *фортификация*. В 1851 году он поступил в петербургское Инженерное училище\*\*, затем окончил Николаевскую инженерную академию и стал профессором, крупным специалистом в области строительства военных защитных сооружений. Он обучал фортификации юного Николая II (до избрания его царем). Итогом военной карьеры Кюи стало присвоение ему звания инженер-генерала (1904).



---

\* Сейчас — г. Вильнюс, столица Литвы.

\*\* Располагалось в здании Михайловского замка, бывшего дворца Павла I. После убийства императора замок несколько лет пустовал, после чего был передан Инженерному училищу и стал называться Инженерным. Выпускником училища был также писатель Ф. Достоевский.

Однако в 1856 году Кюи, познакомившись с Балакиревым, тоже испытал его гипнотическое воздействие: после сочинения нескольких романсов он сразу же принялся за оперы, две из них завершив к 1858 году («Кавказский пленник» и «Сын мандарина») и начав третью, «Вильям Ратклиф» по трагедии Гейне в переводе Плещеева. В это время друзья считали его вторым по таланту после Балакирева!

Однако служба, начавшаяся семейная жизнь и материальные затруднения резко снизили творческую активность Кюи. «Ратклиф» был завершён лишь в 1868 году и без особенного успеха поставлен в Мариинском театре. В этой, да и в последующих операх Кюи (всего их будет 15) ощущается сильное влияние немецких и французских композиторов, а также стремление насытить мелодику лирическими романсовыми интонациями. В наши дни они почти не исполняются.

Изредка имя Кюи появляется на афишах детских музыкальных театров, ведь он автор ещё и четырех *детских опер*: «Снежный богатырь», «Красная шапочка», «Кот в сапогах» и «Иванушка-дурачок» (другое название — «Иван-богатырь»), но ноты трех из них издавались лишь один раз при жизни автора.

Самое замечательное в творческом наследии Кюи — его *романсы*, которых композитором создано около 300. А небольшой романс «Царскосельская статуя» на слова А. Пушкина продолжительностью не более минуты — настоящий бриллиант среди лирических вокальных миниатюр!

Много сил тратил Кюи на *музыкально-критическую* деятельность, им написано свыше 800 статей для газет «Санкт-Петербургские ведомости», «Голос», «Гражданин», журналов «Музыкальное обозрение» и «Артист», а также парижской «Музыкальной газеты». Большая часть статей представляет собой рецензии на концертные и театральные события. В 1860-е годы Кюи активно поддерживал в прессе соратников по балакиревскому кружку, но позже

его критика была не всегда объективной: он недооценил новаторства «Бориса Годунова» Мусоргского, вызвав обиду автора, резко и часто неоправданно критиковал почти все сочинения П. Чайковского.

Цезарем Кюи завершены две оперы своих коллег, оставшиеся недописанными, — «Каменный гость» Даргомыжского и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского.

**В. В. Стасов.** Родившись в семье известного петербургского архитектора\*, Владимир Васильевич Стасов с детства увлекался искусством, много читал, брал уроки игры на фортепиано. Окончив *Училище правоведения*, он начал службу в Сенате (в Департаменте герольдии\*\*), позже работал в Министерстве юстиции, а затем по приглашению потомка богатого рода Демидовых итальянского князя Сан-Донато три года провел за границей в качестве секретаря (князь не владел русским языком). С восторгом изучая живопись, скульптуру, старинную музыку, Стасов вернулся в Россию со страстным желанием открыть в России новые таланты. Его главным призванием стала *художественная критика*.

С 1856 года и до конца жизни — полвека! — Стасов прослужил в *Публичной библиотеке*. Круг его интересов был чрезвычайно широк — он одинаково увлеченно занимался историей, археологией, этнографией, литературой, театром, живописью, изучал даже историю игральных карт!

Со всей страстностью своей кипучей натуры он поддерживал начинания Глинки, композиторов «Могучей кучки», стал в печати пропагандистом их творчества. Энциклопе-

---

\* По проектам архитектора В. П. Стасова в Петербурге построены Спасо-Преображенский и Троице-Измайловский соборы, Нарвские и Московские триумфальные ворота, казармы Павловского полка на Марсовом поле и другие сооружения.

\*\* Этот орган ведал государственной службой дворян, их родословными книгами и гербами.



дические знания Стасова позволяли ему не только компетентно судить о музыкальных новинках («балакиревцы» в шутку называли его Бахом), но и оказывать молодым композиторам существенную помощь в поиске свежих идей, сюжетов для опер, материалов для либретто. По его инициативе, а часто и при его непосредственном участии созданы музыка к «Королю Лиру» и увертюра «1000 лет» Балакирева, симфоническая фантазия Чайковского «Буря», оперы Мусоргского («Хованщина»), Бородина («Князь Игорь»), Римского-Корсакова («Садко»), другие произведения.

Стасов стал и первым *биографом* многих русских композиторов, собрав материалы об их жизни и творчестве. Он издал книги о Глинке (1857), Мусоргском (1881), Бородине (1889).

Однажды ему пришлось даже вспомнить о своей первоначальной профессии юриста. В 1869 году, в разгар газетной травли Балакирева, Стасов выступил в защиту композитора, а его обидчиков, которым покровительствовала великая княгиня Елена Павловна, назвал в своей статье «музыкальными лгунами»\*. Результатом стало громкое судебное разбирательство, поскольку критика обвинили в клевете. Невероятно, но факт: 30 апреля 1870 слушалось дело, в котором основой взаимных обвинений были музыкально-критические статьи! Стасов защищался сам. Суд не счел его резкие статьи клеветническими, тем самым юридически подтвердив правоту музыкального критика, но за «брань в печати» (ох уж это бранное слово «лгуны»!) приговорил его к штрафу в 25 рублей и недельному домашнему аресту. Стасов несколько дней принимал делегации с поздравлениями — счастливый арестант на деле блестяще выиграл процесс.

---

\* Мусоргский откликнулся на эти события музыкальным памфлетом «Раёк».



Однако, как и всякий живой человек, Стасов иной раз заблуждался. Поддерживая друзей, в полемическом запале он ругал Рубинштейна и Серова, некоторые сочинения Чайковского, недооценивал значение образования и враждовал с консерваторией. Вместе с Балакиревым он считал, что талант должен созреть в домашних условиях, а учебная рутина и схоластика его только погубят. Но постепенно взгляды критика менялись, ведь и из консерваторий выходили прекрасные музыканты!

Даже в преклонном возрасте Стасов не утратил восприимчивости к новому: он посещал заседания Беляевского кружка, пришедшего на смену «Могучей кучке», поддерживал «странного» московского гения А. Скрябина.

В 1900 году Владимир Васильевич Стасов стал почетным членом петербургской Академии наук. Так были отмечены его выдающиеся заслуги в деле развития отечественной культуры.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о музыкальной жизни России второй половины XIX века. Какие новые явления вы считаете особенно важными для развития в это время музыкального творчества?

2. Перечислите участников «Могучей кучки». Кто дал кружку такое название и почему? Кто был главой этого сообщества? Почему? Музыку каких композиторов «Могучей кучки» вы уже слышали?

3. Послушайте на уроке фортепианную фантазию Балакирева «Исламей» и романс Кюи «Царскосельская статуя». Как вы считаете, почему эти произведения по-прежнему исполняются не только в нашей стране, но и за рубежом? Объясните на примере этих двух произведений, в чем разница музыкальных дарований Балакирева и Кюи.

4. Расскажите о деятельности В. В. Стасова.



## МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ

### 1839–1881

Мусоргский, по словам музыковеда Б. Асафьева, был наделен необыкновенным дарованием «живописать в звуках стихию человеческого горя, страдания, мятежа и терпеливой покорности, наивной веры и дикого суеверия, жгучей остроты любовного сгорания от ревности и лукавой ласки притворства. И все это ярко и правдиво до последней степени выразительности и убедительности, ибо ни один звук не вырвался у Мусоргского, не коснувшись его сердца».

Сам композитор считал своей целью *«создать живого человека в живой музыке»* и был убежден, что *«художественное изображение одной красоты — грубое ребячество, детский возраст искусства»*. Воплотить *«тончайшие черты природы человека»* — в этом видел Мусоргский призвание художника. Его творчество — своеобразная музыкальная энциклопедия *человеческих характеров*, среди которых есть нищие и цари, беззащитные сироты и упивающиеся жаждой власти самозванцы, неграмотные плутоватые крестьяне и твердолобые старорежимные бояре.

В поисках *музыкальной правды* композитор шел, без сомнения, по стопам Даргомыжского, но смелость Мусоргского была еще дерзновенней, а творческие находки — глубже, оригинальней и масштабней. «Художник верит в будущее, потому что живет в нем», — говорил композитор. Новизна его музыки порой ставила в тупик современников, причем не только простых любителей музыки, но и коллег-композиторов. Даже друзья по балакиревскому кружку позволяли себе резкую, а порой откровенно грубую критику в адрес Мусоргского. Бородин считал его творчество чересчур «натуралистическим», Кюи — «ерундовым», Римскому-Корсакову казалось, что Мусоргский пишет «грязно и часто нелепо».

Что уж говорить об бездарных писаках с «академическим» образованием, пристроившихся в только что открытую консерваторию (таких, как профессор А. Фаминцын), — они слышали в музыке Мусоргского лишь «какофонию» и «хаос». Неудивительно, что композитор испытывал острую неприязнь к «профессиональному» обучению, ведь злобные консерваторские критики даже не пытались вникнуть в суть его музыки. В зрелые годы единственной опорой композитора была лишь его вера в собственный талант.

Жизнь и творчество Мусоргского можно смело уподобить подвигам Дон Кихота, упорно стремившегося к высокой, но невидимой другими людьми цели. Честность в жизни и искусстве, верность своим идеалам и нежелание приспособлявать их к низменным вкусам сделали судьбу композитора особенно драматичной.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Детство и юность.** Модест Петрович Мусоргский родился в селе Карево Псковской губернии в семье помещика.

Игре на фортепиано он начал учиться под руководством матери.

Десятилетним мальчиком Модест был привезен в Петербург. Вместе со страшим братом Филаретом два года он проучился в *Петершуле*\*. Преподавание в школе велось *на немецком языке* (его Модест выучил с гувернанткой еще дома), а главными предметами были, помимо немецкого, другие языки — русский, французский и латынь, а также математика, история, география, рисование, чистописание, закон божий, пение и танцы. Любопытно, что классы именовались по-латински хорошо знакомыми нам терминами — прима, секунда, терция...

Индивидуальные уроки музыки можно было брать за дополнительную плату, педагогом Модеста стал известный пианист А. Герке. Кроме того, ученики Петершуле с удовольствием слушали в соседней церкви игру органиста Беллинга.

В 1852 году Модест по желанию отца поступил в *Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров*\*\*. Военная муштра, возможно, приучила будущего композитора к стойкости и самодисциплине, но мало способствовала его творческому развитию. Отвести душу можно было лишь на школьных праздниках, где Мусоргский развлекал товарищей игрой на «фортепьянах». Единственное сочинение этого периода — *полька «Подпрапорщик»*.

По окончании обучения в 1856 году Модест был зачислен в *гвардейский Преображенский полк*. Начались карау-

---

\* Петершуле, или Школа св. Петра, находилась позади Лютеранской церкви св. Петра, расположенной на Невском проспекте, 22–24. Сохранившееся здание школы, основанной при Петре I, построено в 1762 году (позже дважды реконструировано).

\*\* Современный адрес — Лермонтовский пр., 54. Эту же школу окончил М. Ю. Лермонтов (он учился в старом здании в районе Исаакиевской площади, которое не сохранилось).

лы, построения, дежурства. Однажды ему довелось следить за порядком во Втором сухопутном госпитале, где волей случая дежурным врачом оказался *Бородин*, впоследствии так описавший впечатления от первой встречи с Мусоргским: «М. был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком; мундирчик с иголочки, в обтяжку; ножки вывороченные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические; разговор такой же, немножко сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами... Вежливость и благовоспитанность — необычайные... Он садился за фортепьянами и, скидывая кокетливо ручками, играл сладко, грациозно».

Действительно, Мусоргский тогда увлекался, как многие молодые люди, итальянской оперой и часто импровизировал на темы Россини, Беллини или Доницетти. Он тоже попытался написать оперу — «Ган Исландец» по В. Гюго, но сам же скоро понял, что «ничего не вышло, потому что не могло выйти» — не хватало опыта.

**Крутой поворот.** Тем больше поразили его сочинения Даргомыжского, услышанные в доме композитора: вместо ласкающих слух мелодий он вдруг услышал родную, взволнованную речь, облаченную в необычную музыкальную форму! Мусоргский понял, что музыка способна вмещать глубокие мысли и серьезные идеи, и признался, что в доме Даргомыжского он начал жить «настоящею музыкальною жизнью». У своего нового кумира в 1857 году он впервые встретился с Кюи и Балакиревым. Последний охотно согласился дать Модесту уроки композиции. Дружба молодых энтузиастов быстро крепла, Мусоргский жадно впитывал свежие музыкальные впечатления, играя с Милием в четыре руки лучшие произведения мировой музыкальной классики.

И вдруг, всего через год, Модест объявил, что он *бросает военную службу, чтобы полностью посвятить себя музыке!* Такой увлеченности и смелости от него не ждали даже друзья. Стасов пытался отговорить от этого скоропалительного решения, приводя Мусоргскому в пример

Лермонтова, который тоже был офицером и, невзирая на это, великим поэтом, на что Модест отвечал: «То был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем, и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься, как мне надо».

В июне 1858 года он выходит в отставку.

**В поисках себя.** Впереди Мусоргского ждал тернистый путь самообразования, неизбежных ошибок и первых творческих удач. Почти целое десятилетие Модест потратит на поиск собственного «творческого лица». Это будет счастливое время постоянных встреч с соратниками по кружку и жарких споров об искусстве.

Мусоргский пробует писать в самых разных жанрах — *фортепианные пьесы и сонаты, скерцо для оркестра, музыку к трагедии Софокла «Царь Эдип», оперу «Саламбо» по роману Г. Флобера*, но большинство крупных замыслов останутся незавершёнными. Из ранних сочинений наиболее интересны *романсы*, вошедшие в сборник «Юные годы».

Композитор вглядывается в окружающих его людей, подмечает яркие, нестандартные образы — и мысленно пытается представить их музыкальное воплощение. Это становится почти привычкой. «Какую речь ни услышу — уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи», — говорил он. В середине 1860-х годов из-под пера композитора выходит ряд колоритных вокальных миниатюр: «Светик Савишна», «Семинарист», «Сиротка», «Козел», «Озорник», «Колыбельная Ерёмушки» и другие.

Вполне удачным окажется опыт программной инструментальной музыки — *симфоническая картина «Иванова ночь на Лысой горе»* (по народным легендам о ведьмах), но эта пьеса поссорила его с Балакиревым: главе кружка не понравилась оркестровка, и он отказался исполнить сочинение в концерте БМШ\*.

---

\* Пьеса издана с исправлениями Римского-Корсакова лишь после смерти автора, в 1886 году, под названием «Ночь на Лысой горе».

В 1868 году Мусоргский, подобно Даргомыжскому, увлекся созданием «экспериментальной» *речитативной оперы «Женитьба»* по комедии Н. Гоголя. Но уже в процессе создания произведения он скажет, что «Женитьба» — это «клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю». Ведь роль музыки в опере была сведена лишь к подражанию разговорной интонации. Поэтому написанным оказался только первый акт. «Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмора, но в целом — невозможная в исполнении», — так оценил «Женитьбу» Бородин\*.

Скромный доход от отцовского имения не позволял Мусоргскому жить на широкую ногу. На два года он вместе с пятью молодыми людьми поселился в «коммуне» — квартире неподалеку от шумной и грязной Сенной площади\*\*, затем переехал на квартиру брата Филарета, обзаведшегося семьей (своим племянникам Гоге и Тане он посвятил романс из *вокального цикла «Детская»*). Пришлось устроиться и на весьма прозаическую службу — сначала чиновником в Инженерное управление, а затем в Лесной департамент. Никчемная трата времени очень угнетала композитора, но композиторские опыты, увы, не могли быть источником регулярного дохода. Согревая душу, они были пока лишь приготовлением к чему-то главному,

---

\* Рукопись незавершенной и неинструментованной оперы Мусоргский подарил Стасову, и долгое время о ней никто не знал. Лишь в 1908 году клавир был издан в редакции Римского-Корсакова, и «Женитьба» была исполнена в сопровождении фортепиано в московском «Кружке любителей музыки». А сценическая жизнь оперы началась в 1917 году после ее постановки петроградским Театром музыкальной драмы (в инструментовке А. Гаука). В 1931 году оперу завершил, дописав еще три акта, М. Ипполитов-Иванов, но его труд оказался невостребованным.

\*\* Дом Стенбок-Фермора, в котором располагалась «коммуна», находится на набережной канала Грибоедова, 70.



которое по-прежнему оставалось впереди. «Да что ж все только готовиться, пора и сделать что-нибудь! Мелкими вещами готовился, „Женитьбой“ готовится, — когда ж наконец изготовится?» — сетовал композитор.

И вот великая идея найдена. Осенью 1868 года близкий друг Модеста, знаток русской литературы, профессор *В. Никольский* первым разглядел мощный трагедийный талант Мусоргского и посоветовал ему создать оперу на один из самых драматичных сюжетов русской истории — о царствовании Бориса Годунова и начале «смутного времени».

**«Борис Годунов».** Эта идея не просто вдохновила — она полностью поглотила композитора, он даже перестал встречаться с друзьями. Стасов в шутку жаловался Римскому-Корсакову: «Мусорянина никакими пряниками не вытащишь из берлоги».

Композитор *сам писал либретто*. В воображении стремительно вырисовывались контуры будущей музыкальной драмы, а времени катастрофически не хватало, ведь ему приходилось по пять-шесть часов отсиживать на службе, переписывая бумаги «по лесной части»! Сестра Глинки Л. И. Шестакова, с которой участники «Могучей кучки» поддерживали дружеские отношения, подарила Модесту томик с текстом трагедии Пушкина и вклеенными чистыми листами для либретто, а Стасов подобрал в Публичной библиотеке сборники народных песен по просьбе композитора — всем хотелось помочь ему быстрее завершить задуманное.

В это время Мусоргский жил на квартире своих друзей Опочининых в Инженерном замке — том самом, где некогда был убит император Павел I и где, по слухам, ночами все еще появлялся его призрак. Кто знает, может быть, обитание в столь мистическом месте еще больше будоражило фантазию композитора, писавшего оперу хоть и о другой, но не менее загадочной странице истории отечества.

Летом 1869 года клавишная опера была завершена и ее фрагменты прозвучали на вечере у Шестаковой. Мусоргский



сам пел друзьям все вокальные партии, аккомпанируя на рояле Глинки. «Бесподобно! Тузово!» — восторгался Стасов. На вечере присутствовала певица Ю. Платонова, которой вскоре предстояло сыграть существенную роль в продвижении оперы на сцену; ей музыка очень понравилась.

Огромный труд по переложению фортепианного сопровождения для оркестра был закончен еще через год, и Мусоргский поспешил отнести чистовой экземпляр партитуры в дирекцию императорских театров — конечно, ему хотелось увидеть свое детище на сцене.

Однако ожидание продлилось несколько месяцев. Лишь в феврале 1871 года он получил *отрицательный ответ*. Оперный комитет забраковал оперу, никак не мотивируя свой отказ. По версии Римского-Корсакова, чиновников не устроило отсутствие в опере большой женской партии и любовной интриги, ведь на премьерах, в присутствии августейших особ, обязательно должны были блистать оперные примадонны! Но истинной причиной отказа была, скорее всего, смелость идеи и музыкальная новизна оперы.

Но Мусоргский не отчаялся. Он решил *выполнить* условия дирекции и принялся за создание новой, *второй редакции оперы*. Алчная авантюристка Марина Мнишек, мечтающая о московском троне, и ее «политические» любовные игры составили содержание вновь сочиненного «*польского акта*». Конечно, было невозможно ввести новый персонаж без изменения и многих других сцен оперы. Кроме того, в *последнем действии* композитор добавил картину народного бунта, так называемую «*Сцену под Кромами*», сделав ее финалом оперы, изъяв при этом начальную массовую сцену у собора Василия Блаженного.

Новая версия оперы была завершена в начале 1872 года. Отрывки из нее уже всюду звучали в Петербурге — в концертах РМО и БМШ, в бенефисе режиссера Кондратьева в Мариинском театре, не говоря уже о домашних вечерах.

Но чиновничья эпопея продолжалась. На этот раз оперу *запретила цензура*. Выяснилось, что «высочайшим повелением 1837 года» запрещено выводить на оперную сцену... царей. Это было уже слишком. Конечно, добавить новые персонажи — выполнимое требование, но изъять из «Бориса Годунова» партию царя?! Пришлось направлять прошение, ни много ни мало, *министру внутренних дел*, а затем и лично *государю*. К счастью, резолюция либерального Александра II сняла цензурные запреты, после чего оперный комитет императорского Мариинского театра, где предполагалось провести премьеру, вновь *отказался* включить ее в план новых постановок.

Неожиданно решающим оказалось слово *Юлии Платоновой*, уже упоминавшейся нами примадонне русской оперы. Она, угрожая разорвать контракт, потребовала от директора императорских театров С. Геденова поставить оперу вопреки мнению оперного комитета.



Юлия Платонова,  
исполнительница  
партии Марины Мнишек  
в премьерном спектакле  
оперы «Борис Годунов»

И Геденову пришлось сдаться. 27 января 1874 года в Мариинском театре состоялась премьера многострадальной оперы. Судя по неоднократным вызовам композитора на аплодисменты, спектакль прошел весьма удачно. Однако новизна драматургии озадачила многих слушателей. Анонимный корреспондент «Петербургской газеты» честно признался: «По поводу этой музыкальной новинки все наши музыкальные рецензенты стали в какой-то тупик. Они решительно не знают, хвалить или порицать оперу. Вследствие этого они то хвалят, то бранят».

Общий тон шквалу критики задал президент РМО великий князь Константин Николаевич, назвав творение Мусоргского «позором на всю Россию» и запретив своему сыну аплодировать во время представления. Особенно обидной для композитора стала большая статья Кюи, в которой друг и сподвижник в борьбе за новую музыку просто расправлялся с сочинением, не найдя в нем ничего положительного: «Либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, нет цельного драматического интереса... В целом „Борис Годунов“ — произведение незрелое». Так и хочется воскликнуть — всё *совершенно наоборот!* Есть и характеры, и развитие, и настоящая творческая зрелость!

Однако спектакль шел все реже и со все большими сокращениями. Через два года из постановки исчезла целая картина — «Сцена под Кромами», больше при жизни композитора не исполнявшаяся.

**«Хованщина».** Но взгляд музыканта был уже устремлен в будущее. Второй год шла работа над новой исторической оперой о переломной эпохе накануне реформ Петра I. Сюжет «Хованщины» предложил Стасов, он же помог Мусоргскому найти необходимые исторические документы. Если для «Бориса» основой либретто было готовое сочинение Пушкина, то теперь предстояло самостоятельно свести воедино несколько сюжетных линий: церковный раскол, стрелецкие бунты, придворные интриги и личные драмы свидетелей этих событий. Сочиняя текст оперы, Мусоргский много времени проводил в библиотеке.

А создание музыки растянется до конца жизни. «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный», — писал композитор. Кроме того, ему хотелось достичь большей песенности, плавности, мелодизма, о чем он поведал Стасову: «Работою над говором

человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором». Но полностью реализовать замысел не удастся\*.

Возможно, одна из причин этого — параллельная работа над комической оперой *«Сорочинская ярмарка» по Гоголю\*\**. Но больше всего мешала реализации всех планов Мусоргского возникающая полоса отчуждения между ним и остальным миром.

**Одиночество.** Все реже доводилось композитору встречаться со старыми друзьями — Бородин, Римский-Корсаков и Кюи обзавелись семьями. Да и в творческом отношении, говоря словами Бородина, «каждый полетел, куда его тянет по натуре». Это остро ранило Мусоргского: «Могучая кучка выродилась в жалких изменников», — горестно восклицал он. В 1873 году умер близкий друг, художник В. Гартман, памяти которого посвящен *фортепианный цикл «Картинки с выставки»* (1874). Не складывалась и личная жизнь — в это же время скончалась давнишняя приятельница композитора Н. Опочина, к которой Модест питал теплые чувства.

Он пытался наладить новые знакомства: сблизился с графом А. Голенищевым-Кутузовым, на стихи которого создал два вокальных цикла — *«Без солнца»* (1874) и *«Песни и пляски смерти»* (1877), и художником И. Репиным, который через несколько лет напишет последний портрет Мусоргского.

Но это общение было эпизодическим, груз одиночества давил все больше, и композитор пытался найти спасение в алкогольном забытии. В небольшом ресторанчике

---

\* Произведение завершит уже после смерти композитора Римский-Корсаков.

\*\* Эта опера также осталась недописанной. Она будет завершена А. Лядовым и В. Каратыгиным и впервые поставлена в Москве в 1913 году. Через три года появится также версия Ц. Кюи.

«Малый Ярославец»\*, месте сбора «богемной» интеллигенции, он находил больше внимания, чем в общении с бывшими приятелями из балакиревского кружка. Пьянство повлекло за собой долги, а затем, как следствие, выселение из снимаемой квартиры. Приходилось ночевать у разных друзей — кто-то позволял пожить месяц, кто-то год или даже больше.

Это не означало, однако, что композитор совершенно «опустился», как казалось, к примеру, Стасову. Он пытался бороться, «выйти победителем и сказать людям *новое слово* дружбы и любви». Сочиняя одновременно две оперы, он продолжал писать романсы, начал выступать в концертах как пианист-аккомпаниатор (чаще — бесплатно, в пользу студентов или других нуждающихся), охотно посещал салоны, концерты, художественные выставки.

Но подорванное депрессиями и винными возлияниями здоровье неуклонно ухудшалось. Еще в 1878 году случились серьезные приступы сердечной недостаточности, в 1880-м за частые прогулы Мусоргского уволили со службы, после чего он остался без нормального жилья и без работы. Точный адрес последней убогой комнатки, где ютился композитор, неизвестен. Однажды на вечере у генерала Соханского, куда Мусоргский приехал аккомпанировать пению гостей, он потерял сознание, после чего стараниями друзей (под видом денщика!) был помещен в Николаевский военный госпиталь, где и умер 16 марта 1881 года. Похоронили композитора в Лавре близ могилы Глинки и Даргомыжского.



Мусоргский в 1881 году.  
С портрета И. Репина

---

\* Ресторан находился по адресу: Большая Морская ул., дом 8.

Биография Мусоргского, писал Стасов, «коротка, печальна, безотраднa, как почти у всех наших лучших талантов. Умер рано. Далеко не совершил всего, к чему был, по видимому, назначен своими богатыми силами».

### «БОРИС ГОДУНОВ»

**Прошедшее в настоящем.** Композитор не случайно обратился к этой трагедии Пушкина. Тема взаимоотношений народа и власти, ответственности власть имущих за содеянное, безотчетной веры неграмотной толпы в бaтюшку-царя и ее же беспощадной мести своим правителям за их неспособность немедленно подарить рай на земле была актуальна и в XIX столетии, и позже. Злободневна она и сейчас. *«Прошедшее в настоящем — вот моя задача»*, — говорил композитор: далекие события рубежа XV–XVI веков позволили ему выразить свое отношение к современности.

**Историческая основа.** Поскольку опера основана на реальных исторических фактах, приводим краткую хронологию московских событий в указанный период\*.

*Борис Годунов (1552–1605) происходил из небогатого дворянского рода. Отец его рано умер, а воспитанием Бориса и его сестры Ирины занимался дядя, служивший «постельничим» при дворе Ивана Грозного и пользовавшийся безграничным доверием царя, поскольку охранял царские покои в ночное время. Детство Бориса прошло, главным образом, в Кремле. Неудивительно, что, повзрослев, он женился на дочери Малюты Скуратова, одного из главных сподвижников царя в жестокое подавление любого инакомыслия, а Ирина стала женой Федора, сына Ивана Грозного.*

---

\* Реконструкция исторических событий дается по изданию: Скрынников Р. Г. Борис Годунов. М.: Наука, 1983.

Несмотря на недостаточную «родовитость», Борис быстро продвигался по служебной лестнице, став в 1584 году главой Земского приказа, ведавшего управлением Москвы, сбором налогов со столичных жителей и судами. В этом же году скончался Грозный, и фактическим правителем страны стал Годунов, поскольку новый царь, Федор Иоаннович, был умственно неполноценен (он едва дождался окончания церемонии коронации), бездетен и во всем доверялся Ирине, ставшей теперь царицей. С этого момента не прекращалась борьба за власть между Годуновым и боярами, любыми способами стремившимися его опорочить. Как писал историк Ключевский, Борис был вынужден «бить, чтобы не быть побитым».

Ему удалось обезвредить сопротивление четырех бояр, назначенных Грозным присматривать за сыном, неспособным к самостоятельным поступкам, — бояре были отправлены либо в ссылку, либо пострижены в монахи. Однако главная опасность для Годунова исходила из Углича, где жил младший сын Ивана Грозного — малолетний царевич Дмитрий. Юридически он являлся незаконнорожденным, поскольку церковные законы признавали не более трех браков, а Дмитрий был рожден от шестого. Но царская воля была зафиксирована в завещании, где оговаривались права Дмитрия на престол. Поэтому вполне предсказуемым стало исчезновение в 1588 году завещания Ивана Грозного — последнего документа, могущего служить основанием для воцарения Дмитрия.

Через год Борис учредил пост патриарха. Первым русским церковным владыкой стал Иов, давний друг Годунова. Таким образом, поддержка православным духовенством была обеспечена. Действительно, вскоре последовал запрет на упоминание имени царевича во время церковных служб. Большие Дмитрий реальной опасности не представлял.



*В мае 1591 года из Углича пришло известие о неожиданной гибели царевича. Туда была послана следственная комиссия во главе с Василием Шуйским, которая установила, что Дмитрий, страдавший эпилепсией (или, как тогда говорили, «падучей»), нечаянно перерезал себе горло. Во время игры «в тычку»\* с ним случился припадок, который привел в ужас окружающих, и во время конвульсий он смертельно «порезался». Присутствовавшие при этом няньки ничем помочь не могли, так как суеверно боялись «черного недуга». С выводами следствия согласился и патриарх, подчеркнув, что «Дмитрию смерть учинилась божьим судом». Но злые языки приписали организацию преступления Борису.*

*В 1598 году скончался царь Федор, и шапку Мономаха надел Годунов (правление женщин тогда было еще делом неслыханным, поэтому царице Ирине пришлось удалиться в монастырь). Однако только Боярская дума могла принять решение о признании нового царя, но она категорически восстала против Бориса. На трон претендовали представители старинных боярских родов, которые никак не могли договориться между собой. Борису пришлось укрыться за толстыми стенами Новодевичьего монастыря. Поддержку ему вновь оказал патриарх Иов, организовав народное шествие в монастырь с целью «упросить» Бориса на царство. Несколько раз притворно отказавшись, Борис все же внял народным мольбам и вскоре был повенчан Иовом на царство. Чтобы отвлечь думу от распрей, Борис объявил о нападении татарских орд Крымского хана и лично возглавил поход. Большой части бояр пришлось присоединиться к «защитникам отечества» (которые и не помышляли отправляться далее Подмосковья), чтобы не прослыть*

---

\* Эта игра существует и в наши дни: дети рисуют на земле круг и кидают переверотом пожичек, который должен воткнуться в землю, после чего участнику «отрезается» кусок завоеванной «территории».



изменниками родины. Все они были щедро вознаграждены. Так сопротивление Боярской думы было сломлено, и в Успенском соборе Кремля прошла официальная церемония коронации Бориса, которую вскоре утвердил Земский собор (или, говоря сегодняшним языком, парламент, включавший людей, избранных в разных областях страны).

Начало правления Бориса было вполне благополучным, ему удалось провести некоторые важные преобразования, началось активное церковное и гражданское строительство (колокольня Ивана Великого в Кремле, водопровод и пр.). По инициативе царя молодые бояре были посланы учиться за границу, обсуждался вопрос об открытии в Москве университета, была разработана программа помощи нищим. Но Борису, можно сказать, не повезло. Его подвели... метеоусловия. В 1601–1603 годах катастрофический неурожай вызвал в стране «великий голод» (в 1603 году Москва-река замерзла 21 августа!). По свидетельству иностранных историков, вымерла почти треть населения страны. Голодные толпы громили помещичьи усадьбы, в разных местах вспыхивали восстания.

В разгар народного недовольства объявился некий самозванец, выдававший себя за законного сына Грозного, царевича Дмитрия (в историю он вошел под именем Лжедмитрия I). На деле это был беглый монах Григорий (предположительное мирское имя — Юрий Отрепьев), вступивший в сговор с польским королем Сигизмундом III: сообщая они намеревались захватить московский престол. Григорию были обещаны военная помощь и дочь польского магната Марина Мнишек (в жены, а заодно и в русские царицы), он же ответно щедро сулил отдать Польше псковские и новгородские земли. Весной 1605 года войско самозванца, к которому примкнул разный разбойный люд, осадило Москву. Борис до начала штурма умер «от удара» — кровоизлияния в мозг. Ворвавшиеся в столицу восставшие зверски убили жену

*Годунова и его сына Федора. Однако правление «законного царя» Дмитрия было недолгим — в результате боярского заговора во главе с Шуйским он был убит. «Царица Марина» бежала в Польшу, но жажда власти снова заставила искать поживы на русской земле — она поддержала другого самозванца (Лжедмитрия II), но после разгрома и этого авантюриста была арестована. Умерла в заточении в возрасте 26 лет.*

Такова сложная цепочка происшествий в один из самых загадочных периодов русской истории. Следует подчеркнуть, что ученые конца XIX века (их поддерживает и большинство современных историков) пришли к выводу, что, несмотря на необычность смерти Дмитрия, нет никаких оснований не доверять итогам следственной комиссии, равно как нет и доказательств вины Годунова в чудовищном злодействе.

Однако и Пушкин, и Мусоргский в своей работе опирались на достижения науки своего времени, и в первую очередь на капитальный труд Карамзина «История государства Российского». Поэтому вслед за Карамзиным они приняли версию о виновности Бориса Годунова в смерти малолетнего царевича, обогатив историческую драму личными традициями Бориса, переживающего страшные муки совести.

**Разные редакции оперы.** Первоначально опера была *трехактной* (с прологом), а после вынужденной переработки в ней появилось новое действие, развивающее любовную интригу Марины Мнишек и самозванца, помещенное после II акта. Таким образом, второй вариант произведения состоит из *пролога и четырех действий* (об изменениях в последнем действии мы уже рассказали).

Каждая из версий оперы по-своему интересна и убедительна. Однако уже в год премьеры был издан клави́р, объединяющий обе редакции сочинения (на его основе мы

и познакомимся с оперой), в результате чего возникло *три варианта произведения* на основе авторских текстов!

Для того чтобы «реабилитировать» после смерти Мусоргского исчезнувшую из репертуара оперу, Римский-Корсаков провел большую работу по исправлению «ошибок» автора, заменив многое в гармонии, инструментовке произведения и существенно сократив его. Так появилась *редакция Римского-Корсакова*, благодаря которой опера в 1896 году обрела второе рождение на сцене Мариинского театра. Однако в наши дни постановщики спектакля предпочитают одну из *авторских версий* сочинения.

**Характеристика музыки.** Начало оперы воссоздает картину избрания Бориса на царство в 1598 году. Это предыстория главных событий оперы, названная *прологом*.

*Первая картина пролога* открывается *оркестровым вступлением* в духе *протяжной песни*. Сумрачная мелодия вначале звучит сдержанно, но постепенно разливается, как неумная тоска, широкой рекой — ее подхватывают другие голоса, образуя форму фугато:

38



Раздается грозный унисонный «окрик» оркестра — это пристав грозит дубинкой толпе, согнанной на площадь перед Новодевичьим монастырем: пора «просить Бориса на царство». На коленях народ начинает причитать:

39

Moderato



Но стоило приставу отвернуться — раздались недоуменные голоса: «Митюх, а Митюх, чево орём?» Но Митюха и сам не знает. Кто-то посмышленей поясняет: «Царя на Руси хотим поставить!» Однако надзиратель вновь размахивает палицей, и народ орёт с показным усердием («во всю мочь»), мелодия хора повторяется на полтона выше, превращаясь на кульминации в настоящий вопль.

Думный дьяк Щелкалов сообщает, что Борис «неумолим», и оглашает приказ: завтра всем собраться в Кремле.

*Вторая картина пролога — сцена коронации* нового царя, внявшего наконец народным мольбам. После торжественного колокольного звона, мастерски воплощенного Мусоргским, начинается величальный хор:

40

Moderato



Однако Бориса терзают тягостные предчувствия. В нисходящих интонациях первого величественного *монолог* слышны скорбь и душевные муки (см. пример 41 на с. 137):

*Первое действие. Первая картина.* Прошло несколько лет. Ночью в тихой *келье Чудова монастыря* седой старец Пимен пишет летопись. Тихо поскрипывает перо: равномерно движутся ровные шестнадцатые у виолончелей. «Еще одно, последнее сказанье», и правдивый рассказ о преступлении Бориса будет завершен.

41

**Moderato (meno mosso)**

Скор - бит ду - ша! Ка - кой - то страх не -

*cresc.*

\_воль - ный зло - ве - щим пред - чув - стви - ем ско - вал мне серд - це.

Молодой послушник Григорий рассказывает Пимену о странном сне: ему чудилась крутая лестница, ведущая на башню, но следом наступало ощущение стремительного падения. Пимен философски замечает: «Младая кровь играет». Даже он не догадывается, что Гришке приснился вещий сон — вскоре ему действительно предстоит вознестись «над Москвой», но долго усидеть на троне не удастся. Пока же он с интересом расспрашивает Пимена об обстоятельствах гибели Дмитрия-царевича. В голове честолюбивого юнца зреют далеко идущие планы — ведь если бы царевич остался жив, он был бы с Григорием примерно одного возраста...

*Вторая картина* переносит нас в *корчму на литовской границе*, куда Гришка бежал в надежде перебраться в Польшу и выдать себя за убитого царевича. Компанию ему составили беглые монахи *Варлаам* и *Мисаил*. Хозяйка потчует их вином — «согрев душу», Варлаам поет удалую песню о взятии Казани царем Иваном Грозным:

42

**Allegro giusto e con forza**

Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за - ни

Блестящая оркестровка каждого куплета, потрясающая изобретательность композитора в передаче смысловых оттенков текста, яркая звуковая «изобразительность» и интонационная острота (пониженная вторая ступень в основной мелодии) создают живописный портрет «благочестивого» бродяги, которому все равно, «Литва ли, Русь ли» — было бы где пожить! Вконец охмелев, Варлаам затягивает заунывную песню «Как едет ён».

Но Григорий не пьет — пока старцы клюют носом, он расспрашивает хозяйку трактира, как добраться до Литвы. Выясняется, что все дороги перекрыты полицейскими кордонами, ищут какого-то беглеца из Москвы. Стук в дверь заставляет старцев очнуться и снова обрести показное смирение, а Гришку — заволноваться. Вошедшие приставы привезли указ о срочной поимке бежавшего послушника. Однако они неграмотны — прочитать указ вызывается Григорий, но вместо своих примет он называет приметы Варлаама (заодно пропуская после повеления «изловить» слово «повесить»). Это окончательно приводит Варлаама



Ф. Шаляпин  
в роли Варлаама  
(1915)



Ф. Шаляпин  
в роли Бориса Годунова  
(1898)

в чувство: едва разбирая по слогам, он сам читает указ, «как дело-то до петли доходит». В момент, когда все приметы («росту он среднего, волосы рыжие, на носу бородавка...») указывают на Отрепьева, Гришка выпрыгивает в окно. За ним начинается погоня.

*Второе действие* дает развернутую характеристику царя. Борис ласково общается с дочерью Ксенией и сыном Федором, однако в большом *монологе* он вновь предстает отягощенным горестными размышлениями о своей судьбе:

43

Andante

*p*

До-стиг я выс-шей влас-ти, шес-той уж год я

цар-ству-ю спо-кой-но; но сча-стья нет мо-ей из-мучен-ной ду-ше.

Мысленно он вспоминает все добрые дела и неудачи. Сообщение вошедшего Шуйского лишает его душевного равновесия: лукавый царедворец сообщает государю о появлении самозванца. Как раненый зверь, Борис угрожает Шуйскому расправой, если тот подтвердит сомнительное воскресение Дмитрия. Однако хитрый Шуйский не собирается лгать, он поступает по-другому. С почти садистским наслаждением, вкрадчиво наблюдая за реакцией царя, он подробно описывает все детали углицкого убийства. Царевич мертв, но невинность младенца породила святость: и после смерти его лик остался «чист и ясен».

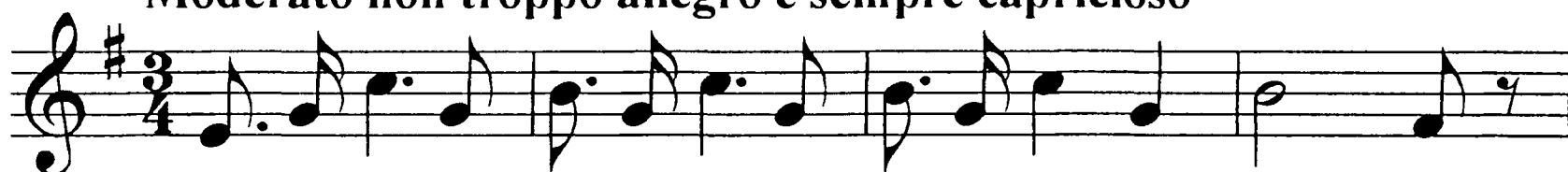
Волнение Бориса достигает предела, лицо покрывается испариной. Едва дождавшись удаления Шуйского, царь в изнеможении падает в кресло. В углу ему мерещится

призрак убитого царевича. Жуткий шелест оркестра (тремоло струнных) усугубляет впечатление от драматического речитатива Бориса.

*Третье действие* переносит нас в Польшу. *Первая картина* рисует портрет честолюбивой дочери Сандомирского воеводы Марины Мнишек. Служанки развлекают ее пением, но их назойливые напевы отвлекают вельможную панночку от главного — мечтаний о московском троне. *Ария Марины* пронизана капризным пунктирным ритмом мазурки:

44

Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso



Как то-ми-тель - но и вя-ло дни за дня - ми длят - ся.

Марина предвкушает встречу с влюбившимся в нее Григорием, однако вместо него появляется иезуит Рангони — пастор мечтает после завоевания Москвы насадить на Руси католическую веру.

*Вторая картина* — сцена свидания Самозванца\* и Марины Мнишек. Ночью, в саду у фонтана, Гришка клянется надменной полячке в любви. Но она не собирается любить проходимца! «Когда ж царем ты будешь на Москве?» — восклицает Марина. Дуэт наполняется взаимными угрозами и подозрениями, но изворотливой панночке все же удастся лестью убедить Григория в ответной страсти.

*Четвертое действие. Первая картина* — сцена перед собором Василия Блаженного в Москве. Голодный люд толпится перед воротами храма, внутри которого в присутствии государя только что предали анафеме Гришку Отрепьева.

---

\* Мусоргский назвал своего персонажа «Самозванец под именем Григория».



На паперти появляется *Юродивый\**. Штопая дырявый лапоть, он поет грустную песню на фоне полутоновых всхлипов струнных:

## 45 Andantino



Юродивый простодушно хвастает перед мальчишками — кто-то подарил ему «копеечку»! Но сорванцы выхватывают монетку и убегают. Он горько плачет, а из интонации сто-на постепенно рождается хор. «Кормилец батюшка, подай Христа ради» — эти слова обращены уже к Борису, появив-шемуся из собора в сопровождении свиты. Истошная хо-ровая мольба «*Хлеба! хлеба!*» — одна из самых трагичных сцен оперы:

## 46 Allegro



\* Юродивые — убогие нищие, одетые в лохмотья и обвешанные побрякушками. Часто выдавали себя за безумцев и говорили вслух правду о власти имущих, за что особо почитались народом и считались прорицателями. Многие из них впоследствии были причислены церковью к лику святых. Суеверный страх перед юродивыми заставлял прислушиваться к их мнению даже монархов.

Царь замечает плачущего Юродивого, сочувствует ему, но в ответ получает страшную просьбу нищего: «Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Публичное обвинение наносит Борису новую сердечную рану. Он готов простить дерзость сумасшедшего, если тот за него помолится. Но Юродивый отвечает: «Нельзя молиться за царя Ирода».

*Вторая картина* в первоначальной версии была финалом оперы. Она завершается смертью Годунова.

Действие разворачивается в Грановитой палате в Кремле, где проходит чрезвычайное заседание Боярской думы — все обеспокоены опасным приближением войска Самозванца. Шуйский сообщает о том, что «в щелочку» ему удалось подсмотреть тайные страдания Бориса. Появление государя заставляет боярина замолчать. Царю нездоровится, но он готов выслушать советы собравшихся.

Однако Шуйский приготовил ему зловещий сюрприз: он уверяет, что мудрая беседа почтенного старца Пимена излечит муки Бориса. Старый монах рассказывает историю чудесного исцеления слепого странника над могилкой убиенного царевича. Царь падает без чувств.

Немного оправившись, он требует пригласить сына, чтобы произнести слова последнего напутствия. За окнами слышен погребальный звон и заубойное пение. Благословив наследника на царство, Борис умирает.

*Третья картина* — «сцена под Кромами». На лесную опушку близ селения Кромь под знамена Самозванца стекаются восставшие крестьяне. Они жгут костры, глумятся над связанным бояриным Хруцовым: усаживают его на пень, затыкают кляпом рот и поют издевательскую величальную песню. Среди бесчинствующей толпы — Варлаам и Мисаил, подстрекающие народ к расправе над Борисом. Кульминация сцены — заливчатый хор «Расходилась, разгулялась», текст которого заимствован из подлинной разбойничьей песни:

47



Народ славит «богом спасенного Димитрия» — появляющегося Самозванца и под его предводительством устремляется к Москве.

На пепелище остается лишь Юродивый. Он плачет, предрекая стране новые беды и пришествие «тьмы».

**Жанр, идея, достоинства оперы.** Оперу Мусоргского обычно называют *народной музыкальной драмой*. Действительно, в ней впервые столь многопланово дана картина народной жизни на сложном историческом фоне. В первой редакции, завершившейся смертью Бориса, был сделан акцент на *противостоянии власти и народа* — эта сюжетная линия развивает идею преступности власти, построенной на насилии, и вместе с тем подчеркивает ничтожество толпы, «покорной и глупой, как овцы», по выражению Стасова\*. Личные страдания Бориса, горькие муки его запятнанной совести выражают мысль о неизбежности возмездия, расплаты за греховные деяния.

Однако в расширенной версии оперы композитор дописал «второй финал» — Борис умер, но это не стало избавлением для страны. Мусоргский, вслед за Пушкиным, заставляет содрогнуться от русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». «Они любить умеют только мертвых», —

---

\* Выдающийся кинорежиссер А. Тарковский в своей постановке «Бориса Годунова», осуществленной в Лондоне в 1983 году и позже перенесенной в Мариинский театр, особо подчеркнул несовместимость интересов правящей «верхушки» и неправного народа: пространство сцены он поделил на два непересекающихся уровня — царь и толпа общались, оставаясь «в разных измерениях», символически не приближаясь друг к другу.

горько сказал поэт устами главного героя драмы, а композитор подтвердил эту страшную истину: в сцене под Кромами озверевшая толпа, почувствовав свободу, громит на своем пути все подряд, готовая убивать каждого встречного. Результатом такого безумного вихря могут быть только горе, слезы и пепелища.

Можно ли верить якобы произнесенному Мусоргским признанию о том, что этой сценой он «налгал на русский народ»?\* Нам, людям ХХI века, знающим о волне революций, затопивших Россию кровью? Откровения композитора кажутся не ложными, а, напротив, — *профическими*. Он, как и Достоевский в романе «Бесы», созданном примерно в одно время с оперой (в 1869 году), предчувствовал и предсказал грядущие потрясения. «Открытый», неоднозначный финал оперы заставляет задуматься и сегодняшнего слушателя.

*Драматургические и музыкальные достоинства* оперы несомненны. Впервые русскому композитору удалось достичь столь редкой степени *исторической и психологической достоверности*. Все партии требуют не простого пения, а тонкой актерской игры, умения показать образы *в развитии* — не случайно роль Бориса Годунова сделалась любимой в творчестве великого *оперного актера* Шаляпина. Основные сюжетные линии, о которых мы только что сказали, дополнены «внешним» конфликтом с поляками (также воплощенным музыкальными средствами).

---

\* По свидетельству А. Голенищева-Кутузова, именно так выразился Мусоргский о сцене под Кромами. Однако подлинность этого сообщения сомнительна — стоило ли сочинять огромную сцену, делая ее итогом развития всей драмы, чтобы самому расписаться в ошибке? Зная о страстном стремлении композитора к истине и яростном противодействии постановкам его оперы, можно лишь допустить, что композитор сказал нечто подобное *вынужденно*.

Музыкальный язык сочинения удивительно богат. Он воссоздает подлинный «звуковой портрет» далекой эпохи, включая и *напевы, близкие народным песням* (протяжным, величальным, шуточным, молодецким), и *церковное хоровое пение*, и *колокольные звоны*, и *ритмы польских танцев*, и *суровые католические песнопения*. Все эти элементы «музыкального словаря» композитор оживил *разговорной интонацией* (вот где пригодился опыт «Женитьбы»!) и достижениями *классической оперы и оратории* (на них, в частности, опираются величественные монологи Бориса в прологе и втором действии).

Опера Мусоргского заняла одно из лидирующих мест в современном репертуаре как отечественных, так и многих зарубежных оперных театров. Это еще раз убеждает в том, что поставленную перед собой задачу «не познакомиться с народом, а побрататься» композитор с честью выполнил, создав глубоко волнующее, содержательное и интересное произведение.

## «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»

Этот *фортепианный цикл* из десяти пьес написан Мусоргским в 1874 году как дань памяти и уважения близкому другу *В. Гартману*, скоропостижно скончавшемуся годом ранее в возрасте тридцати девяти лет.

Виктор Гартман — архитектор, один из энтузиастов так называемого «русского стиля», автор построек в Москве (типография Мамонтова, «студия» в Абрамцеве) и Петербурге (залы всероссийской выставки



Виктор Гартман

1870 года, не сохранились), а также пригородных дач и частных домов. Оригинальные деревянные сооружения он украшал кружевной резьбой, заимствованной из народных вышивок, — изысканными узорами, петушками, драконами, «плетёшками» и другими декоративными элементами. «Ни у кого из русских архитекторов не было до сих пор такой фантазии, изобретательности и новизны, как у него», — восхищался зодчим Стасов, по инициативе которого была устроена посмертная выставка Гартмана в петербургской Академии художеств. На ней были представлены архитектурные проекты и замечательные акварели безвременно ушедшего таланта.

Мусоргский не раз посещал выставку. Некоторые работы особо впечатлили композитора — они стали прообразом программных фортепианных пьес, объединенных под общим названием «Картинки с выставки». А себя композитор изобразил в *теме «прогулки»*, которой открывается произведение:

48

**Allegro giusto**

Эта широкая, немного вразвалочку мелодия с типичным для русских песен переменным размером и разными по длине «неквадратными» фразами будет звучать и между пьесами, отражая изменение настроения автора после знакомства с новой «картинкой».

Первая пьеса цикла — «Гном». На рисунке Гартмана были изображены щипцы для раскалывания орехов в виде гнома. Но композитор создает, конечно, *живой* образ странного фантастического существа. В пьесе ярко проявилось умение Мусоргского передать *характерные* особенности персонажа — в данном случае угловатого, несчастного создания, в музыке слышится оттенок боли, страдания:

49

Vivo

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features chords and arpeggiated figures with slurs, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues this pattern. Dynamics include *sf* (sforzando) and *sf sf* (sforzando sforzando). The tempo is marked *Vivo*.

№ 2 — «Старый замок». Замечательная пейзажная зарисовка Мусоргского перекликается с поэтичной акварелью художника. Чтобы передать загадочное ощущение старины, он окутывает печальную мелодию пеленой легкой звуковой дымки: вся пьеса звучит очень тихо, основной динамический оттенок — пианиссимо, оживленное редкими sforцандо и знаками усиления-убывания громкости. Аккомпанемент словно скован *органным пунктом* — повторяющейся на протяжении всей пьесы басовой нотой:

50

Andantino molto cantabile e con dolore  
con espressione

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 6/8 time, key of D major. It features a single melodic line in the right hand with a long slur over several measures. The second system continues the melody. The tempo is marked *Andantino molto cantabile e con dolore* and the expression is *con espressione*.

№ 3 — *«Тюильрийский сад»\** — имеет подзаголовок *«Ссора детей после игры»*. Это изящная жанровая картинка, в которой «обиженные» нисходящие интонации чередуются с беззаботным бегом шестнадцатых.

№ 4 — *«Быдло»*. На рисунке Гартмана два измученных вола понуро тянули большую телегу. Композитор словно приводит ее в движение, а в решительной мелодии явно слышен протест против рабского подневольного труда, что подтверждается последующим грустным, минорным проведением темы прогулки.

№ 5 — задорное скерцо под названием *«Балет невылупившихся птенцов»*. Его прообразом послужил эскиз детских костюмов. Музыка изобилует смешными форшлагами и трелями.

№ 6 волей композитора объединил два портрета, выполненных художником. В музыке пьесы *«Два еврея, богатый и бедный»* персонажи разных полотен вступают в диалог. Грозные, самодовольные окрики богатого вызывают жалобные, униженные, «лебезящие» фразы бедняка. В конце пьесы обе темы проводятся одновременно.

Композитор продолжает знакомство с выставкой: тема прогулки вновь звучит приподнято, заинтересованно. Следующая картинка (№ 7) — *«Лиможский рынок (Большая новость)»\*\**. Это еще одна колоритная сценка из шумной, суматошной городской жизни с быстрой и «взъерошенной» музыкой. Первоначально Мусоргский хотел предположить пьесе более подробное словесное описание:

*«Большая новость: господин Пьюсанжу только что нашел свою корову Беглянку. Но лиможские кумушки не вполне согласны по поводу этого случая, потому что госпожа Рамбурсак приобрела себе прекрасные фарфоровые зубы,*

---

\* Тюильри — небольшой парк в Париже.

\*\* Лимож — город во Франции.



между тем как у господина Панта-Панталеона мешающий ему нос остается все время красным, как пион».

Вероятно, сочтя, что слишком детальные подсказки ограничат фантазию слушателей, которые и без того способны представить бойкую рыночную болтовню, автор все же ограничился названием и подзаголовком.

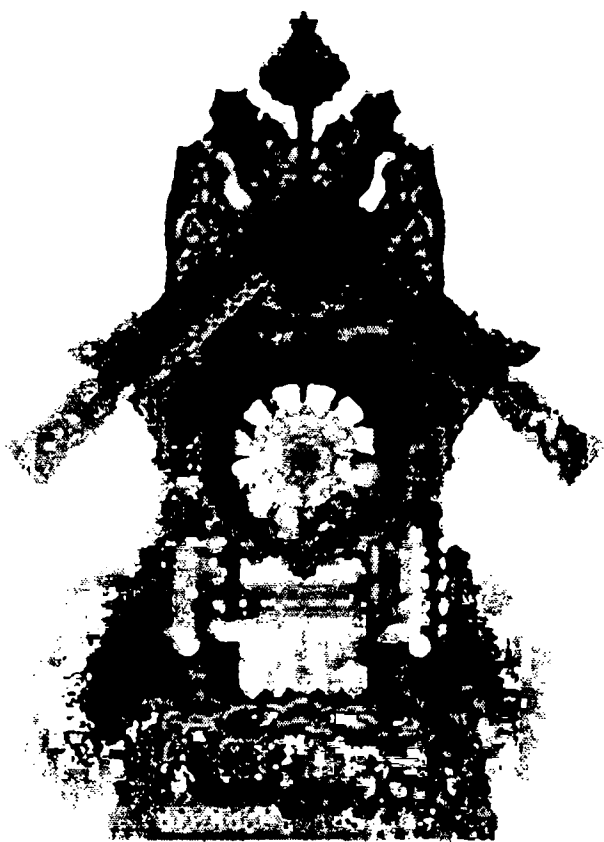
№ 8 состоит из двух частей. В первой половине пьесы, имеющей самостоятельное название «Катакомбы (Римская гробница)», время будто остановилось: таинственными сталактитами гулко звучат напряженные аккорды, им отвечает едва слышное эхо. Многочисленные ферматы заставляют вслушаться в отзвуки далекой эпохи:

51 **Largo**

The musical score is for a piece titled 'Катакомбы (Римская гробница)' (Catacombs (Roman Tomb)), marked 'Largo'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has six measures, and the second system has five measures. The music is written in 3/4 time. The first system begins with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, then a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) and sforzando (sf) dynamic. The second system starts with a piano (p) and diminuendo (dim.) dynamic, followed by fortissimo (ff) and sforzando (sf), then a diminuendo (dim.), piano (p) and diminuendo (dim.), and finally pianissimo (pp). The score features many fermatas (horizontal lines with dots) over various chords, indicating a slow, suspended feel. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Зрелище полуистлевших развалин наводит композитора на мысли о бренности, скоротечности земного существования: вторая половина пьесы («С мертвыми на мертвом языке») основана на теме прогулки и звучит, словно скорбный хорал.

№ 9 — *«Избушка на курьих ножках, или Баба Яга»*. Знакомый (и любимый нами, несмотря на зловредность) сказочный персонаж вначале лихо летает на метле, а в середине пьесы шепчет колдовские заклинания: в басу звучат тритоны, которые сопровождает, словно мелкое бульканье волшебного зелья, вибрирующее тремоло в правой руке.



**В. Гартман.**  
Эскиз часов  
в виде избушки на  
курьих ножках,  
ставшей прообразом  
пьесы «Баба Яга»

Со свистом, в невероятном темпе Баба Яга уносится прочь — и перед нами открывается величественная панорама древней русской столицы: финальный, десятый номер цикла называется *«Богатырские ворота в стольном городе Киеве»*. Основная торжественно-ликующая тема дважды уступает место молитвенному церковному пению. Завершается пьеса радостным, переливчатым колокольным звоном, впервые в русской музыке столь многокрасочно изображенным средствами фортепиано.

«Картинки с выставки» — на редкость изобретательное произведение, в котором своеобразие и масштабность замысла сочетается с тонкой отделкой деталей, поиск необычных аккордовых сочетаний — с оригинальными находками в инструментальной фактуре. Наряду с «Исламеем» Балакирева и Первым концертом для фортепиано с оркестром Чайковского этот цикл относится к наиболее выдающимся достижениям русской фортепианной музыки 1860–70-х годов\*.

---

\* В развитии русской фортепианной музыки значительны заслуги А. Рубинштейна. Однако его пять фортепианных концертов и другие инструментальные сочинения сейчас почти не известны широкой публике.

«Картинки с выставки» неоднократно привлекали внимание других музыкантов — так появились разные *оркестровые переложения* цикла, среди которых наиболее известное сделано французским композитором *Морисом Равелем* (1922).

## РОМАНСЫ И ПЕСНИ

Вокальные миниатюры Мусоргского — настоящая летопись жизненных впечатлений композитора, не случайно *большинство текстов* для них *написаны самим композитором*. Романсы, многие из которых созданы в 1860-е годы, названы автором «*народными картинками*». Они, как писал Стасов, «навсегда останутся дорогим достоянием русского народа... Тяжелая, грозная трагедия в одних, комизм и насмешливый юмор в других, грация, кипучая веселость, разгул, широкий эпический народный размах еще в третьих... Каждый из этих так называемых „романсов“ можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях, так они полны сценичности и драматизмом, такую богатую они представляют задачу для игры, для мимики».

При написании музыки Мусоргский, подобно Даргомыжскому, отталкивался от *речевой интонации*, добавляя фортепианной партией множество разнообразных психологических или изобразительных деталей. В результате персонажи маленьких «картинок» обладали не только особой музыкальной речью, но и становились почти зримыми образами.

Воплощенные композитором сюжеты, несомненно, смелее, чем у Даргомыжского. Кроме портретов несчастных, обездоленных людей (как, например, в романсе «*Светик Савишина*», пронзительной по своему трагизму сцене объяснения в любви нищего калеки), композитор затронул темы, которые до него были запретными. Острый, наблюдательный глаз автора подмечал и нездоровый греховный

огонек в глазах юного церковнослужителя («Семинарист», запрещен цензурой), и жестокие издевки благополучного ребенка, дразнящего сгорбленную старуху («Озорник»), и фальшивую благотворительность покровительницы РМО великой княгини Елены Павловны («Раёк»).

Мы познакомимся с двумя *сатирическими* романсами композитора.

«**Козел**». Невинная «светская сказочка» (так автор обозначил жанр этой миниатюры на собственные слова) на деле — острая пародия на поклонниц «брака по расчету».

Романс состоит из двух куплетов. В первом премиленькая девица отправляется «прогуляться, на лужок покрасоваться... Вдруг навстречу ей козел!». Хромающий пунктирный ритм, тритоновые ходы в мелодии изображают глупое и недружелюбное животное:

52

(Скоро)

Ста - рый, гряз - ный, бо - ро - да - тый,  
страш - ный, злой и весь мох - на - тый...

Девица, разумеется, испугалась и (согласно авторской ремарке) «порывисто» помчалась «прямо в куст — и притаилась».

Во втором куплете она уж созрела и под венец. «Муж и старый, и горбатый, лысый, злой и бородатый» — ничуть не лучше козла! И что же? Девица испугалась? Как же! Она «к мужу приласкалась, уверяла, что верна, гм! что в мужа влюблена». Льстивые, приторные мелодические фразы красноречиво подтверждают неискренность невесты.

В течение этой сравнительно небольшой вокальной сценки темп и характер музыки (и, конечно, вокальная

интонация героини) неоднократно меняются. Распевная мелодия и сопровождающие ее беззаботные равномерные аккорды сменяются «блеющими» возгласами козла на фоне акцентированных, резких созвучий с форшлагами; побег девицы изображен «семенящим» движением шестнадцатых в ускоренном темпе. А «счастливый финал» вновь возвращает к первоначальному темпу и мягкому, убаюкивающему сопровождению.

Слова к романсу «**Классик**» также сочинил сам композитор. В нем дан *иронический* портрет профессора консерватории Фаминцына, досаждавшего балакиревцам нелепыми претензиями и критиковавшего их за поиск новизны. Вначале он представлен сущим ангелом, изъясняющимся только «возвышенным» языком XVIII века:

53

Не скоро, спокойно

Я прост, я ясен, я

скро - мен, веж - лив, я пре - кра - сен.

Скромная мелодия поддержана стыдливými простенькими аккордами. Однако стоит критику услышать «страшный беспорядок» современной музыки — он немедленно превращается в ее злобного гонителя:

54

Тревожно



Размашистые выкрики профессора сопровождаются «негодующими», бурлящими гневом фигурами фортепиано.

Досталось Фаминцыну и в большом *музыкальном памфлете* «Раёк», написанном Мусоргским в 1870 году в период обострения борьбы Стасова с противниками «Могучей кучки», приведшего к суду над музыкальным критиком.

Владимир Васильевич Стасов был одним из немногих людей, кто уже при жизни Мусоргского осознал всю неординарность его таланта.

Еще в 1870 году он восторженно писал, что «по части оригинальности и своеобразия Мусорянин всех за пояс заткнул и просто гениален». Этими искренними словами выдающегося критика мы завершаем главу о композиторе — надеемся, музыка Мусоргского затронула и ваше сердце.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО

**5 опер** («Саламбо», «Женитьба», «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка»; полностью завершена только третья из перечисленных)

**Около 70 романсов** (в том числе сборник «Юные годы», вокальные циклы «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти»)

**Симфоническая картина «Ночь на Лысой горе»**

**«Картинки с выставки»** для фортепиано

**Произведения** для хора, оркестра, фортепиано

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы оцениваете решение 19-летнего Мусоргского прервать военную карьеру и посвятить себя музыке? Как проходило становление музыканта?

2. Расскажите об истории создания оперы «Борис Годунов».

3. Какие редакции этой оперы существуют?

4. Почему композитор обратился в ней к историческому сюжету? Удалось ли ему музыкальными средствами воссоздать эпоху правления царя Бориса?

5. Каковы, по-вашему, достоинства этой оперы?

6. Какие пьесы из «Картинок с выставки» вам особенно запомнились? Как вы думаете, почему этот цикл неоднократно оркестровался разными композиторами? Кто автор наиболее известного оркестрового переложения?

7. Что вам понравилось в романсах Мусоргского?



**АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН**  
**1833–1887**

Равно могуч и талантлив как в симфонии, так и в опере, и в романсе.

*В. Стасов*

Бородин стоял бы еще выше по химии, принес бы еще больше пользы науке, если бы музыка не отвлекала его слишком много от химии.

*Д. Менделеев*

Множество дел по профессуре и женским медицинским курсам вечно мешали ему.

*Н. Римский-Корсаков*

На вас я возлагаю все свои надежды, чтобы приготовить заместителя своего, а вы думаете о музыке и о двух зайцах.

*Н. Зинин, проф. химии*



Некогда одуматься, перестроить себя на музыкальный лад... Для такого настроения у меня имеется в распоряжении только часть лета. Зимой я могу писать музыку только когда болен настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу кое-чем заниматься. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни.

*А. Бородин*

Приведенные высказывания\* подтверждают, что Бородин всю жизнь гнался «за двумя зайцами» — его разностороннее дарование не позволяло ему замкнуться на одном виде деятельности. Вероятно, он бы успел сделать больше и в науке, и в искусстве, если бы посвятил себя одному поприщу. Но музыкальные и научные интересы тесно переплетались в жизни Бородина. Он — европейски известный ученый, академик, автор нескольких десятков научных статей и открытий в области органической химии, один из организаторов первых в России высших женских медицинских курсов. При этом к своим студенткам он обращался «сопрано» или «контральто», а после записи сочиненной музыки покрывал испещренные карандашом нотные листы особым, им разработанным химическим составом (чтобы во время длительной правки нотный текст не стирался от прикосновений пальцев) и развешивал их, как бельё, сушиться на веревки. Тогда друзья-музыканты с радостью отмечали: наконец-то на смену неделе «химикальной» пришла неделя музыкальная!

---

\* Цитаты приведены по изданию: Ильин М., Сегал Е. Александр Порфирьевич Бородин. М.: Правда, 1989.

Несмотря на сравнительно небольшое творческое наследие, Бородин-композитор зарекомендовал себя музыкантом удивительной творческой одаренности, достигнув редких высот мастерства. В опере «Князь Игорь», симфониях, романсах и других сочинениях композитор нашел свой особый путь. Его благородная музыка столь же неповторима, как и творения Мусоргского или Чайковского.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Две страсти.** Александр Порфирьевич Бородин, в отличие от других участников балакиревского кружка, родился в Петербурге. Это произошло в 1833 году в доме на углу Сергиевской и Гагаринской улиц, неподалеку от Летнего сада\*. Его отцом был грузинский (по другой версии — татарский) князь Лука Гедианов, который своего внебрачного сына был вынужден записать на «дворового человека», крепостного Порфирия Бородина. К счастью, отец позаботился не только о собственной репутации, но также о ребенке и тайной возлюбленной. Стараниями князя им был куплен дом, на сына оформлена «вольная», а после смерти оставлены значительные денежные средства.

Образование Саша получил домашнее. Мать (которую в присутствии посторонних он называл «тетушкой») нанимала учителей, а мальчик оказался удивительно восприимчив и к естественным наукам, и к творчеству. Он с удовольствием занимался лепкой, рисованием, а с 13 лет — и музыкой, быстро освоив начальные навыки игры на *флейте, виолончели и фортепиано*. Вскоре он уже с радостью играл с приятелями в ансамбле, демонстрируя редкую спо-

---

\* Здание перестроено, ныне является частью дома № 3 по ул. Чайковского.

способность к чтению нот с листа, посещал городские концерты, ездил слушать оркестр в Павловском вокзале. Появились и первые композиторские опыты — *пьесы для фортепиано, небольшой концерт для флейты и фортепиано, струнное трио*. В это же время дала о себе знать и другая страсть — к химическим экспериментам, пугавшая домочадцев постоянной угрозой взрывов и пожароопасных фейерверков. Однако волшебные превращения порошков и микстур занимали юного музыканта ничуть не меньше музицирования.

**Учеба (1850–1856) и начало научной карьеры.** В семнадцать лет Бородин экстерном сдал экзамены за курс гимназии и поступил в *Медико-хирургическую академию\**. Пять с половиной лет учебы были наполнены изучением ботаники, зоологии, анатомии, физики, медицины. С третьего курса наставником Александра стал выдающийся русский химик, профессор Н. Зинин. Окончив с отличием академию в марте 1856 года, Бородин продолжил исследования на кафедре общей терапии и начал службу во Втором военно-сухопутном госпитале, где и состоялась его первая встреча с *Мусоргским*, новоиспеченным офицером лейб-гвардии Преображенского полка. И хотя в свободное время Бородин по-прежнему занимался музыкой, понемногу писал фортепианные и камерные сочинения — научные интересы пока преобладали.

Через два года он защитил диссертацию на степень *доктора медицины* и отправился совершенствоваться в небольшой немецкий городок Гейдельберг, в котором находился один из старейших в Европе университетов, основанный в 1386 году. В то время Германия была полна разнообразной русской публикой, которая, по словам Бородина, делилась на две группы: «ничего не делающие, т. е. аристократы Голицыны, Олсуфьевы и пр., пр., и делаю-

---

\* Ныне Военно-медицинская академия.

щие что-нибудь, т. е. штудирующие». Ближе всех Бородин сошелся с Менделеевым, с которым в свободное время предпринял поездку в Италию.

Не менее важной оказалась его встреча с пианисткой Екатериной Протоповой, приехавшей на лечение из Москвы. Катеньку, по словам поэта А. Фета, было «нельзя не любить». Даже уроки талантливой исполнительнице многие педагоги предпочитали давать бесплатно. На вечере в одном из русских салонов ее исполнение фантазии Шумана услышал Бородин и... влюбился. Романтическая история будет иметь продолжение, и не только в виде сочиненного *струнного квинтета и тарантеллы для двух фортепиано*: через два года Екатерина Сергеевна станет женой молодого ученого.

### **Возвращение в Россию. Первая симфония.**

В 1862 году, по приезде из Германии, Бородин был зачислен адъюнкт-профессором на кафедру химии Медико-хирургической академии. Однако этот год стал переломным и в развитии его второго призвания: ему посчастливилось встретиться с *Балакиревым*. Под натиском темпераментного Милия, умевшего зажечь в подопечных творческий огонь, Бородин принялся писать *симфонию* — разумеется, Балакирев был готов стать помощником и учителем в столь сложном предприятии! Возобновились знакомство с Мусоргским, а следом начались и посещения общих творческих собраний «Могучей кучки». Даровитый химик Бородин последним присоединился к кружку: теперь их стало пятеро, не считая Стасова.

Отныне приходилось разрываться на две части между музыкой и химией. Сочинение симфонии шло медленно, друзья то хвалой, то хулой пытались побудить Бородина ускорить творческий процесс. «Наши музыкусы меня всё ругают, что я не занимаюсь делом и что не брошу глупостей, то есть лабораторных занятий. Чудаки!» — усмехался нерадивый сочинитель. Однако дело понемногу двигалось.

Хоть и не часто, но появлялись и новые *романсы*. Видя, с каким азартом его друзья пытаются обрести собственное музыкальное лицо, Бородин все более критически высказывался о царившей на оперных подмостках итальянской и французской музыке. В 1866-м он написал небольшую *оперу-фарс* «*Богатыри*» — остроумное пародийное попури из зарубежных арий, скрепленное собственными музыкальными номерами.

В 1867 году композитор завершил наконец *Первую симфонию*. Ее премьера состоялась 4 января 1869 года в зале Дворянского собрания. Дирижировал Балакирев, он же оставил воспоминания об этом памятном концерте: «Первая часть прошла холодно. По окончании ее немножко похлопали и умолкли\*. Я испугался и поспешил начать Scherzo, которое прошло бойко и вызвало взрыв рукоплесканий. Автор был вызван. Публика заставила повторить Scherzo. Остальные части также возбудили горячее сочувствие публики, и после финала автор был вызван несколько раз».

**«Князь Игорь» и вторая симфония.** Ободренный успехом симфонии, Бородин увлекся новым замыслом. В период возрождения интереса к национальной истории он также решил приступить к созданию исторической оперы «*Князь Игорь*». Эту идею подсказал ему Стасов, он же составил подробный *план оперы*, подобрал ряд исторических документов и немедленно отправил толстый пакет с материалами композитору. «Не знаю, как и благодарить Вас, добрейший Владимир Васильевич, за такое горячее участие в деле моей будущей оперы, — писал в ответ композитор. — Мне этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам? Не знаю. Волков бояться — в лес не ходить. Попробую».

---

\* В наше время хлопать между частями симфоний считается дурным тоном, а тогда публика свободно выражала восторг любой понравившейся частью.

На этот раз недовольны были «химикусы» (так Бородин шутливо называл своих научных коллег) — композитор с энтузиазмом погрузился в мир древнерусской истории: вникал в поэтический мир «Слова о полку Игореве», читал старинные повести «Задонщина» и «Мамаево побоище», изучал трактаты и летописи, знакомился с песнями южных народов. Он даже съездил в окрестности Путивля\*, а также разыскал потомков древних половцев, живущих на территории Венгрии, и через друзей получил от них записи нескольких половецких мелодий. Однако огромное желание сочинять упиралось, как всегда, в нехватку времени: «Куда мне, в самом деле, связываться с оперой», — жаловался он жене. В результате работа над произведением была приостановлена на несколько лет.

Громкие протесты «музикусов» заставили Бородина переключиться на более знакомый жанр. Эпические мотивы, близкие по характеру начатой опере, нашли инструментальное воплощение во *второй симфонии*, завершенной в 1876 году и названной Стасовым «*Богатырской*». Ее первое исполнение в феврале 1877 года в зале петербургского Дворянского собрания имело весьма скромный успех, несмотря на громкие восторги друзей. Может, поэтому во время новой поездки в Германию Бородин, встречаясь со знаменитым венгерским музыкантом Ф. Листом, искренне хотел услышать советы по «улучшению» симфонии. Но маститый маэстро лишь воскликнул: «Не меняйте ничего! Вы во всем всегда логичны, изобретательны и совершенно оригинальны».

**Последние свершения.** С 1874 года композитор вернулся к работе над «Князем Игорем», а в конце 1870-х — начале 1880-х годов им будет создан ряд произведений

---

\* Город на территории нынешней Сумской области Украины, в котором происходила часть описываемых событий.

в других жанрах: два *струнных квартета*, в которых преобладают лирические настроения, и *симфоническая картина «В Средней Азии»*, написанная к торжествам по случаю 25-летия царствования Александра II. Пронзительным по остроте переживания *романсом «Для берегов отчизны дальней»* откликнулся композитор на смерть Мусоргского.

В последние годы жизни Бородин стал постоянным гостем музыкальных собраний, устраиваемых меценатом М. Беляевым, параллельно с оперой сочинял следующую, *третью симфонию*. Но редкие часы творчества перемежались, помимо лабораторных, научных и педагогических занятий, заботами о постоянно хворавшей супруге (Елена Сергеевна страдала астмой) и хлопотами по обустройству многочисленных родственников и воспитанников, без стеснения и подолгу обитавших в большой квартире Бородиных. Добрая, широкая натура композитора побуждала его принимать самое горячее участие в судьбе домочадцев.

Лишь однажды он горько изрек: «Нет, мудрено быть одновременно и Глинкой, и Семеном Петровичем\*, и ученым, и комиссионером, и художником, и чиновником, и отцом чужих детей, и лекарем, и больным. Кончишь тем, что сделаешься только последним». Увы, так и случилось. 15 февраля 1887 года во время костюмированного бала профессоров медико-хирургической академии Бородин неожиданно рухнул на пол: с ним случился сердечный приступ. Никакие усилия многочисленных коллег уже не могли вернуть его к жизни.

Опера «Князь Игорь» осталась незавершенной. Увертюру к ней записал по памяти А. Глазунов, он же по авторским эскизам дописал недостающие фрагменты третьего действия, все остальное доработал и инструментовал

---

\* Речь идет не о конкретном лице, а о «раздвоении» личности на музыканта и некоего «обыкновенного» человека.



Н. Римский-Корсаков\*. Первая и вторая части неоконченной третьей симфонии также были воссозданы по памяти и инструментованы Глазуновым.

## «КНЯЗЬ ИГОРЬ»

**Либретто. Жанр.** Либретто оперы написано самим композитором на основе уже перечисленных нами исторических и литературных источников.

Главной основой сюжета послужило «Слово о полку Игореве» — знаменитый памятник древнерусской литературы, созданный неизвестным автором в XII веке и повествующий о неудачном походе князя Игоря против половцев в 1185 году\*\*.

*Игорь Святославич (1151–1202) — новгород-северский\*\*\* и черниговский князь. Стремясь к личной славе, он решился без поддержки других князей продемонстрировать половцам свою силу, хотя в этом не было никакой нужды — годом ранее они были разбиты объединенным войском киевского князя Святослава и перестали угрожать южным границам страны. Легкомысленное предприятие обернулось горьким поражением и имело не-*

---

\* Главные арии и хоры (за исключением третьего действия) инструментованы самим Бородиным.

\*\* Древний оригинал поэмы не сохранился, а до начала XIX века существовала его копия, выполненная в XVI веке и сгоревшая во время пожара Москвы при вторжении армии Наполеона. В конце XVIII столетия произведение было переписано лично для Екатерины II и в 1800 году впервые издано.

Половцы — южные кочевые племена, совершавшие набеги на русские земли в XI–XII веках. В XIII столетии разгромлены и завоеваны монголами, часть племен переселилась в Венгрию.

\*\*\* Новгород-Северский — город на территории нынешней Черниговской области (Украина).



*чальные последствия: почувствовав слабость и разобщенность русских княжеств, после Игорева похода половцы возобновили свои опустошительные набеги.*

*По свидетельству историков, русское войско выступило из Новгорода-Северского 23 апреля 1185 года в направлении реки Дон. На девятый день пути (1 мая) княжеская дружина остановилась, напуганная солнечным затмением, — природная аномалия была воспринята как дурное предзнаменование. Первая победа над небольшим половецким отрядом вернула Игорю уверенность. Однако вскоре подоспели мощные силы кочевников под предводительством ханов Гзака и Кончака. Битва, продолжавшаяся без перерыва почти трое суток, закончилась полным разгромом русского войска и захватом Игоря в плен, из которого раненому князю удалось бежать. Его голодный конь пал по пути от истощения, но Игорь пешком добрался до Киева. В церкви Богородицы Пирогови, покровительницы пленных, он предался раскаянию.*

«Слово о полку Игореве» насыщено острыми лирическими переживаниями. Его автор, современник описываемых им событий, эмоционально клеймил «поганных» половцев и призывал русских князей к единству, прекращению междоусобной вражды.

Либретто оперы существенно отличается от первоисточников. Несмотря на сетования композитора, что в предложенном Стасовым плане оперы недостает драматизма и сценического движения, Бородину ближе оказался все же эпический, картинный принцип повествования — сопоставление больших контрастных эпизодов вместо резкого столкновения противоборствующих сил. В 1876 году он писал: «Меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким... По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места; все должно быть писано крупными штрихами, ясно,

ярко... По направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“».

В опере *отсутствует сцена битвы с половцами*, а сами кочевники представлены сильным, мужественным народом. Для Бородина они — лишь повод к написанию экзотической восточной музыки, композитор не испытывает к почти исчезнувшему народу никакой враждебности. Нет в опере и центрального эпизода древнерусской поэмы — так называемого «золотого слова» Святослава, то есть обращения киевского князя с призывом к объединению русских земель.

Претерпел изменения и образ главного героя. *Князь Игорь*, на деле бывший самонадеянным и эгоистичным правителем, в опере лишен отрицательных черт. Можно сказать, что композитором создан *идеальный* образ русского князя — смелого, доблестного, верного, любимого своим народом. Волею обстоятельств Игорь оказывается в плену, но и там сохраняет достоинство и присутствие духа.

Кроме того, на основе изучения исторических материалов Бородин *дополнил* сюжет «Слова» новыми сценами с участием жены Игоря Ярославны и ее брата князя Галицкого. Два *новых персонажа*, скоморохи-гудошники\* со смешными именами Скулá и Ерошка, напоминают жуликоватую парочку монахов из оперы Мусоргского «Борис Годунов».

В целом *жанр оперы*, посвященной автором Глинке, можно считать *эпическим*: множество массовых и хоровых сцен придают сочинению величавость и монументальность. Характеры персонажей даны цельно, обобщенно: разносторонне, но без существенных изменений на разных этапах развития сюжета (в отличие от лирико-психологических опер, где образы героев могут непрерывно трансформироваться, обретая ранее не свойственные черты).

---

\* Гудок — древнерусский инструмент наподобие скрипки.

**Сценическая история.** После смерти Бородина его детище, завершенное Глазуновым и Римским-Корсаковым, не встретило одобрения властей. Вопрос о постановке решился лишь после преподнесения императору Александру III роскошной партитуры «Князя Игоря», изданной М. Беляевым.

Первое исполнение оперы тщательно готовилось. Стасов позаботился о достоверности декораций, помогая художникам-оформителям в поиске этнографических материалов о Древней Руси и половцах, изучении азиатских картин известного художника В. Верещагина.

Премьера прошла с большим успехом 23 октября 1890 года в Мариинском театре под управлением молодого дирижера К. Кучеры. Доходы от последующих спектаклей, согласно воле душеприказчиков Бородина, были направлены на выплаты стипендий молодым композиторам Петербургской консерватории.

К сожалению, после премьеры дирекция императорских театров, согласно неписаной традиции, начала понемногу сокращать оперу, со временем внося в нее все бóльшие купюры (вплоть до полного исчезновения третьего акта).

Первый спектакль «Князя Игоря» в Москве был устроен силами киевского частного «Оперного товарищества» в 1891 го-



К. Коровин.  
Эскиз костюма князя Игоря (1909)

ду, а на сцену московского Большого театра сочинение Бородина попало только через семь лет благодаря усилиям прессы и «общественности», подавшей в дирекцию театра подписной лист от слушателей.

В советское время театры исполняли оперу в различных версиях. Лишь в середине 1990-х годов Мариинский театр предпринял попытку полной реконструкции оперы Бородина на основе всех имеющихся эскизов композитора, с включением в спектакль «золотого слова» Святослава и некоторых других эпизодов, ранее никогда не звучавших в постановках (в редакции и оркестровке Ю. Фалика).

**Характеристика музыки.** Опера состоит из пролога и четырех действий, предваряемых увертюрой.

В центре *увертюры*, основанной на русских и половецких темах оперы, — героическая мелодия арии Игоря из второго действия. Ей вторит, как и в арии, лирическая задушевная тема любви к Ярославне.

*Пролог.* В Путивле заканчиваются приготовления к военному походу против половцев. Народ славит Игоря и его дружину. Торжественный хор «Солнцу красному слава» близок древним напевам, его мелодия написана в пятиступенном ладу без полутонов (пентатонике). Архаичность, ощущение старины придает строение мелодии на основе «трихордовых» мотивов, состоящих из секунд и терций (наряду с призывными квартовыми интонациями):

55

Allegro moderato e maestoso



Неожиданно темнеет. Солнечное затмение изображено Бородиным необычными оркестровыми и гармоническими средствами. Зыбко вибрируют басы, тихо повисают разрозненные аккорды, связанные лишь одним общим звуком,

мрачные «ползущие» полутоновые ходы выражают суеверный страх перед необычным явлением природы. Однако постепенно небо проясняется, а Игорю удастся переломить всеобщее оцепенение. «Идем за правое мы дело, за веру, родину, за Русь», — восклицает он, призывая отбросить сомнения.

Трусливые гудошники Скула и Ерошка предпочитают незаметно бросить доспехи и поискать местечко поуютнее: на войне «боязно — убьют, гляди», а на подворье князя Галицкого, брата Ярославны, будет «сытно и пьяно».

Порывисто и страстно звучат фразы Ярославны: она уговаривает мужа отказаться от похода. Игорь утешает ее, но остается непреклонен. Дружина отправляется в путь, ей вослед вновь звучит могучий хор «Слава».

*Первое действие. Первая картина — сцена на «княжом» дворе Владимира Галицкого.* Брат Ярославны — «князь-босак», по выражению Стасова. Вместо заботы в отсутствие Игоря о государственном благе он проводит время в пирушках, мечтая захватить власть. *Песня Галицкого*, которую композитор назвал «весьма цинической», не лишена вместе с тем и «некоторого изящества» — ее плясовая мелодия рисует облик бесшабашного гуляки:

56

**Allegro moderato**  
(*sempre alla breve*)

*p*



Толь - ко б мне до - ждать - ся че - сти, на Пу - ти - вле  
кня - зем се - сти; я б не стал ту - жить, я бы знал, как жить.

Здесь же и гудошники, теперь они горланят славу новому покровителю, тринькая на гудках, и мечтают провести всю жизнь, гуляя да бражничая.

*Вторая картина* рисует облик верной и любящей супруги князя.

В лирическом *ариозо* «Ах, где ты, где ты, прежняя пора» выражена тоска Ярославны по былому безмятежному счастью и тревога за судьбу мужа.

Вошедшие девушки жалуются княгине на самоуправство Галицкого и просят ее защиты. Ярославна гневно осуждает брата, их дуэт — поединок двух ярких характеров: насмешливым и самоуверенным фразам Галицкого отвечают гордые и решительные реплики княгини.

*Хор бояр* «Мужайся, княгиня» — кульминация первого действия. Суровый, мужественный унисонный напев повествует о поражении Игоря в битве с половцами:

57

Andantino

*p*

Му - жай - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е  
вес - ти те - бе мы не - сем, кня - ги - ня.

Ответные слова Ярославны проникнуты отчаянием.

*Второе действие* переносит слушателя в половецкий стан. Смуглые восточные красавицы поют и танцуют. Словно тонкий узор восточного ковра вьется прихотливая мелодия хора, сопровождаемая «пряными» аккордами. Дочь могущественного хана Кончаковна полюбила Владимира, сына русского князя. Ее *каватина* «Меркнет свет дневной» наполнена страстными призывами к возлюбленному; извилистый и капризный мелодический рисунок на редкость затейлив, он включает множество орнаментальных украшений (форшлагов) и напряженные увеличенные секунды. Красивая, лирически раздольная *каватина Владимира* выражает ответное чувство. Голоса влюбленных сливаются

в страстном *дуэте*. Однако Игорь не допускает и мысли о свадьбе сына, пока они находятся в плену.

*Ария Игоря* — центральный номер второго действия, в котором наиболее полно обрисован главный герой оперы. Речитативное начало «Ни сна, ни отдыха измученной душе» говорит о внутреннем смятении и жгучей боли от всего происшедшего: князь вспоминает все этапы похода, завершившегося бесславным поражением. Эмоциональный порыв к свободе и мщению выражен в главной, героической теме:

58

*Più animato*

О, дай - те, дай - те мне сво - бо - ду,  
я мой по - зор су - ме - ю ис - ку - пить;

The musical score for measure 58 is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of the Russian text, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked 'Più animato'.

При мысли о Ярославне тепло и задушевно звучит вторая тема:

59

*Meno mosso**dolce*

Ты од - на, го - луб - ка, ла - да,  
ты од - на ви - нить не ста - нешь

The musical score for measure 59 is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of the Russian text, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked 'Meno mosso' and the mood is 'dolce'. There are triplets marked with a '3' in the second line of the second staff.

После среднего раздела («Ужели день за днем влачить в плену бесплодно») еще более решительно звучит тема призыва к освобождению.



*Ария Кончака* исполнена своеобразного благородства, жестокий правитель ценит мужество и достоинство Игоря. Он хотел бы видеть в нем не врага, а союзника. Но Игорь не допускает возможности примирения.

60

*sempre legato e dolce*



*Третье действие.* Узнав о разорении половцами Путивля, Игорь все же решается на побег. Его сын в смятении: чувства молодого княжича разрываются между долгом и любовью к восточной красавице. Но Кончаковна, подслушав разговор князя с Овлуром, в решающий момент поднимает тревогу — Игорю удастся бежать, а Владимир навсегда остается с ней. Кончак объявляет о новом походе на Русь.



Четвертое действие открывается Плачем Ярославны, текст которого взят композитором из «Слова о полку Игореве». Стоя на крепостной стене Путивля, Ярославна тоскует об исчезнувшем муже. Щемящие интонации вокальной партии близки подлинным народным плачам. Каждая фраза, начинаясь с верхнего звука, бессильным стоном движется вниз и вновь возвращается к той же ноте:

61

Moderato assai

Ах! Пла - чу я, горь - ко пла - чу я

Горестным эхом отвечают фразы оркестра. «Пустые» октавы сопровождения подчеркивают безмолвие и холодную мертвенность пространства. Княгиня молит силы природы помочь спасти мужа, ее обращения к ветру, Днепру, солнцу основаны на распевных лирических темах. Одна из них, символизируя любовь Ярославны, уже звучала в увертюре и арии Игоря из второго действия.

Понуро бредут поселяне, исполняя печальную песню о разорении родной земли. Хор поселян основан на варианте подлинной протяжной песни «Про горы Воробьевские», которую композитору довелось услышать от крестьянина Вахрамеича во время поездки во Владимирскую губернию:

62

Moderato

Ох, не буйный ве - тер за - вы - вал.

Основная мелодия разворачивается постепенно, слоги текста распеваются на несколько нот, все больше расширяется диапазон, вступают новые голоса — и вот уже звучит настоящая народная *подголосочная полифония*!

Вдруг Ярославна замечает вдали двух всадников. Вглядевшись, в одном из них она узнает Игоря. Счастливому ликованию нет предела, большой лирический *дуэт* передает безудержный восторг долгожданной встречи.

Скула и Ерошка, не подозревая о возвращении князя, на площади веселят народ. Они издевательски «прославляют» неудачный поход Игоря, подыгрывая себе на гудках. Однако *песня гудошников* внезапно обрывается: Скула замечает вдали княжескую чету! «Ох, пропали наши головушки», — причитает Ерошка. Остолбенело сидят они друг перед другом: *думают*, как быть. Эта сцена — замечательный образец бородинского юмора. «Н-ну!» — тужатся по очереди скоморохи. И вот *постепенно* рождается идея: одна нота, две, три — и наконец выход найден! Они спешат на колокольню и бьют в колокола, чтобы первыми объявить сбежавшемуся народу радостную весть.

Все ликуют: мужественный князь Игорь снова на страже родимой земли.

«Опера производит живое, яркое, радостное впечатление, полна русскими мотивами и выдающеюся оригинальностью», — писал вскоре после премьеры журналист газеты «Новое время». Мелодическая щедрость и красота инструментовки, эмоционально-приподнятая героика партии Игоря и тонкий лиризм любовных эпизодов, мощь народно-национальных сцен и колоритность восточных образов — эти и другие достоинства оперы делают ее по-прежнему интересной современному слушателю.

## «БОГАТЫРСКАЯ СИМФОНИЯ»

Во *второй симфонии*, метко названной Стасовым «*Богатырской*»\*, в полной мере проявились особенности таланта Бородина, его стремление к созданию масштабных эпических образов — ведь симфония писалась параллельно с «Князем Игорем» в 1869–1876 годах.

В январе 1877 года композитор шутливо заметил, что он оказался в положении, в котором не был «ни один из профессоров Императорской Медико-Хирургической Академии» — вскоре ожидалось два его концерта с исполнением первой и второй симфоний. 44-летний химик по-прежнему считал себя «композитором, ищущим неизвестности», скромность не позволяла ему всерьез думать о себе как о даровитом сочинителе. Тем более важным было для него одобрение широкой публикой нового творения.

Однако, в отличие от первой симфонии, «Богатырская» успеха на премьере не имела. Более того, по свидетельству А. Дианина, «публика устроила форменный скандал, напоминающий кошачий концерт». Одобрительные возгласы друзей не спасли положения. Виной этому был, отчасти, и весьма опытный дирижер Э. Направник, не сумевший придать необходимый блеск эффектной второй части, после которой и без того недостаточный энтузиазм публики исчез вовсе.

Расстроенный композитор был чрезвычайно рад поддержке Л. Шестаковой (сестры Глинки), в письме выразившей уверенность, что симфонию ждет блестящее концертное будущее.

---

\* В случае дефицита учебного времени к прослушиванию рекомендуются одна или две первые части симфонии.

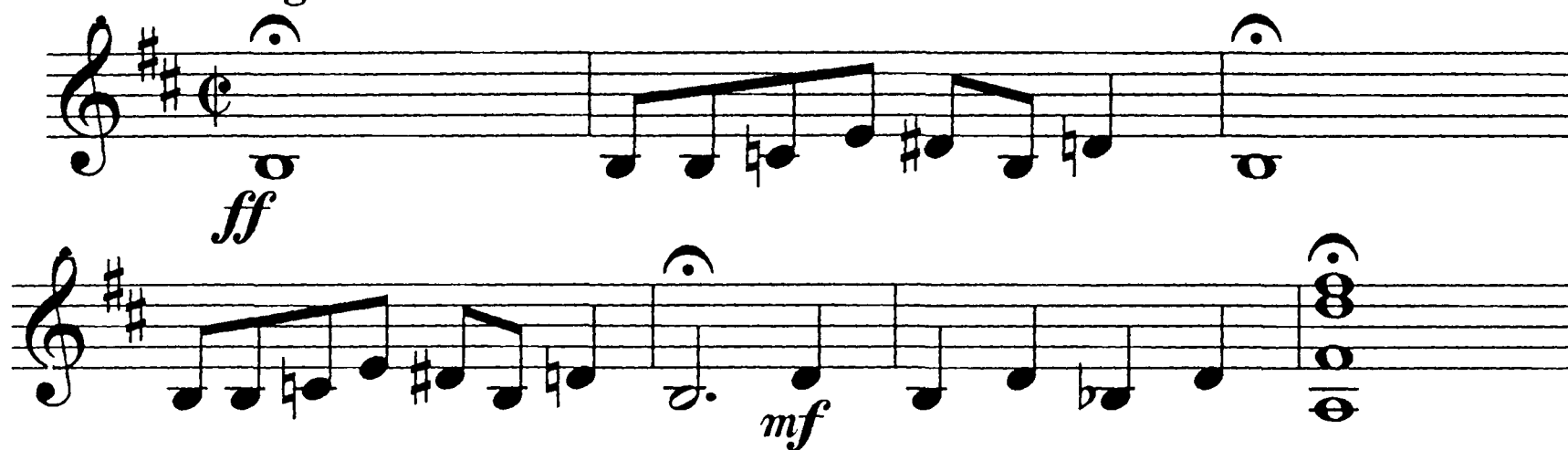
И действительно, в наши дни «Богатырская симфония» — одно из самых любимых и репертуарных произведений.

Симфония состоит из *четырех частей*, при этом две последние части следуют без перерыва.

Со слов Стасова известно, что в *первой части*, написанной в сонатной форме\*, Бородин намеревался изобразить *собрание русских богатырей*. Сочинение начинается грозной и величественной темой, в унисон исполняемой всем оркестром:

63

Allegro



Это — *главная тема* первой части, включающая в себя также веселый плясовой наигрыш. Ее развитие преобладает в течение всей части — основной короткий мотив многократно повторяется у разных инструментов, образует полифонические наложения, проводится в уменьшении или увеличении (более мелкими или, соответственно, более крупными длительностями), становится предметом длительного симфонического развития, увлекая нас то нарастанием динамики, то переливами разных оркестровых красок.

Героическую главную партию оттеняет нежная и лирическая *побочная тема*:

---

\* Сонатная форма основана на противопоставлении двух контрастных тем и состоит из трех разделов — экспозиции, разработки и репризы.

64

Animato assai



У виолончелей она звучит мягко и благородно, у скрипок — экстатически страстно, у деревянных духовых — изящно и пасторально.

В среднем разделе части, вероятно, изображен эпизод состязания или битвы: на ритмичном фоне, напоминающем скок боевых коней, звучат быстрые и немного тревожные варианты главной темы.

Завершается часть мощными и тяжеловесными, словно удары гигантской палицы, замедленными возгласами первоначальной темы, исполненными грозным оркестровым унисоном.

*Вторая часть* не имеет определенной программы. Это быстрое, жизнерадостное *скерцо*, виртуозно инструментованное композитором. На фоне пульсирующих выдержанных нот, словно разноцветные искры, рассыпаются острые, зажигательные мотивы с «рванным», синкопированным ритмом. Более сдержанный средний раздел вновь воскрешает томные восточные образы.

*Третья часть* симфонии — повествование древнего сказителя Баяна. Неторопливая мелодия в русском стиле, порученная солирующей валторне, плавно разворачивается на фоне переборов арфы, имитирующих гусли. В середине части рассказчик взволнованно вспоминает о драматических событиях.

Финальная, *четвертая часть* пронизана буйной, не сдерживаемой силой, удалю и весельем. По словам Бородина, она рисует картину «богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы».

## РОМАНСЫ И ПЕСНИ

«Для берегов отчизны дальной» на слова А. Пушкина — один из лучших лирических романсов в отечественной музыке. Созданный вскоре после смерти М. Мусоргского, он проникнут сосредоточенной и возвышенной скорбью.

Пушкинское стихотворение, написанное в 1830 году, посвящено Амалии Ризнич. Свою влюбленность в эту «высокую ростом, стройную и необыкновенно красивую» девушку, умершую в возрасте двадцати двух лет, поэт будет помнить через много лет, даже накануне своей женитьбы. Жестокая неумолимость смерти породит мысли о призрачности того далекого, светлого и безмятежного мира, который все мы называем «будущим», но который, увы, не всегда становится реальностью.

Исповедальная элегия Бородина удивительно тонко воплощает дух пушкинской поэзии. Крайние разделы романса пронизаны настроением глубокой печали. «Сумрачная» тональность до-диез минор, мерная поступь аккордов с включением в них пронзительно-острых диссонирующих секунд, постепенно восходящая декламационная мелодия и выразительная «виолончельная» линия баса — все средства гармонично и строго сливаются в единый скорбный образ (см. пример 65 на с. 179).

В среднем разделе, словно неудержимый порыв к счастью, мелодия рвется вверх, достигая кульминации на словах «в тени олив и мирт лобзанья мы вновь, мой друг, соединим». Однако, подобно иссякающей мечте, никнет и постепенно растворяется в небытии мелодия, аккорды рассыпаются «в прах», замирая несколькими едва слышными звуками.

«Спящая княжна». Эта музыкальная сказка на собственные слова написана Бородиным в 1867 году, еще до появления первых крупных сочинений. А. Даргомыжский,

65

Andantino con moto

*p*

Для бе - ре - гов от - чиз - ны

*p lugubre, sempre pesante il basso e marcato*

даль - ной ты по - ки - да - ла край чу - жой;

*cresc.*

отметив сходство сюжета с «Русланом и Людмилой» Глинки, высоко оценил музыку сочинения: «тонка, красива, волшебна». Изданный через три года стараниями Балакирева романс быстро стал популярным. В 1880-е годы после концертов русской музыки во Франции один из друзей писал Бородину, что «Спящая княжна» настолько понравилась публике, что «музыкальные магазины на протяжении нескольких дней не продавали ничего, кроме этого романса».

И действительно, знакомая по русским сказкам история о красавице, упрятанной злыми чарами в лесную глухомань и ожидающую пришествия могучего богатыря, нари-

сована композитором неожиданно смелыми музыкальными красками.

Первые же звуки заставляют с удивлением прислушаться: мягкое покачивание аккомпанемента включает в себя простейший бас из двух нот и... две чередующиеся большие секунды. Этот, казалось бы, неблагозвучный интервал звучит покорно и чарующе — воистину княжна спит *волшебным* сном! Мерно колышется мелодия вокальной партии, зыбкость и «нереальность» придает ей подчеркивание неустойчивой шестой ступени ля-бемоль мажора:

66

Andantino

*p*

Спит, спит в ле - су глу - хом,

спит княж - на вол - шеб - ным сном...

Тема загадочной колыбельной повторится еще дважды — в середине и в конце романса, придавая форме черты *рондо*. А между ее умиротворенными звуками прозвучат два контрастных эпизода. Первый возникнет



неожиданно, словно холодное дуновение из темной чащи: «Вот и лес глухой очнулся, с диким смехом вдруг проснулся ведьм и леших шумный рой и промчался над княжной». Вдруг заколышутся вековые деревья, музыка оживится (*Ritmo mosso*), мелодия «встопорщится» на октаву вверх, а басы грузно протопают по целотонной гамме (вполне в традициях Глинки, изобразившим так Черномора).

Но княжна по-прежнему недвижима, она «спит все тем же мертвым сном». Кто же избавит ее от заклятия? Может быть, «богатырь придет могучий, чары силой сокрушит, сон волшебный победит»? Второй эпизод почти уверяет нас в этом: мелодия становится решительней, в ней возникают героические интонации, ярким солнечным лучом звучит до-мажор.

Но, увы, «проходят дни за днями, годы идут за годами... ни души живой кругом, все объято мертвым сном... и никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья».

Неразгаданная тайна сюжета «Спящей княжны» заставила многих слушателей искать в ней скрытый, аллегорический смысл. В образе княжны некоторым виделась дремлющая Россия (хотя 1860-е годы были как раз эпохой очередного «пробуждения» и порыва к свободе), другим в волшебной картинке чудился «явно революционный оттенок» (М. Ипполитов-Иванов).

Однако давайте еще раз вслушаемся в романс и убедимся, что светлая, гармоничная натура автора больше взывает к нашему чувству прекрасного и к любованию духом народных преданий, нежели зовет к разрушению таинственного покоя.

В завершение главы о композиторе вновь обратимся к словам Стасова, справедливо полагавшим, что главные черты художественной натуры «силача» Бородина — *«широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность, Восток»*.

А от себя добавим, что музыка Бородина — настоящий остров радости в сложном сегодняшнем мире.

## **ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. П. БОРОДИНА**

**Опера «Князь Игорь»**

**16 романсов**

**3 симфонии**

**Музыкальная картина «В Средней Азии» для оркестра**

**Струнные трио, квартеты, квинтет, секстет**

**Фортепианные трио, квинтет**

**«Маленькая сюита» и другая музыка для фортепиано**

## **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ**

1. Почему «Князь Игорь» считается эпической оперой?
2. Есть ли, по-вашему, различия в оперных народных сценах Бородина и Мусоргского? В чем они заключаются?
3. Как трактован композитором образ главного героя оперы «Князь Игорь»?
4. Какими средствами Бородин придает половецкой музыке восточный колорит?
5. Какой традиции ближе романсы Бородина — Глинки или Даргомыжского?



## **НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ**

### **1844–1908**

Римский-Корсаков — самый разносторонний из композиторов «Могучей кучки». Многие авторы, обретя индивидуальный творческий почерк, зачастую идут далее проторенным путем и пользуются во всех зрелых сочинениях однажды найденными средствами. Николай Андреевич никогда не удовлетворялся достигнутым — его произведения порой кажутся написанными совершенно разными композиторами! В двадцать семь лет оказавшись в числе преподавателей петербургской консерватории, он с жадностью принялся учиться сам, до конца дней сохраняя живость ума и юношеское стремление к «новым берегам». Его последние сочинения не менее свежи и изобретательны, а иногда даже более смелы, чем ранние опусы.

Огромны заслуги Римского-Корсакова в развитии музыкальной жизни России. Композитор вложил свою энергию в множество общественно-полезных дел, иногда совмещая два-три поста одновременно: был инспектором военноморских оркестров Петербурга, участвовал в руководстве

Бесплатной музыкальной школой и Придворной певческой капеллой, свыше трех десятилетий преподавал в консерватории, возглавил «Беляевский кружок» — творческое объединение, пришедшее на смену балакиревскому содружеству, писал учебники, бескорыстно завершал неоконченные произведения рано ушедших из жизни друзей и... успевал сочинять музыки больше, чем каждый из них! В конце XIX столетия Римский-Корсаков во всем мире был признан главой русской музыкальной школы. К этому времени он был также почетным членом Всеобщего немецкого музыкального союза, общества композиторов Франции, Амстердамского музыкального общества, Королевской музыкальной академии в Стокгольме, членом-корреспондентом Парижской академии наук.

Творческие идеи композитора подхватили и развили его многочисленные ученики, среди которых И. Стравинский, А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, Б. Асафьев, М. Ипполитов-Иванов, Н. Мясковский, С. Прокофьев и многие другие.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Морская стихия и музыка.** В 1990 году роду Римских-Корсаковых исполнилось 600 лет, многие его представители по мужской линии связали свою судьбу с морем. Прадед композитора, Воин Яковлевич, начав службу при Петре I, в царствование Елизаветы Петровны стал вице-адмиралом и командующим Кронштадтской эскадрой. Один из его внуков, Николай Петрович, после множества морских путешествий способствовал развитию военно-морского образования — он был директором петербургского Морского корпуса и дослужился до чина контр-адмирала, его именем назван один из островов в Тихом океане. Наконец, родной брат композитора, Воин Андреевич, также посвя-

тил себя мореплаванию: он принимал участие в экспедиции адмирала Е. Путятина на Дальний Восток\*. Неудивительно, что романтика морских странствий увлечет и Николая Андреевича Римского-Корсакова.

Родился Николай 6 марта 1844 года в *Тихвине*, небольшом городке Новгородской губернии\*\*. Его отец, немало послужив отечеству (сначала в должности новгородского вице-губернатора, затем директора петербургского Коммерческого банка, позже — губернатора Волыни), к моменту рождения младшего сына ушел в отставку и отметил свой 59-й день рожденья. Был он человеком либеральных взглядов, любил философствовать и задолго до реформы Александра II оформил «вольную» своим крепостным крестьянам.

Маленький Ника рос, окруженный редким вниманием и родительским теплом. Шести лет его начали обучать игре на фортепиано. Огромное влияние на развитие интересов ребенка оказал старший брат Воин, часто находившийся в морских походах. Он присылал письма с описанием романтических странствий, а Ника в ответ засыпал Воина бесчисленными вопросами об устройстве кораблей — он тоже мечтал стать моряком.

В 1856 году отец привозит Николая в Петербург, и младший из рода Римских-Корсаковых становится учеником престижного *Морского кадетского корпуса*\*\*\*. Конечно,

---

\* Любопытно, что в числе заслуг Путятина — открытие им в Японском море «островов Римского-Корсакова», названных так, очевидно, по имени Воина Андреевича.

\*\* В настоящее время Тихвин отнесен к Ленинградской области.

\*\*\* Это учебное заведение было основано в Москве в 1701 году Петром I как «Навигацкая школа», в 1715 году указом императора переведено в Петербург и объединено с учрежденной Морской академией. С 1752 года называлось Морским шляхетным кадетским корпусом, с 1802 — Морским кадетским корпусом, ныне — Санкт-Петербургский Военно-морской институт. С 1743 года располагает-



Рисунок  
тринадцатилетнего Ники  
(1857)

казенная обстановка поначалу пугает его, но полученная в корпусе военная выправка и воспитанная внутренняя дисциплина в будущем помогут преодолевать не только морские, но и жизненные бури. Учился он хорошо, получая по 12-балльной шкале самые высокие оценки, за что в числе других воспитанников был регулярно награждаем яблоками и грушами. Директор корпуса вручал их лично. (А нерадивых кадетов, получавших единицы и двойки, по воскресеньям пороли — такого с Никой не случилось ни разу!). Через пару лет юный Римский-Корсаков впервые совершил учебное плавание на настоящем корабле.

По выходным и праздникам он занимался музыкой. Сначала фортепианной игре его учил виолончелист Александринского театра Улих, но более плодотворными и увлекательными были занятия с *Федором Канилле* (с 1859 года), который побудил Николая попробовать себя в композиции и сочинить несколько фортепианных пьес. «Этот человек делает урок как-то приятным; я бы у него хотел просидеть хоть полдня», — писал он домой в Тихвин\*.

Особенный восторг пребыванию Ники в Петербурге придавали регулярные посещения музыкальных театров

ся в бывшем дворце фельдмаршала Миниха (наб. Лейтенанта Шмидта, 17, перестроен). В разное время выпускниками училища были адмиралы В. Корнилов, П. Нахимов, М. Лазарев, Ф. Ушаков, мореплаватели Ф. Беллинсгаузен, И. Крузенштерн, писатели И. Гончаров, В. Даль, К. Станюкович, художник В. Верещагин.

\* Выдержки из писем приводятся по изданию: *Римская-Корсакова Т. В. Детство и юность Н. А. Римского-Корсакова*. СПб.: Композитор, 1995.

и симфонических концертов. Его письма пестрят восхищенными откликами о прослушанном, заставляют старательнее учиться, чтобы получить желанное увольнение и надежду на новую встречу с прекрасным.

Поначалу ему нравится почти всё: «что может быть приятнее, как слушать оперу»; «очень приятно слушать такую музыку, как в „Севильском цирюльнике“; „Сон в летнюю ночь“ — просто чудо». После спектаклей и концертов ему страстно хочется проиграть услышанное на фортепиано. «Я ужасно разохотился покупать ноты», — пишет он родителям. Постепенно музыкальные вкусы Ники склоняются к русской музыке: «Я сегодня совершенно счастлив. Вообразите, дают „Жизнь за царя“»; «Глинка — величайший гений, и „Руслан и Людмила“ — лучшая опера в мире»; «Глинка сделал из самого глупейшего и монотонного мотива такую фугу, что она навсегда составит славу знаменитому композитору»\*. Увлечение Николая музыкой даже стало предметом беспокойства старшего брата — не повредит ли это учебе?

Не одобряло регулярных музыкальных занятий и руководство Морского корпуса. «У нас каждый вечер почти собирается компания петь, так что составилась хор под моим управлением из 18 человек... Только беда, что мы претерпеваем большое гонение от начальства», — вздыхал будущий гардемарин.

Впрочем, грустить было некогда — летом 1861 года предстоял последний учебный морской поход по серым волнам Балтики.

**Встреча с Балакиревым.** В декабре этого же года Канилле привел Николая к Балакиреву, который подтвердил наличие у Римского-Корсакова огромного таланта. Просмотрев его оркестровые наброски, он сумел убедить 17-летнего кадета, что из них наверняка выйдет превосходная

---

\* Имеется в виду «Камаринская».

симфония. Чудесный дар балакиревского «духовного отцовства» (хотя ему самому было всего лишь 25) и на этот раз посеял вечное и доброе: Ника с огромным увлечением действительно принялся сочинять *симфонию*, без необходимых для этого знаний и накануне выпускных экзаменов! Конечно, создатель «Могучей кучки» помогал ему советами, а заодно познакомил его с Кюи, Мусоргским и Стасовым (Бородин в это время находился в Гейдельберге). Так в балакиревском кружке появился пятый участник. Важное знакомство вскоре перевернет и его жизнь.

Впервые Николаю пришлось столкнуться с трагедией — в марте 1862 года, немного не дожив до предполагавшегося переезда в Петербург, умер отец. Главной опорой Ники на многие годы останется мать, ей он будет поверять самое сокровенное.

**Почти кругосветное плавание.** Успешно окончив весной 1862 года Морской кадетский корпус, Николай получил чин гардемарина и начал готовиться к длительному кругосветному плаванию, которое было непременным условием для получения офицерского звания.

Осенью этого же года на клипере\* «Алмаз» он отплыл из Кронштадта в дальние страны. В плавание он взял партитурную бумагу: несмотря на отсутствие на корабле фортепиано, он намеревался продолжить сочинение симфонии.

Германия, Англия, Северная и Южная Америка — везде морской гвардеец мучительно думал о собственном призвании. Письма к матери наполнены сомнениями в правильности избранного пути: «Я знаю, что не без пользы пройдет для меня это плавание; но я вижу, что я музыкально тупею и глупею, что я теперь не могу того делать, что делал прежде». Особенно Нику раздражали грубые солдатские нравы, царившие на судне: «Общество на нашем

---

\* Клипер — быстроходное парусное или парусно-паровое судно.



клипере ужасное... Одни пьянствуют и похабничают. Другие совершенные писаря. Третьи просто глупы... А главное, я не имею товарища по музыке. Совершенно не с кем поделиться в этом».

Однако работа над симфонией понемногу продвигалась, завершённую вторую часть Николай послал Балакиреву, но посылка не скоро дошла до адресата. «Неужели жена почтмейстера какого-нибудь ее играет, или в цензуре нашли ее непозволительною?» — поражался он.

Во время длительных стоянок офицеры имели возможность осмотреть местные достопримечательности, а Римский-Корсаков стремился в первую очередь пополнить свой творческий багаж. Заграничная музыкальная жизнь, по его мнению, не шла ни в какое сравнение с отечественной. «Побывали в Ковент-Гарденском театре, слышали новую английскую оперу „Торжество любви“ — довольно гадкую. Поют тоже не особенно хорошо». «Англичане совсем немusикальный народ, их романсы... хуже даже итальянских, французских и немецких. Итальянские — приторны, как обсахарившееся малиновое варенье; французские — пошлы, легки и пусты; немецкие — немножко „цирлих-манирлих“... Нет, самые музыкальные народности — это венгерцы, испанцы и русские, а также персы и вообще восточные народы». «Художественного вкуса у американцев нет, что же касается комфорта, то в этом они превзошли все нации». Высказывания начинающего композитора полны юношеского максимализма, в них явственно слышны усвоенные всего за несколько месяцев идеи Балакирева и других «кучкистов»! Главное — страсть к музыке разгоралась все больше и больше.



Во время увольнения  
(Нью-Йорк, 1863)

Намерение команды «Алмаза» обогнуть Южную Америку реализовать не удалось — клипер дал течь, из-за чего пришлось вернуться для ремонта в Рио-де-Жанейро. Кругосветное путешествие не вполне состоялось, но зато перспектива увидеть родные берега стала ближе. Еще несколько месяцев пути (с заходом в Средиземное море) — и вот наконец знакомые серые балтийские волны. В июне 1865 года клипер бросил якорь на рейде Кронштадта. Трехлетнее плавание закончилось. Мичман Римский-Корсаков привез из него почти завершенную симфонию.

**Возвращение к музыке.** Николая не покидали раздумья о своем истинном призвании. Военная служба тяготила его все больше, он осознал, что «не в состоянии приказывать по-военному, покрикивать, ругаться, ободрять, взыскивать, говорить начальническим тоном с подчиненными». Однако необходимость думать о хлебе насущном вынуждала отдавать должное приобретенной профессии: после краткого пребывания в Кронштадте он был переведен на «береговую» службу в Петербург, сначала в Гавань, а затем в морской экипаж близ Новой Голландии\*.

Возобновление контактов с балакиревским кружком активизировало становление Римского-Корсакова как музыканта. Его симфония уже была включена в программу предстоящих концертов, поэтому пришлось спешно ее завершать. *Премьера симфонии* состоялась 19 декабря 1865 года в концерте Бесплатной музыкальной школы в здании Городской думы. Публике понравились и симфония, и молодой офицер, скромно отвешивавший поклоны. Музыкальное «боевое крещение» удалось. За симфонией вскоре последуют другие оркестровые сочинения — *увертюра на русские темы* (1866), *Сербская фантазия* (1867), *музыкальная картина «Садко»* (1867), *симфоническая сю-*

---

\* Остров в Петербурге, принадлежавший Морскому ведомству.

ита «Антар» по сказке О. Сенковского (первоначально — вторая симфония, 1868). В этих произведениях явственно проявилась способность композитора к созданию ярких, живописных инструментальных полотен на русские или восточные мотивы. Однако автор продолжал сомневаться в глубине своего дарования. Позже он писал об этом периоде: «В одной половине, кружке Балакирева, меня считали композиторским талантом, плохим пианистом или вовсе не пианистом, милым и недалеким офицериком; в другой половине, между знакомыми и родными семейства Воина Андреевича, я был морской офицер, дилетант, *прекрасно* играющий на фортепиано и знаток серьезной музыки, между прочим, что-то сочиняющий»\*.

Конечно, больше его волновало мнение друзей-музыкантов. В эти годы он беспрекословно слушался всех советов Балакирева, учитывал мнение Стасова и Кюи, а более непринужденное и дружеское общение сложилось с Бородиным и Мусоргским. Круг музыкальных знакомых Римского-Корсакова расширялся, в него вошли А. Даргомыжский и часто приезжавший из Москвы П. Чайковский.

**Первая опера.** Пример Мусоргского, увлеченно работавшего над «Борисом Годуновым», вдохновил и Римского-Корсакова. Ему тоже захотелось попробовать себя в жанре исторической оперы. Выбор пал на пьесу Л. Мея, посвященную эпохе Ивана Грозного. Либретто композитор написал сам, пользуясь советами друзей, — так появилась его первая опера «*Псковитянка*» (1872).

Почти ежедневное общение с Мусоргским и отъезд в 1871 году брата Воина на лечение в Италию\*\* побудил Николая на некоторое время поселиться вместе с Модестом

---

\* Здесь и далее цит. по: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни*. М.: Музыка, 1980.

\*\* К сожалению, во время пребывания в Италии брат композитора скончался.

в одной квартире на Пантелеймоновской улице\*. Приятели ухитрялись на одном рояле сочинять две оперы: Модест в это время создавал новую редакцию «Бориса». Римский-Корсаков вспоминал: «С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению».

Успешная премьера «Псковитянки» состоялась в Мариинском театре в первый день 1873 года, после чего в этом же сезоне спектакль прошел еще десять раз при полном зале.

**Консерватория.** Об обретении Римским-Корсаковым подлинного профессионализма и, как следствие, авторитета в музыкальном мире свидетельствует неожиданное предложение 27-летнему морскому офицеру занять с осени 1871 года должность *профессора Петербургской консерватории по классам сочинения, инструментовки и оркестра*. Только через много лет композитор в полной мере осознал, насколько рискованным было согласие на преподавательскую деятельность: «Я ничего не знал.. Я не только не в состоянии был гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины сектаккорд и квартсектаккорд мне были неизвестны».

Что ж, смелость города берет! «Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников», — честно признался новоиспечен-

---

\* Ныне дом № 11 по ул. Пестеля.

ный педагог. Пришлось с утроенной энергией штудировать гармонию и контрапункт, овладевать новыми приемами оркестрового письма и навыками дирижирования. Уникальная творческая одаренность Римского-Корсакова волей судьбы получила прочный теоретический фундамент для дальнейшего уверенного роста его композиторского мастерства.

**Музыкальный и жизненный круговорот.** С этого времени количество различных обязанностей, возложенных на плечи Римского-Корсакова, будет неуклонно возрастать.

Его музыкальные пристрастия оценили наконец в военном ведомстве: в 1873 году он был назначен *инспектором военно-морских оркестров Петербурга\**, вступив в должность, однако, уже гражданским человеком, «с наслаждением» снявшим военную форму. Деятельность по организационному руководству флотской духовой музыкой будет продолжаться свыше десяти лет, отнимая много сил: база флота находилась в Кронштадте, в зимнее время добираться туда приходилось по льду Финского залива. Стремясь привести в систему знания о разных музыкальных инструментах, Николай Андреевич начал работу над *учебником инструментовки*, которая продолжится с перерывами до конца жизни\*\*.

Годом позже последовало предложение возглавить после ухода Балакирева *Бесплатную музыкальную школу* — и Римский-Корсаков с готовностью пришел на помощь терпящему бедствие учебному заведению. Его усилиями были организованы концерты с исполнением фрагментов

---

\* Флотские духовые оркестры назывались тогда «музыкантскими хорами».

✓ \*\* Он будет издан лишь после смерти композитора под названием «Основы оркестровки».

«Страстей по Матфею» и Мессы си минор Баха, ораторий Генделя, сочинений русских композиторов. В пору его директорства (1874–1880) БМШ поправила свое финансовое положение и вновь стала одним из ведущих просветительских центров столицы.

Кроме того, он был вынужден заниматься с множеством частных учеников, поскольку еще в 1872 году обзавелся семьей. Супругой Николая Андреевича стала чрезвычайно одаренная «музыкальная барышня» Надежда Пургольд. В августе 1873-го у них родился первенец — сын Михаил (всего у композитора будет семеро детей).

Только прежняя военная закалка позволяла Римскому-Корсакову успевать все. Как в калейдоскопе сменялись классы консерватории, военные оркестры, БМШ, ученики, благотворительные концерты, домашние обязанности по воспитанию детей. Удивительно, что при этом ничуть не ослабевала его творческая деятельность! В 1873 году завершена *Третья симфония*, весьма сдержанно встреченная друзьями, — им она показалась слишком «ученой». Лишь Бородин одобрительно отозвался об этом сочинении со свойственным ему юмором, считая, что в новой симфонии автор предстал «профессором, надевшим очки». Следом за ней появятся камерные произведения — *квартет* (позже переделанный в симфониетту), *квинтет и секстет*.

Продолжился и поиск собственного стиля в *оперном жанре*. Не вполне удовлетворенный «Псковитянкой», композитор переработал сочинение, добавив к нему пролог. Затем полтора года посвятил созданию новой оперы «*Майская ночь*» по повести Гоголя — она была поставлена в Мариинском театре в январе 1880 года. «Хвалить — хвалили, — писал композитор, — но прежних „прекрасно-с! бесподобно-с! капитально-с!“ уже не было». И приятелей-музыкантов, и критику смущало «академическое» влияние консерватории.

Но зато следующее оперное творение Римского-Корсакова несомненно стало первой сияющей вершиной его творчества.

**«Снегурочка».** С *весенней сказкой А. Островского*, созданной в 1873 году, композитор познакомился вскоре после опубликования и поначалу не оценил ее хрустальной красоты: в то время он был еще во власти идей 1860-х годов о необходимости воплощения в опере острых социальных проблем. Однако после повторного прочтения пьесы в феврале 1880 года он словно прозрел: «Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу. Сейчас же после чтения начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов и стали мерещиться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета». Композитор даже съездил в Москву, чтобы заручиться согласием Островского на использование пьесы в качестве либретто. Драматург не только восторженно отнесся к этой идее, но и подарил Римскому-Корсакову личный экземпляр издания.

Большая часть музыки писалась быстро и с огромным воодушевлением летом 1880 года в имении Стелёво, в двухстах километрах от Петербурга, где семья композитора снимала дом. Неброская красота цветущей северной природы гармонировала с поэтическим настроением композитора: «Какой-нибудь толстый и корявый сук или пенёк, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем, лес „Волчинец“ — заповедным лесом, голая Копытецкая горка — Ярилиной горой, тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ». На лирический лад настраивали пронизанные солнцем или косыми штрихами дождя прозрачные рощи, множество



полевых цветов и несмолкаемое щебетание птиц. Из густого пряного воздуха русского захолустья, из грохота торопливых летних гроз, из теплого дыхания безбрежных ржаных полей и холодного сумрака далеких дубрав рождалась волшебная музыкальная ткань новой оперы, занявшей особое место в творчестве Римского-Корсакова. «Кто не любит моей „Снегурочки“ — тот не понимает ни меня самого, ни моих сочинений вообще», — говорил композитор.

Сюжет оперы, написанной в *четырёх актах с прологом*, в основном следует пьесе Островского (сокращены лишь второстепенные действующие лица).

*Когда-то, в «доисторическое время», дочь Деда Мороза и Весны-Красны Снегурочка стала причиной недовольства солнечного божества Ярилы. Все реже согревал верховный бог страну берендеев теплом, и даже мудрый царь Берендей не ведал, как помочь своему народу восстановить ход времен и вернуть земле плодородие.*

*Простодушной Снегурочке надоело скрываться в лесной чаще — ей хочется быть поближе к людям, водить с ними хороводы и петь веселые песни. Родители соглашались на уговоры дочери, отдав ее в семью Бобыля и Бобылихи. Вот наконец и она слышит обольстительные песни пастуха Леля, а также обретает подругу — Кунаву, влюбленную в купца Мизгиря.*

*Однако людские страсти оказываются непредсказуемее природных стихий. Приглянувшийся Снегурочке Лель не обращает на холодную красавицу внимания. Мизгирь же, наоборот, бросает гордую Кунаву, мечтая покорить сердце Снегурочки. Увы, невинное дитя не знает любви, невольно причиняя окружающим страдания: она равнодушна к Мизгирю и не знает, в чем провинилась перед разгневанной Кунавой. Разрешить спор народ просит своего мудрого владыку. Берендей повелевает Мизгирю увлечь Снегурочку. Только пробудив в ней чувство любви, он получит ее в жены.*



*Накануне Ярилина дня берендеи водят хороводы. Лель ухаживает за Купавой, больно раня сердце Снегурочки. Ревность — первый знак зарождающегося чувства. Девушке противны приставания Мизгиря, на помощь приходит посланный Дедом Морозом леший: он манит Мизгиря призраком Снегурочки и заводит его в заколдованный лес.*

*Снегурочка же решает попросить мать о помощи, и Весна-Красна надевает на нее волшебный венок: теперь красавица полюбит первого встречного. Им оказывается Мизгирь. Радостно ведет он избранницу к людям, мечтая явить ее красу в ярких лучах восходящего солнца. Однако горячие любовные чувства и палящие солнечные лучи губят нежный зимний цветок: Снегурочка тает, становясь жертвой во имя прихода Солнца и нового рождения природы.*

*Яркие музыкальные портреты, редкой красоты пейзажные картины, наполненные и глухими зимними шорохами, и искрящимися весенними бликами расцветающей природы, и звонкими голосами птиц (есть даже музыкальное воплощение настоящего петушиного крика!), мистические народные обряды, подлинные народные песни в сочетании с особым «плавно льющимся речитативом», множество изысканных гармонических, ладовых и оркестровых находок — всё это соединено композитором в необыкновенное красочное полотно, воплощающее мир древних славян. Идея рождения души через умирание холодного телесного начала, выраженная в гибели главной героини, делает миф глубоким и многозначным, а выразительная музыка придает ему живость и душевную теплоту.*

*Сочинение «Снегурочки» означало обретение композитором самобытного творческого почерка, по ее завершении он почувствовал себя «созревшим музыкантом и оперным композитором, окончательно вставшим на ноги».*

*Премьера оперы прошла в январе 1882 года в Мариинском театре под управлением Э. Направника. К сожалению,*

в интересах малоразборчивой, спешащей на ночные развлечения публики, дирекцией театра были сделаны сокращения в партитуре, несколько повредившие успеху спектакля.

Большой резонанс в музыкальном мире вызвала московская постановка «Снегурочки» силами частной труппы С. Мамонтова, оформленная известным художником В. Васнецовым. А в московском Большом театре она впервые была представлена без купюр.

Высоко оценил творение Римского-Корсакова Островский, называя музыку оперы «удивительной» и восклицая: «Я ничего не мог себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнерусского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки».

**1880-е годы.** Это десятилетие было наполнено, как и прежде, множеством подвижнических, общественно-полезных дел. После смерти Мусоргского и Бородина Николай Андреевич по своей инициативе занялся редактированием и подготовкой к изданию незавершенных произведений безвременно ушедших из жизни друзей.

В конце 1880 года он передал дела Бесплатной музыкальной школы Балакиреву, а через три с половиной года, в связи с упразднением должности инспектора военных оркестров, освободился от службы в Морском ведомстве. Однако вместо этих обязанностей он принял приглашение Балакирева стать *помощником управляющего Капеллой*, в которой его стараниями были созданы оркестровый и регентский\* классы. Николая Андреевича заботила судьба детей, принимавшихся в Капеллу, ведь после «спадения с голоса» их зачастую просто увольняли со службы, не заботясь о будущем хористов. Поэтому программа их обучения была расширена за счет добавления теории

---

\* Регенты – хоровые дирижеры православной церкви.

музыки, гармонии, контрапункта, а также игры на скрипке или фортепиано. Не прекращалась работа и в консерватории. Для систематизации знаний своих подопечных об аккордах композитор написал учебник, названный *«Практическим курсом гармонии»*. Общение с творческой молодежью продолжалось и вне учебных стен: Римский-Корсаков стал активным участником *«Беляевского кружка»*.

На сочинение музыки оставалось совсем немного времени. В эти годы будут написаны, в основном, инструментальные сочинения: *Концерт для фортепиано с оркестром*, *Фантазия для скрипки с оркестром*, *Симфониетта* (на основе неопубликованного струнного квартета), пасхальная увертюра *«Светлый праздник»*, *«Испанское каприччио»* и бесспорный оркестровый шедевр — симфоническая сказка *«Шехеразада»* (1888). Новая опера *«Млада»*, завершенная в 1890 году, успеха у публики не имела\*.

**«Беляевский кружок».** С богатым лесопромышленником Митрофаном Беляевым композитор познакомился во время поездки в Москву в 1882 году. Беляев был покорен талантом юного Александра Глазунова, ученика Римского-Корсакова, сочинившего в 16 лет свою первую симфонию и обладавшего феноменальными музыкальными способностями (в частности, «моцартовской» памятью). Премьера симфонии Глазунова побудила Беляева стать меценатом, покровителем музыкальных талантов.

---

\* Ранее, в 1870–72 годах, по инициативе директора императорских театров С. Геденова, была предпринята попытка написания «коллективной» оперы на этот же сюжет: первое действие было поручено Кюи, второе и третье — Римскому-Корсакову и Мусоргскому, назвавшему этот труд «батраческим», четвертое — Бородину. Сочинением балетных номеров оперы должен был заняться Л. Минкус. Замысел не был реализован до конца, а сочиненные фрагменты позже использованы композиторами в других произведениях (Римским-Корсаковым — в опере *«Майская ночь»*).

Неплохо играя на альта, он и ранее устраивал квартетные собрания в своей петербургской квартире на Николаевской улице\*. С 1883 года круг его гостей значительно расширился. Частым посетителем «беляевских пятниц» стал Римский-Корсаков, а за «мэтром» потянулись и его ученики: композиторы Глазунов, Лядов, Золотарев, Черепнин, Blumenфельд, Витоль и другие. Посещали дружеские музыкальные вечеринки также Бородин и Стасов.

Николай Андреевич считал Беляева «честным, добрым, откровенным до резкости» человеком, радушным хозяином и «хлебосолом», а главной притягательной чертой называл «беззаветную его любовь и преданность музыке». Эта страсть побудила Беляева тратить свои средства на поддержание смелых поисков новизны в русском музыкальном искусстве, и не только петербургском: материальной и дружеской поддержкой Митрофана Петровича пользовались москвичи Танеев и Скрябин, бывал на заседаниях кружка и Чайковский.

В 1884 году Беляев учредил *премии имени Глинки*, присуждавшиеся молодым талантам. В следующем году его стараниями был организован цикл «*Русские симфонические концерты*», в которых несколько раз в году исполнялась музыка только отечественных композиторов (эти общедоступные концерты продолжались на средства его фонда даже после смерти мецената в 1903 году; последний из них состоялся в 1918 году). Для издания произведений русских музыкантов Беляев основал в Лейпциге *нотное издательство*, а в Петербурге — *нотный магазин*. При отсутствии



*Беляеву Митрофану Петровичу  
от Николая Андреевича Римского-Корсакова  
19 декабря 1887. М. П. Беляев*

**Митрофан Беляев  
(1887)**

\* Современный адрес — ул. Марата, 50.

в тогдашней России положения об авторском праве публикация партитур в Германии позволяла обеспечивать композиторам надежные гонорары. Кроме того, будучи страстным поклонником ансамблевой игры, в 1891 году Беляев стал основателем цикла публичных камерных концертов под названием *«Русские квартетные вечера»*.

Для справедливого распределения благотворительных средств требовалась рука (а точнее, музыкальный слух, тонкий вкус и авторитет) подлинного профессионала: эту роль Беляев поручил *Римскому-Корсакову*, который и стал музыкальным лидером, *главой «Беляевского кружка»*. Николай Андреевич с его опытом, безупречной репутацией и преданностью искусству, несомненно, по праву возглавил «Попечительный совет», определявший наиболее достойных кандидатов на особое внимание и материальную поддержку.

**Душевный и творческий кризис.** В 1890 году северная столица шумно отмечала 25-летие творческой деятельности Римского-Корсакова. В зале Дворянского собрания прошел концерт из его произведений, многочисленные делегации подносили памятные подарки, благодарственные послания и поздравления.

Однако в жизни композитора наступил тяжелый период, в течение трех лет он не будет сочинять музыку. Причиной этому стали крайнее переутомление и трагические события в семье — смерть матери и двух малолетних детей. После поездки в Москву Николай Андреевич даже подумывал о переезде в первопрестольную, ему казалось, что жизнь там «как-то моложе и свежее жизни Петербурга».

И все же окончание в 1893 году контракта на работу в Капелле, переезд на новую квартиру, где ничто не напоминало о черной тени последних лет, летний загородный отдых и возможность осмыслить собственное творчество в ряде музыкально-эстетических статей позволили композитору забыть о физическом недомогании, воспрянуть

духом и с новыми силами отдаться любимому делу. После нескольких лет творческого затишья наступает невиданный расцвет его огромного таланта.

**Рог изобилия.** Новые сочинения возникают словно по мановению волшебной палочки. Список опер, появлявшихся отныне практически ежегодно, поражает воображение:

1895 — *«Ночь перед Рождеством»*

1896 — *«Садко»*

1897 — *«Моцарт и Сальери»*

1898 — *«Царская невеста»,*

*«Боярыня Вера Шелога»* (пролог к *«Псковитянке»*)

1900 — *«Сказка о царе Салтане»*

1901 — *«Сервилия»*

1902 — *«Кащей Бессмертный»*

1903 — *«Пан воевода»*

1904 — *«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»*

Из десяти перечисленных опер только три удостоились премьер в императорском Мариинском театре. Причиной тому были цензурные трудности, возникшие уже при постановке *«Ночи перед Рождеством»*: среди героев либретто, написанного по фантастической повести Гоголя, упоминалась некая «царица», в которой цензоры усмотрели прямой намек на Екатерину II. Дело спасли вмешательство министра двора графа Воронцова и энтузиазм директора театров Всеволожского, хотя царицу пришлось заменить на загадочного «Светлейшего».

А следующую оперу, *«Садко»*, дирекция Мариинки отвергла еще на стадии прослушивания, после чего сочинение было представлено в негативном свете на докладе государю, и Николай II лично вычеркнул ее из репертуара театра.

Далее Николай Андреевич, по его словам, «решил оставить дирекцию в покое и никогда более ее не тревожить предложением своих опер». Тем более что на помощь ма-

ститому композитору пришел новый меценат — *Савва Мамонтов*, организовавший Москве частную оперную труппу\*. Ее силами и были поставлены шесть новых опер Римского-Корсакова. В спектаклях, колоритно оформленных выдающимися художниками В. Васнецовым, К. Коровиным, С. Малютиным, пели замечательная русская певица Н. Забела-Врубель и великий бас Ф. Шаляпин.

**События 1905–1907 годов.** Расстрел демонстрантов в воскресный день 9 января 1905 года и последовавшая за ним волна забастовок по всей стране возвестили о начале первой русской революции. Студенты Петербургского университета и Технологического института объявили о прекращении занятий до предоставления правительством политических свобод. Волнения состоялись и в консерватории. Антиправительственных лозунгов будущие музыканты не выдвигали, их требования касались в первую очередь *творческой свободы* — ослабления цензуры, создания полноценной библиотеки, учебного театра, искоренения случаев грубости среди педагогов. В созданный для решения этих вопросов комитет вошел и Римский-Корсаков. Он не только *поддержал требования студентов*, но и дополнительно высказался в пользу реорганизации всей системы управления консерваторией: в частности, выступил за ее отделение от Русского музыкального общества, безграмотные чиновники которого фактически осуществляли руководство учебным заведением, а также за превращение должности директора консерватории в выборную.

В результате дирекция РМО временно закрыла консерваторию, уволила ее директора Бернгарда, удалила около

---

\* Труппа выступала на разных площадках, среди которых — театр Лианозова (позже в нем разместился Художественный театр) и дом купцов Солодовниковых (ул. Б. Дмитровка, дом 6); приезжала она с гастролями и в Петербург, в том числе с операми Римского-Корсакова.



сотни «неблагонадежных» учащихся, а заодно объявила об увольнении *Римского-Корсакова*, проработавшего в консерватории 34 года! Вместо желанного «искоренения революции» получился конфуз на весь музыкальный мир: письма и телеграммы в поддержку Николая Андреевича шли не только со всей России, но даже из Франции и Бельгии. В знак протеста против его увольнения консерваторию покинули Лядов, Глазунов, Есипова, Blumenфельд и ряд других профессоров. Полиция поспешила запретить исполнение в Петербурге *всех произведений* композитора, после чего, по едкому замечанию Римского-Корсакова, «некоторые провинциальные помпадурсы сделали и у себя подобные распоряжения». С учениками он продолжал заниматься на дому.

Стремясь поддержать любимого педагога, студенты организовали в театре В. Комиссаржевской исполнение оперы «*Кащей Бессмертный*», после которого планировалось и концертное отделение. Однако по завершении оперы вмешалась полиция, и на глазах у возмущенной публики был опущен железный противопожарный занавес.

К счастью, нелепые акции против композитора к лету под давлением общественности пошли на убыль. Руководству РМО пришлось пойти и на организационные уступки: в частности, оно дало согласие на избрание нового директора консерватории. Им стал Александр Глазунов, первым решением которого стало возвращение Римского-Корсакова в число профессоров. Николай Андреевич согласился, но неприятный осадок от происшедшего инцидента у него остался.

На императорскую сцену его произведения вернутся лишь в 1907 году — в феврале в Мариинском театре состоялась премьера написанного три года назад «*Сказания о невидимом граде Китеже*».

Однако последняя опера Николая Андреевича, «*Золотой петушок*», завершенная в августе 1907 года, была вновь



*запрещена* цензурой — при жизни композитора она так и не прозвучит.

**Последняя гроза.** Напряжение, связанное с борьбой за постановку нового оперного творения, подорвало тающие силы композитора, страдавшего стенокардией. Положение в стране не внушало ему оптимизма. «Дела в России представляются мне весьма дрянными. У нас нет согласия, единства, все вразброд идет, поэтому нет и успеха», — писал Николай Андреевич в это время.

Он неохотно принял приглашение С. Дягилева продирижировать в Париже своими сочинениями, грустно заметив: «Ехать так ехать, сказал попугай, когда кошка тащила его из клетки».

Весной 1908 года композитор порадовался известиям об успехе в далекой французской столице его оперы «Снегурочка», а летом перебрался на дачу в Любенск, где и скончался в грозовую ночь на 8 июня. Похоронили Римского-Корсакова на кладбище петербургского Новодевичьего монастыря\*.



*Н. Римский-Корсаков*

**Н. Римский-Корсаков**  
Рисунок углём  
В. Серова (1880)

---

\* В 1936–37 годах в связи с антирелигиозной кампанией, проводившейся сталинскими властями, множество церквей, а заодно и церковных кладбищ, были разрушены или разорены. При этом останки деятелей культуры (в том числе Римского-Корсакова) были перенесены «для удобства обозрения» погребений в *Некрополь мастеров искусств*, созданный «на базе» почти уничтоженного *Тихвинского кладбища* Александро-Невской лавры (к 1937 году из 1325 надгробий было оставлено лишь 114, остальные «реализованы как стройматериалы»; к сохраненным добавлено еще 60 захоронений — в основном художников и актеров).

## «ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

**История создания и постановки. Либретто.** Сочинение оперы, написанной по сатирической сказке *А. Пушкина*\*, было начато осенью 1906 года и завершено примерно через год. Композитор писал ее с явным удовольствием — в письмах, адресованных автору либретто *В. Бельскому*, он шутливо признавался: «Сочинять хочу не в шутку „Золотого петуха“. Хи-хи-хи да ха-ха-ха». Несмотря на участившиеся недомогания, он работал быстро, «денно и ночью», опасаясь резкого ухудшения здоровья: «А то вдруг умрешь и не допишешь, что задумал, это было бы ужасно глупо и обидно».

Композитор не раз сталкивался с кичливым самодовольством чиновников, непроходимой тупостью власть имущих — его *опера-сатира* была смелой пощечиной всей чиновничьей братии, начиная от мелких «бесов» в многочисленных конторах и заканчивая высшими чиновниками, вплоть до монархов, коих за долгую жизнь Римского-Корсакова сменилось четверо. Авторы называли произведение «*небылицей в лицах*», но их творение, главным героем которого является *царь-идиот*, было немедленно запрещено цензурой. Хотя основой сюжета стала шутливая поэма великого русского поэта (также имевшего проблемы в общении с самодержцами), цензоры проявили завидную сноровку в вычеркивании не только добавленных стихов, но и строк, сочиненных семь десятилетий назад Пушкиным. Ответ, пришедший из конторы император-

---

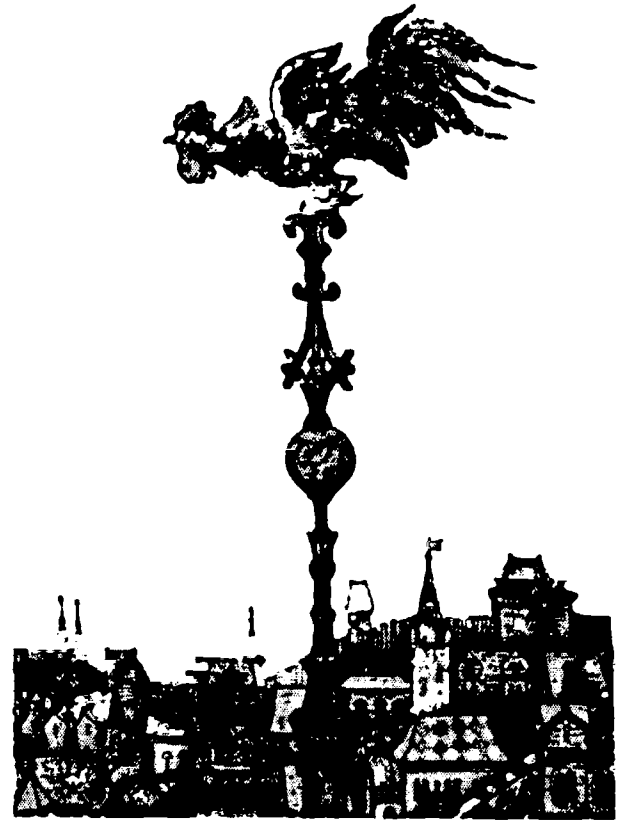
\* Историки литературы не раз отмечали, что сюжетные мотивы для «Сказки о золотом петушке» заимствованы Пушкиным из прозаической «Легенды об арабском звездочете» американского писателя Вашингтона Ирвинга, чьи книги были в личной библиотеке поэта. В качестве примера см. изд.: *Сарнов Б. М.* Занимательное литературоведение, или Новые похождения старых героев. М.: Текст, 2003.

ских театров, гласил: «Цензура разрешила представления сочиненной вами оперы „Золотой петушок“ лишь с исключением некоторых мест текста (все введение, заключение и 45 строк текста)». На что композитор мрачно писал издателю: *„Петушок“ в России пойти не может. Изменять что-либо я не намерен*».

Собственно, все, что нужно, он уже изменил — в процессе создания произведения было заявлено: «Додона надеюсь посрамить окончательно». Сатирическая направленность пушкинского текста была еще больше усилена: в текст оперы включено множество намеков на тогдашнюю политическую ситуацию в России (мы укажем на них в процессе знакомства с произведением). Кроме того, поток язвительных усмешек и «не совсем благопристойных слов» в адрес сценического монарха был облечен в *остроумнейшие строки талантливой либреттистки*, которые легкостью, изяществом и глубиной вполне могут соперничать с подлинными пушкинскими стихами. Редкое для либретто качество!

Круг действующих лиц оперы в основном тот же, что и в поэме\*, только характеры выписаны ярче, подробнее, а сценические ситуации стали разнообразнее.

Имя царя немного изменено — вместо деспотичного и вместе с тем любвеобильного пушкинского Дадона на оперную сцену выйдет придурковатый *Додон*. Вот его нелепая характеристика (из хора рабынь во втором действии): «Царь он саном и нарядом, раб же телом и душою. С кем сравним его? С верблюдом. По изгибам странным




---

\* Увлекательную и совсем небольшую «Сказку о золотом петушке» Пушкина рекомендуем еще раз перечитать до изучения оперы.

стана, по ужимкам и причудам он прямая обезьяна. Сердце спит для чувств высоких, полон дух постыдной ленью; меж красавиц яснооких он подобен привиденью». Додон не особенно утруждает себя государственными делами: «он народом правит лежа», руководствуясь в принятии решений не законами, а собственными прихотями.

Глава «тридесятого царства» окружен такими же, как он, карикатурными персонажами. Его сыновья-царевичи (едва упомянутые Пушкиным и получившие в опере зычные имена *Гвидон и Афрон*) наперебой соревнуются в глупости. В роли царского «толмача» (своеобразного пресс-секретаря монарха) выступает ключница *Амелфа*. Боярская дума, наполненная выжившими из ума древними истуканами, и раболепствующая толпа, гордо названная «народом», дополняют картину государства, которое можно было бы смело назвать Глупляндией.

Впрочем, есть в опере персонаж, не лишенный сообразительности, — это воевода с собачьим именем *Полкан*, который всегда «говорит, словно ругается». За критику бредовых предложений Думы и царевичей на него чаще всего обрушивается царский гнев.

По простоте душевной царь окажется втянут в загадочную интригу, за которую поплатится жизнью: его соблазнит томная восточная красавица — *Шемаханская царица\**, таинственными союзниками которой окажутся Звездочет и подаренная им Додону волшебная птица.

Премьера последнего творения Римского-Корсакова состоялась лишь после его смерти. Опера была впервые показана в 1909 году на сцене *московской частной оперы С. Зимина*.

**Сюжет и характеристика музыки.** Сочинение состоит из *трех действий с введением и заключением*.

В начале *оркестрового вступления* мы услышим два *лейтмотива*: короткую фанфарную тему у засурдиненной

---

\* У Пушкина — Шамаханская царица.

трубы, символизирующую *Петушка*, и ползучую хроматическую тему *Шемаханской царицы*, мелодия которой, как джинн из бутылки, возникает странной извивающейся темой сразу после тревожного петушиного сигнала. Действительно ли Петушок принесет Додону обещанное безмятежное счастье?

67

Allegro

Еще до открытия занавеса перед зрителями возникнет и третий участник мистического трио — седовласый старец в украшенной звездами накидке. Это Звездочет, поющий редко встречающимся в операх очень высоким голосом — *тенором-альтино*\*. Он обращается прямо к публике, сидящей

\* Вместо тенора-альтино композитор допускал исполнение партии Звездочета обычным лирическим тенором, хорошо владеющим *фальцетом* — высоким и чаще пронзительным «головным» регистром, образуемым от частичной вибрации связок.

в зрительном зале: «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Знаменитый пушкинский афоризм перенесен либреттистом из конца поэмы в *начало* оперы — авторы сразу предупреждают публику о злободневности сочинения! Выход Звездочета сопровождается звучанием колокольчиков, *лейттембр* которых будет сопровождать его на протяжении всей оперы.

*Первое действие* открывается сценой заседания боярской думы. Исполненное «чрезвычайной важности» и многозначительности торжественное вступление — пародия на оперные царские шествия. Впрочем, никто никуда и не идет. Додон гордо восседает на престоле, украшенном павлиньими перьями, вокруг него расположились царицы и придворные. Примитивность басового мотива, повторяющегося с возрастающим кичливым самодовольством (подчеркнутым крещендо), свидетельствует о непоколебимой уверенности Додона в собственном величии:

68

Andante un poco maestoso



Однако в данный момент Додон «удручен заботой», его тревожат участвовавшие набеги на царство не в меру агрессивных соседей. Кто подскажет выход?

Первым срывается с места царевич Гвидон: «Весь источник наших бед, — с горячностью восклицает он, — в том, что близок к нам сосед: только ступит шаг за грани — и сейчас же в нашем стане». Бояре согласно кивают: «Так! Границу перейдет и на войско нападет». Гвидон предлагает убрать войско с границы «и поставить вокруг столицы».

А пока враг срысывает зло «на нивах» родной страны, можно будет и поесть, и поспать.

Все присутствующие просто счастливы. «Да, конечно, будем жить себе беспечно», — потирает руки Додон. «Пива больше да вина. Вот такая б нам война!» — предвкушают бояре. Все вместе дружно славят Гвидонову смекалку. Кроме Полкана, который бурчит: а ну как вражеское войско, подойдя к столице, пальнет по царскому терему? Додон вынужден согласиться. «Что поближе да виднее, как-то нам всегда страшнее», — говорит он.

Теперь — слово любимому «меньшому» сыночку. Идея Афрона еще кардинальней: доблестное войско «распустить пока совсем», а за месяц до нападения соседей выехать навстречу неприятелю и вступить в бой «лицом к лицу»! Размашистая мелодия «молодецкой песни» Афрона пышет удалью и юношеским задором. «Мудр, как змий», — поражаются бояре.

Но опять вмешивается Полкан: «Ну, а как сосед наш дерзкий... нам не даст за месяц знать, что намерен воевать?» Бояре, заодно с царевичами, проклинаяют противного Полкана. Но царь вздыхает: «Так-то так, воевода мой дурак, только как нам быть с соседом?»

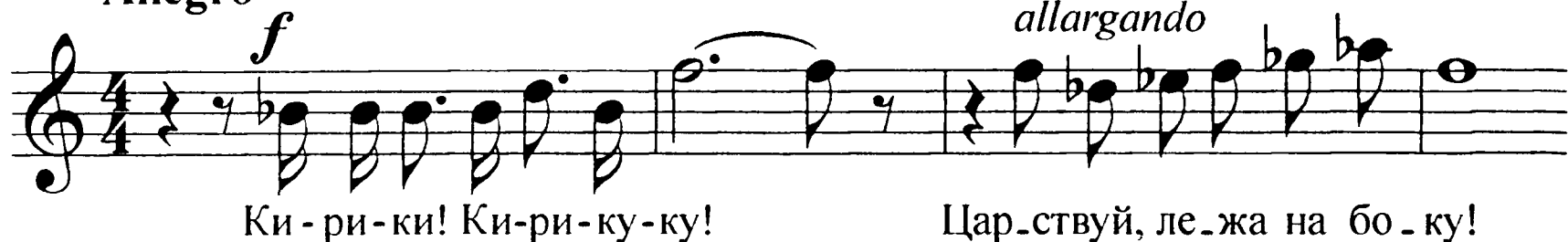
Больше ни у кого никаких идей нет. Разве что погадать на бобах? Или на кофейной гуще? Мнения разделились. «Боб вернее», — орут одни. «Гуща лучше!» — возражают другие. Разгорается спор, страсти накаляются, темп убыстряется, того и гляди начнется драка.

И вот тут-то приходит неожиданное спасение. Еле слышны вкрадчивые шаги Звездочета, серебристо звенят колокольчики, и вот дряхлый старец завораживающе шепчет: «В дар принес тебе я птицу. Посади ее на спицу». *Ари-озо Звездочета* звучит по-восточному затейливо, мелодическими узорами предвосхищая партию Шемаханской царицы. Вынутый из заветного мешка Золотой петушок демонстрирует свои недюжинные способности:



69

Allegro



Похоже, теперь и впрямь наступит светлое будущее, состоящее исключительно из неги, послеобеденной дремы и снов! Ведь если возникнет военная угроза — петушок пронзительно закричит: «Берегись, будь начеку!»

Все «ахнули от изумления», Додон обещает старцу золотые горы. Но «мудрецам дары не лестны»: Звездочет не так прост, как у Пушкина. Если в поэме он покорно верит царскому слову о щедром вознаграждении, то в опере он требует... расписку! То есть «запись по законам»! Это приводит Додона в изумление: «По законам? Что за слово? Я не слышивал такого. Моя прихоть, мой приказ — вот закон на каждый раз». (Понятно недовольство цензуры!)

После ухода колдуна Додон приходит в умиротворенно-благодарное состояние. «Руки сложа, буду царствовать я лежа; захочу и задремлю, и будить нас не велю», — припевает монарх. Но вначале нужно подкрепиться. Амелфа умоляет отведать «стручков турецких» и «в меду орехов грецких», а чтобы царю не уснуть прямо во время трапезы, приносит в клетке попугая. Додон с удовольствием общается с «попкой». Чирикание разноцветной пичуги передано гнусавыми фразами английского рожка и резким свистом флейты. Ключница же принимает на себя «обязанности переводчика» в этой беседе двух мощных интеллектов.

Наконец Додон, а вслед за ним и все царство, погружается в сладкий безмятежный сон — звучит поэтичная оркестровая колыбельная, сопровождаемая мягкими фигурациями, основанными на первом, мирном мотиве Петушка. Во сне царю видится какая-то смуглая соблазнительная красавица (как вскоре выяснится, сон вещий!).



Неожиданно кричит петух: «Будь начеку!» Начинается суматоха, Додон нехотя просыпается и благословляет сыновей на поиски неведомого врага. Царевичи «уныло» уходят в военный поход, а Додон решает вновь «немного соснуть» — досадное происшествие помешало ему досмотреть сон. Однако волшебная птица вновь кричит об опасности, к царю прибегает Полкан — «не хватило, видно, рати».

Без всякого воодушевления Додон соглашается сам возглавить военный поход: «Где шелом? Тащите латы. Латы мне уж тесноваты... Щит весь ржавчиной изъеден... И колчан стрелами беден»\*. Единственное утешение — запасы пропитания на три года. Царя водружают на коня, смирного, «как корова», и под звуки залихватского марша возглавляемое им войско отправляется в путь:



Растерянный народ поет ему вослед: «Ты себя-то соблюди. Стой все время позади!»

*Второе действие.* Ночь. Тусклый месяц озаряет кровавым светом узкое ущелье... Осторожно, на цыпочках, озираясь по сторонам, пробирается по жутковатой местности Додоново войско. Военный марш из конца первого действия звучит теперь в миноре — скованно и трусливо.

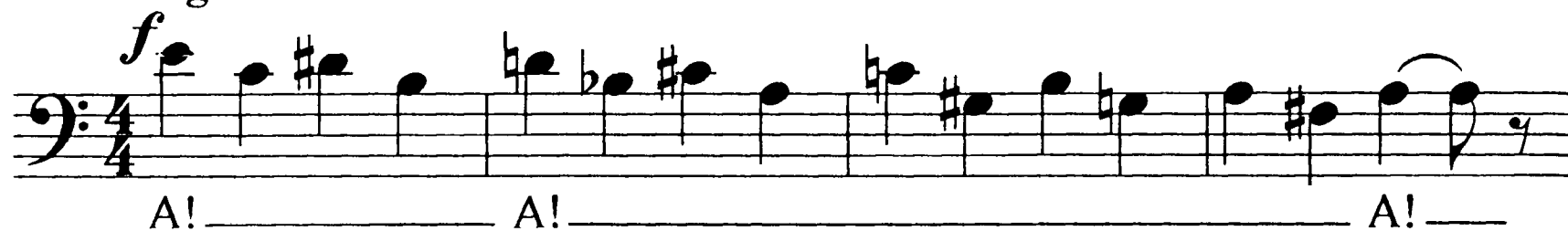
---

\* Комическая сцена сборов Додона в дорогу (с цифры 108) — острая сатира на военную политику России, в 1905 году бесславно проигравшей русско-японскую войну. Одной из причин поражения были чудовищное воровство и мздоимство, царившие в руководстве армиями, неукомплектованность военных частей и плохая техническая оснащённость некоторых кораблей элементарным боевым снаряжением.

Оркестр дополняет мрачную картину пугающими тритоновыми ходами низких струнных и увеличенными трезвучиями, то «каркающими» подобно фантастическим птицам, то тянущимися, будто призраки.

И вдруг — что за страшная картина?! Додон натывается на тела мертвых царевичей, «меч вонзивших друг во друга» (очевидно, в результате очередной ссоры). Какое горе! Безутешный царь начинает истошно рыдать:

71

**Allegro moderato**

Ему вторят отчаянными всхлипами другие ратники. Сцена плача напоминает кульминацию народного хора из I действия «Бориса Годунова», где толпа изображает притворные рыдания. Искренни ли стоны Додоновых ратников, или они просто спешат преданно залиться слезами вслед за повелителем? В сцене явно слышны пародийные интонации.

Но где же враг? Туман рассеивается, и взорам предстает узорчатый шатер. Пушкари предлагают разок-другой стрелкнуть по странной военной крепости, но полы шатра вдруг зашевелились — и рать бросается врассыпную. Из шатра появляется *Шемаханская царица*, которая, «как бы не замечая ничего» и простирая руки к восходящему солнцу, запекает обворожительную *арию*:

72

**Andantino**

Три куплета арии, украшенной узорчатыми вокальными пассажами с «восточными» увеличенными секундами, наполнены то нежной истомой, то кокетством, то какой-то потаенной тревогой.

Что ж, появление красавицы меняет дело — если она захочет чем-нибудь угостить, можно пока дальше и не спешить. Додон немного подозрительно вопрошает: «Как зовут тебя, ты чья? И где родина твоя?» Царица же, нисколько не смущаясь, заявляет: «Пробираюсь я, как тать, город твой завоевать».

Ну и шуточки. Завоевать Додона без рати? На эти сомнения царица гордо отвечает: «И одною красотой всех склоняю пред собой», после чего немедленно приступает к осуществлению своего коварного плана. Рабыни приносят чаши с вином, и восточная кокотка запекает двусмысленные песни о тоскливом одиночестве и томительном ожидании возлюбленного. Она просит Додона вспомнить о его любовных приключениях — не пел ли он случайно страстные серенады? «Наверно, не припомню», — смущается царь. «Ну, примерно», — умоляет царица. Додон берет в руки гусли и что есть мочи горланит любовную песнь:

73

*Fortissimo*

Бу - ду век те - бя лю - бить, по - ста - ра - юсь не за - бить.

Да уж. Частушечные стишки на мотив «Чижики-пыжика». Царице и смешно, и грустно. «Нет, ты каменная глыба, а не чутких струн набор», — сокрушается она. Может, лучше станцевать? Додон вначале отпирается, но все же поддается уговорам красавицы. После танца, сопровождаемого ее ироничными комментариями, он окончательно теряет голову и бросается на колени, предлагая руку и сердце: «Бью челом тебе на царстве, на великом государстве». План царицы явно удался. «В путь сейчас же!» — провозглашает она.

*Третье действие.* Оставшийся без присмотра монарха народ тупо бродит по столице, к которой постепенно приближается огромная свинцовая туча. Может, Амелфа знает что-нибудь об исчезнувшем государе? Лицо, «приближенное к императору», на расспросы вначале плетет разные небылицы, но скоро ей это надоедает. «Будет баня и про вас», — страшает она толпу. Но именно по этому — по хорошей порке — и соскучились обыватели, они с готовностью отвечают: «Ваши мы. Душа и тело. Коли бьют нас, так за дело».

Издали доносятся звуки труб. О чудо! Это же царь-батюшка, да еще в сопровождении каких-то чудищ, вот потеха! Приближается царский кортеж, сопровождаемый свитой Шемаханской царицы. Кого только тут нет — и великаны, и пыжики, и пёсьи главы! «Где такие уродились? — дивится народ. — Хоть бы ночью не приснились!»

Встречающие кричат «ура» и запевают хор, демонстрируя истинно холопскую преданность. Из такого «народа» раба не выдавить не только «по капле» (выражение Чехова), но и вообще никогда:

*Верные твои холопы, лобызая царски стопы,  
Радые мы тебе служить, нашей дуростью смешить.  
Биться в праздник на кулачках, лаять, ползать  
на карачках*

*Чтоб часы твои текли, сон приятный навели.  
Без тебя бы мы не знали, для чего б существовали;  
Для тебя мы родились и семьей обзавелись.*

Шемаханская царица, в отличие от героини поэмы Пушкина, первая замечает Звездочета: «Это кто там в шапке белой?» После этого Додон тоже вынужден обратить на него внимание. Кудесник напоминает царю о клятве исполнить любую его волю в благодарность за подаренного Золотого петушка. «Что прикажешь?» — интересуется царь

«Подари ты мне девицу, Шемаханскую царицу», — упорно повторяет Звездочет, вызывая царский гнев. А царице это, похоже, даже нравится, она радостно подзадоривает колдуну: «Вот забавный-то старик, так и лезет напрямик». Но Додон неумолим. Устав от спора со Звездочетом, в порыве негодования он ударяет старца жезлом по лбу. Звездочет пал ничком — да и дух вон.

«Кровь на свадьбе не к добру», — напуганный Додон лезет к царице с поцелуями, но она вдруг кричит, превращаясь в настоящую фурию: «Пропади ты, злой урод, и дурацкий твой народ! Как земля еще вас носит и к ответу не попросит!» Почти в это же мгновение смирно сидевший Петушок вдруг взлетает со спицы и с громким криком клюет Додона в темечко. Царь падает замертво, внезапно наступает тьма, в которой слышны лишь тающие смешки царицы, после чего она исчезает вместе с волшебной птицей, а изумленный народ «разражается всеобщим надгробным рыданием».

Неожиданный, почти серьезный финал смягчается повторным выходом Звездочета к зрителям, уже перед закрывшимся занавесом. В *заклучении* оперы он сообщает: «Разве я лишь да царица были здесь живые лица, остальные — бред, мечта, призрак бледный, пустота...»

Загадочное завершение спектакля, не правда ли? Как вы думаете, что хотел выразить композитор этими странными заключительными словами?

«Золотой петушок» — несомненно, одна из самых интересных опер Римского-Корсакова. Написанная уже в XX веке, она, несмотря на нарочитую простоту *народийных* элементов, совмещает в себе очень *разные выразительные средства*. Можно сказать, что опера фокусирует, объединяет достижения разных оперных стилей и подводит итог многолетним исканиям самого композитора.

Так, бóльшая часть партий главных героев, Додона и Шемаханской царицы, написана замысловатым *мелодическим речитативом*, истоки которого, безусловно, следует искать в творчестве Даргомыжского и Мусоргского. По сути, ария Шемаханской царицы — *единственный* номер произведения, напоминающий о традиционных оперных формах XIX столетия. Все остальное действие развивается динамично и *непрерывно*, без членения на отделенные друг от друга, завершенные номера. При этом композитору удалось избежать некоторого однообразия «Каменного гостя» или «Женитьбы» (также опиравшихся на речитативы) за счет введения многочисленных мелодических эпизодов, напоминающих *небольшие ариозо*. Нет у него и напыщенного многословия Вагнера (немецкого композитора, чье творчество он знал и высоко ценил), а также перегруженности музыкальной ткани лейтмотивами. Хотя *опыт Вагнера*, конечно, повлиял на творчество Римского-Корсакова, в «Петушке» важную *смысловую и объединяющую* роль играют лишь *три основных лейтмотива*: короткая тема Золотого петушка (в двух вариантах), лейтмотив Шемаханской царицы и грубоватый мотив Додона из начальных тактов первого действия (постоянно изменяющийся). Несколько раз появляется также более протяженная тема Звездочета.

Как и в других сочинениях, на редкость изобретательны *оркестровые находки* композитора — фактически, оркестр заменяет все необходимые декорации и оживляет каждую сцену своим особым колоритом. Не случайно Римский-Корсаков планировал создать *оркестровую сюиту*, в которую вошли бы некоторые фрагменты оперы — вступление, ария Шемаханской царицы, торжественное шествие из начала третьего действия и другие.

Наконец, *сатирическая направленность* оперы, остроумие текста и музыки вполне сопоставимы с литературными памфлетами Салтыкова-Щедрина: более едкой сатиры

на русское общество отечественная оперная сцена до «Золотого петушка», безусловно, не знала.

Глубина и обаяние произведения раскрываются с новой силой при повторных прослушиваниях. Мы надеемся, что вам еще не раз захочется обратиться к этому оперному шедевру.

### «ШЕХЕРАЗАДА»

«Шехеразада» — *симфоническая сюита в четырех частях*, созданная в 1888 году и вдохновленная сборником восточных сказок под названием «*Тысяча и одна ночь*»\*. После завершения этого удивительной красоты произведения Римский-Корсаков признался, что остался «гол, как сокол»: композитор был уверен, что использовал весь накопленный опыт и достиг вершины своего оркестрового мастерства. И хотя позже он напишет еще несколько инструментальных сочинений, «Шехеразада» и вправду станет его самым популярным творением, исполняемым чаще других сочинений для оркестра.

Сюите предпослана следующая *программа*: «Султан Шахриар, убежденный в коварстве и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи так, что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно

---

\* «Тысяча и одна ночь» — памятник средневековой литературы, составленный многочисленными сказителями в IX–XVII веках и включающий иранские (персидские), багдадские и арабские сказки, а также мотивы древнего индийского фольклора. В XVIII веке переведены вначале на французский, а затем и на другие европейские языки. Название сборника происходит от выражения «бин бир» (тысяча Один), что в тюркских языках означает «множество».



оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Первоначально композитор предполагал *дать название каждой части сюиты*, но затем решил отказаться от этого, предоставив слушателям самим воображать «восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах». Однако воплощенные сюжеты упомянуты им в автобиографической «Летописи», напечатаны в первом издании партитуры и по традиции сохраняются при исполнении или публикации произведения.

Главные герои, жестокий Шахриар и юная обворожительная Шехеразада, изображены *двумя контрастными темами*, которые, подобно лейтмотивам, повторяются в разных частях, отражая изменения настроения рассказчицы и слушателя, а также объединяя сюиту в единое целое.

Их проведением открывается **первая часть**, названная «*Море и Синдбадов корабль*». Грозно и беспощадно звучит *тема Шахриара*, исполненная октавным унисоном низких струнных и духовых инструментов:

74

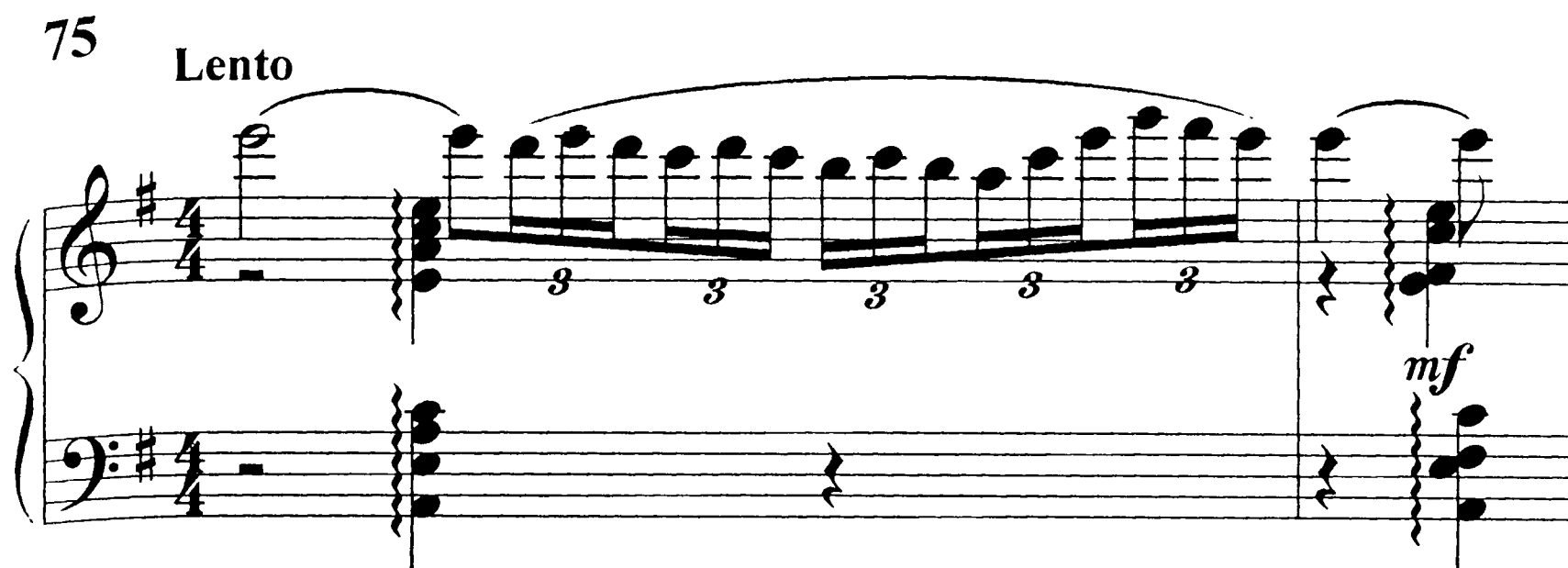


Тихие, кроткие аккорды деревянных духовых — словно беззащитное эхо, испуганное грубым окриком. После них раздается ласковый голос *Шехеразады*; ее тема поручена солирующей скрипке, сопровождаемой арфой (см. пример 75 на с. 221):

Нежная мелодия вьется подобно восточному орнаменту, вначале спускаясь повторяющимися мотивами вниз, а затем вновь растворяясь в теплом небесном сумраке южной



75 **Lento**



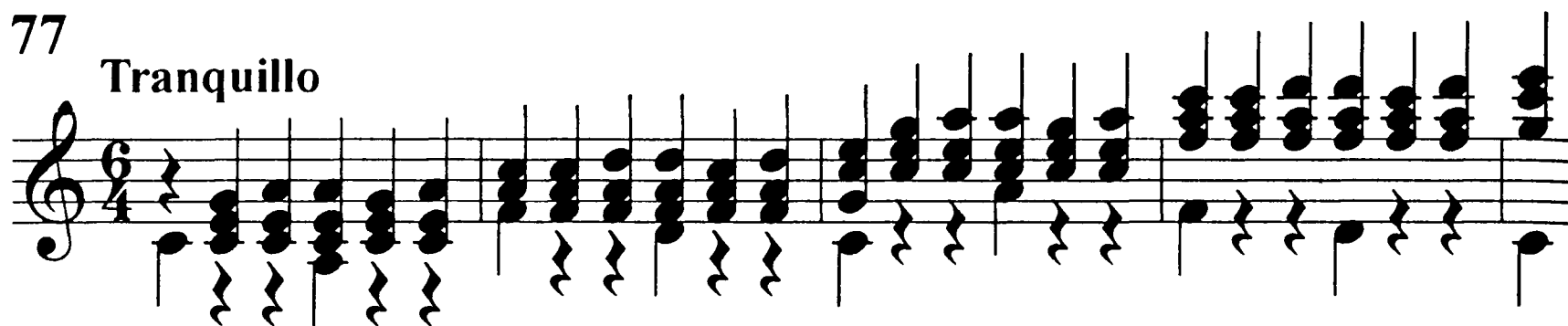
ночи: начинается первая сказка, переносящая слушателя на бескрайние морские просторы.

*Тема моря* представляет собой вариант темы Шахриа-ра — ведь водная стихия бывает столь же непредсказуема и коварна, как и восточный тиран. Однако вначале тема звучит мажорно и романтически-приподнято, призывая нас вслед за Синдбадом-мореходом отправиться в полное приключений плавание. Мерно покачиваются фигурации виолончелей, мелкими «барашками» волн завиваются трели струнных, легкие удары волн разбиваются о корпус корабля робкими пиццикато. И на фоне этого оркестрового великолепия — сочная, выразительная основная мелодия:

76 **Allegro non troppo**



Постепенно звучание темы моря становится уверенней, восходящие секвенции завоевывают ей все новый диапазон. Вдалеке, у самого горизонта, словно бумажный кораблик, проплывает парусник знаменитого путешественника. Невесомая, почти прозрачная *тема корабля Синдбада* исполняется высокими деревянными духовыми инструментами:



Итак, путешествие началось. Мелкие изумрудные брызги покрывают палубу, разноцветно искрящимися солнечными бликами улыбается море (переклички валторны, флейты и кларнета).

Однако взволнованный голос Шехеразады предупреждает о приближении *бури* (средний раздел). Вдруг налетает ветер, волны все сильнее раскачивают корабль и уже захлестывают палубу, призывное звучание темы моря (у трубы) пререзает соленый воздух подобно гласу морского бога Посейдона: свои сокровища он откроет только отважным! Среди гула разбушевавшейся стихии слышны и суровые возгласы Шахриара.

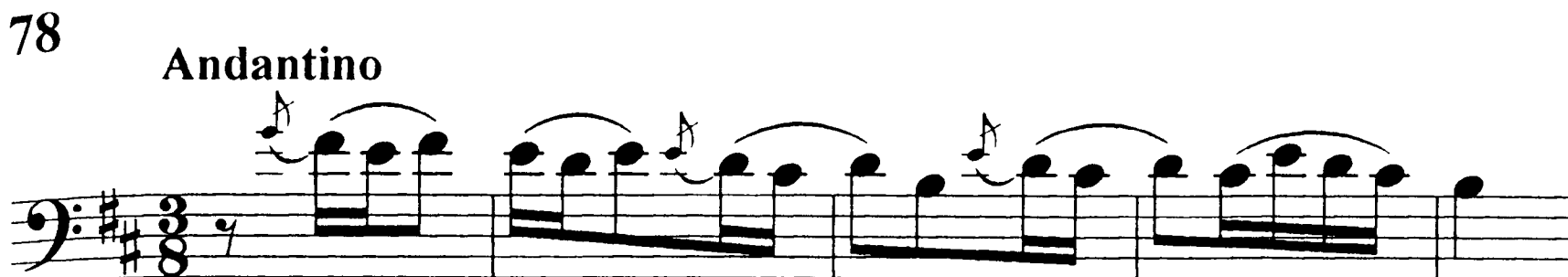
Однако буря стихает так же неожиданно, как и началась. Вновь тихо плещутся теплые волны, Синдбадов корабль легким перышком растворяется в далёкой синеватой дымке.

**Вторая часть** имеет подзаголовок «*Фантастический рассказ Календера-царевича*». Она вновь предваряется темой Шехеразады, которой предстоит поведать очередную историю.

«Калёндер» — не имя конкретного человека: так обычно называли странствующих мусульманских монахов. Жизнь

календера всегда полна опасностей, его история — одновременно и исповедь, и философское рассуждение о превратностях судьбы, и увлекательная новелла.

Основная неторопливая мелодия носит повествовательный характер:



Рассказ, начатый сумрачным звучанием фагота, подхватывают другие инструменты (гобой, струнные, кларнет), крайние разделы части написаны в виде *вариаций*.

*Средний раздел* открывается тревожными сигналами тромбонов и труб, воинственные призывные кличи содержат решительный пунктирный ритм и триоли:



Что это? Призыв к сражению? (Условно эту тему можно назвать *темой битвы*.) Однако вместо закованных в броню латников вдруг появляется замысловатая игривая тема кларнета, заставляющая вспомнить плутоватую Шемаханскую царицу.

Движение ускоряется, плотность и громкость звучания нарастают, возникает ощущение тревоги... но нас вновь поджидает сюрприз: вместо жестокой битвы начинается хрупкий *фантастический марш*. Кто эти марширующие существа — гномы, игрушечные воины из исчезнувшего царства Черномора?

Повторяющиеся переключки духовых приводят к *репризе*, открывающейся взволнованно-страстным проведением

основной темы. Календер завершает свой рассказ, в финале которого слышны героические ноты.

**Третья часть**, «Царевич и царевна», не имеет указаний на определенный сюжет, ведь почти в каждой сказке из «1001 ночи» действуют знатные царевичи и покорившие их сердца принцессы. Музыка этой части — волнующий рассказ о любви, который начинается изложением певучей, немного рассудительной *темы царевича*:

80

Andantino quasi allegretto



Протяженная мелодия состоит из одинаковых по длине фраз, которые при повторных проведениях звучат сначала более страстно, а затем — просяще, умоляюще.

На зов влюбленного юноши появляется его грациозная избранница; танцевальная *тема царевны* исполняется кларнетом, которому задорно подстукивают малый барабан и треугольник:

81

Pochissimo più mosso



В середине части вновь появляется задумчивая тема Шехеразады, на этот раз каденция солирующей скрипки более развернута и капризно-изломана.

Реприза, в основном, варьирует первую тему.

**Четвертая часть** — «Багдадский праздник и корабль разбивающийся о скалу с Медным всадником». Название неожиданно напоминает о том, что автор этой музыкальной сказки — петербуржец: волею судеб корабль Синдбада окажется у невских берегов, и это путешествие окажется для него роковым!

Последняя часть сюиты открывается двукратным сопоставлением гневной, почти свирепой темы Шахриара и терпеливо-настойчивых реплик неутомимой рассказчицы Шехеразады (на этот раз ее мелодия усилена так называемыми «двойными нотами»).

Однако с появлением главной темы, напоминающей кавказскую *лезгинку*, рождается ощущение красочного праздника и неудержимо нарастающего веселья:



Многократное проведение темы лезгинки придает части черты *рондо*, в эпизодах которого калейдоскопически мелькают герои предыдущих сказок, и, соответственно, музыкальные темы из уже прозвучавших частей (постарайтесь на слух определить, какие именно!).

После короткой общей паузы начинается ускорение темпа и усиление громкости; призывно звучат трубные гласы, и на кульминации оркестрового нагнетания вступает величественная *тема моря*, с которой начинается заключительный раздел — *кода*. Сигнал трубы, знакомый нам по второй части сюиты, возвещает о кораблекрушении, и море, поглотившее очередную жертву, тут же успокаивается. Последнее проведение *темы корабля Синдбада* — словно пузырьки воздуха от идущих ко дну обломков судна легендарного героя.

Драматическая развязка поразила даже Шахриара — его голос звучит наконец мирно и сочувственно.

Преданностью, умом и лаской все-таки покорила его прекрасная Шехеразада, умиротворенные отзвуки мелодии которой завершают сюиту.

«Одним из обаятельнейших сказаний о Востоке в русской музыке» назвал «Шехеразаду» музыковед Асафьев.

Восторгаясь живописностью произведения и его редкостной оркестровой выразительностью, добавим, что сюита занимает особое место в творческой биографии композитора: конечно, Римский-Корсаков не забыл свое морское прошлое! *Морские картины «Шехеразады»* по многообразию оттенков, живости и переливчатости красок, изменчивости и непостижимой притягательности можно сравнить лишь с творениями другого великого мариниста — художника И. Айвазовского.

Первое исполнение «Шехеразады» состоялось в зале петербургского Дворянского собрания в конце октября 1888 года под управлением автора.

**Значение творчества** Римского-Корсакова в развитии русской музыки исключительно велико, такого художественного совершенства в сочетании с редким *многообразием художественных находок* она еще не знала.

*Главным жанром* в творчестве композитора, как и у других кучкистов, стала *опера*, причем в каждом сочинении автор упорно искал *новые выразительные средства*, опасаясь власти стереотипов: «Не хочется заключать себя в пределы... Даргомыжский — речитатив, Мусоргский — народ, Корсаков — фантастика, Кюи — за сердце хватающая драма, Бородин — богатырская сила». Не случайны и обращенные к нему слова Стасова: «Никто больше Вашего не сидит вечно на своей университетской скамье».

Действительно, каждому *новому оперному сюжету* соответствовала *новая жанровая разновидность*: «Псковитянка» — *народная музыкальная драма*, «Млада» — *фантастическая опера-балет*, «Ночь перед Рождеством» — *быль-колядка*, «Садко» — *опера-былина*, «Царская невеста» — *психологическая драма*. «Снегурочку» композитор считал *весенней*, а «Кашея Бессмертного» — *осенней сказочкой*. «Сказание о невидимом граде Китеже» можно назвать *оперой-легендой*, наполненной глубоким, почти мистическим смыслом.

Очевидно, что композитор отдавал предпочтение *сказочным* (а точнее, аллегорическим) сюжетам.

При этом способ развития действия (*драматургия*) каждый раз искался автором заново: у него есть оперы со сквозным развитием и с делением на отдельные номера, с обилием ансамблево-хоровых сцен и с их полным отсутствием (например, «Моцарт и Сальери»). «Я никогда не верил и не верю, — говорил композитор, — в одну-единую истинную оперную форму, считая, что сколько на свете сюжетов — столько должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм». Однако в большинстве опер преобладает все же *эпический* принцип развития — неспешное изложение событий путем сопоставления больших красочных картин, любование тщательно подобранными деталями.

Сюжетному разнообразию требовались каждый раз особые, оригинальные *музыкальные средства*. Их композитор искал целенаправленно, подчеркивая: «В каждой новой вещи я ищу сделать что-нибудь новое для меня». Поэтому музыкальный язык оперных творений Римского-Корсакова — настоящая энциклопедия *интонационных, ладовых, гармонических и оркестровых* находок.

В воплощении *народных сцен* он опирается на традиции балакиревского кружка, создавая музыку в духе народных песен (иногда используя и подлинные мелодии), при этом он смелее обращается к архаическим формам древнего фольклора. В *фантастических* сценах найдены иные приемы: помимо традиционных «восточных» элементов, в них появятся и новые лады (например, уменьшенный лад, состоящий из *равномерного* чередования тонов и полутонов, получивший название *гаммы Римского-Корсакова*), и необычные созвучия (гармония в «Кашее Бессмертном», по признанию автора, — «изысканная и пряная до предела»), и предельное усложнение тональности, открывающее путь к авангардным исканиям XX века. Вокальные партии

*лирических* эпизодов могут содержать гибкий речитатив с опорой на разговорную речь, а могут стремиться к мелодичности, певучести, даже невесомости или, напротив, повышенной эмоциональности, экспрессивности (например, в женских ариях из «Царской невесты»).

Оркестровые же находки композитора просто безграничны: в отличие от многих других композиторов, создававших вначале фортепианный вариант будущих инструментальных или оперных произведений, Римский-Корсаков представлял сочинявшуюся музыку сразу в разноцветном оркестровом «наряде», считая инструментовку «одной из сторон души» произведения. Если к этому мы добавим еще, что композитор обладал так называемым *«цветным слухом»*, когда каждая тональность ассоциировалась у него с определенным цветом, то нам станет особенно ясной причина необыкновенной *живописности, колористичности* большинства его произведений\*.

Число *симфонических сочинений* композитора сравнительно невелико, но по художественному мастерству и своеобразию они ничуть не уступают оперному творче-

---

\* В. Ястребцев в статье «О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова» приводит следующие данные о связи тональности и цвета в представлении композитора: до мажор — белый; соль мажор — коричневато-золотистый, светлый; ре мажор — дневной, желтоватый, царственный; ля мажор — ясный, розовый; ми мажор — синий сапфировый, блестящий; си мажор — мрачный, темно-синий с стальным отливом; фа-диез мажор — серовато-зеленоватый; ре-диез мажор — темноватый, теплый; ля-бемоль мажор — серовато-фиолетовый; ми-бемоль мажор — темный, сумрачный, серо-синеватый; си-бемоль мажор — темноватый; фа мажор — зеленый, ясный (цвет зелени). Характерно, что в перечне приведены только мажорные тональности. Вероятно, дополнительные оттенки в восприятии минорных тональностей придавало традиционное отношение к минору как воплощению «печальных» настроений (см.: Русская музыкальная газета, 1908, № 39–40).



ству. Его *романсы* отличает совершенство формы, лиризм и тонкость отделки.

Большинство русских композиторов — младших современников Римского-Корсакова испытали воздействие его мощной творческой индивидуальности. Через музыку своих учеников и последователей композитор проложил мост в будущее.

И, главное, его собственные сочинения по-прежнему звучат не только в России, но и во всем мире, олицетворяя идеалы красоты, любви, добра и являясь своеобразным камертоном душевной щедрости и благородства.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

**15 опер**

**3 кантаты** («Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге», «Из Гомера»)

**Программная симфоническая музыка** («Антар», в другой редакции — вторая симфония, «Садко», «Сказка», «Испанское каприччио», «Шехеразада», «Светлый праздник»)

**3 симфонии, симфониетта**

**Концерт для фортепиано с оркестром, Фантазия для скрипки с оркестром**

**Увертюра на темы трех русских песен, Сербская фантазия**

**79 романсов, вокальные ансамбли, хоры, духовная музыка**

**Камерно-инструментальные сочинения**

**Два сборника обработок русских народных песен**

**Учебники гармонии и оркестровки**

**«Летопись моей музыкальной жизни»** (автобиография)

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какой жанр в творчестве Римского-Корсакова можно считать основным?

2. Перечислите названия опер композитора и их жанровые разновидности.

3. Почему оперу «Золотой петушок» запретила цензура?

4. Чем отличаются музыкальные характеристики Додона и Шемаханской царицы?

5. Как вы думаете, действуют ли Звездочет и Шемаханская царица самостоятельно или находятся в заговоре против Додона?

6. Композитор в шутку говорил, что Звездочета следовало бы загримировать под него. Почему? Как вы понимаете последние слова этого персонажа, произнесенные в заключении оперы?

7. Чем отличаются народные сцены «Золотого петушка» и «Бориса Годунова»? Есть ли в трактовке образа народа, предложенной Мусоргским и Римским-Корсаковым, что-то общее?

8. Соответствуют ли цветовые представления Римского-Корсакова о тональностях вашим личным ощущениям? Помогает ли знание особенностей «цветного» слуха композитора восприятию его музыки (вспомните, к примеру, картину моря из «Шехеразады» или арию Шемаханской царицы)?

9. Назовите основные направления музыкально-общественной деятельности Римского-Корсакова.

10. Расскажите о деятельности «Беляевского кружка».

11. Стасов, характеризуя особенности таланта участников «Могучей кучки», назвал Балакирева «самым темпераментным», Кюи — «самым изящным», Римского-Корсакова — «самым ученым», Бородина — «самым глубоким», а Мусоргского — «самым талантливым». Справедливы ли эти оценки? Что могли бы вы добавить к этим качествам, говоря о перечисленных композиторах?



**ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ**  
**1840–1893**

Страстные мечтания о счастье, вера в светлый, дарованный свыше идеал — и щемящая тоска, рождающая глухой, безысходный пессимизм, парализующий волю; эмоциональная щедрость, открытость, жажда жизни — и мысли о слепой неотвратимости смерти; восторг перед красотой мироздания, чудом любви — и покорное саморазрушение из-за противостояния мира грёз и реальной действительности... Все эти качества «загадочной русской души», воплощенные в творчестве Чайковского, сделали его музыку особенно близкой миллионам слушателей во всем мире.

Композитору удалось создать музыкальный язык, понятный и строгим профессионалам, и обычным любителям музыки. Высочайший профессионализм его зрелых сочинений неизменно сочетается с простотой, ясностью, достоверностью высказывания. «Уж которое поколение не хочет расставаться с этой, в сущности, наивной, просто-душной музыкой!» — восклицал Б. Асафьев, считая, что

Чайковский нашел такие «сочетания звуков», которые отвечают «самым желанным, самым волнующим лирическим интонациям множества людей».

«Только та музыка может тронуть, потрясти и задеть, которая вылилась из глубины взволнованной вдохновением артистической души», — говорил сам композитор, подчеркивая, что *искренность* музыкального высказывания непременно должна быть одухотворена *богатством творческой фантазии*. В обширном и многогранном музыкальном наследии Петр Ильич Чайковский в полной мере воплотил этот творческий принцип.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Детство.** Среди предков будущего композитора музыкантов не было: прадед участвовал вместе Петром I в Полтавской битве; дед (по материнской линии), француз по национальности, приехал в Россию из Германии и служил в таможенном ведомстве. Знание французского и немецкого унаследовала, а позже передала и детям мать композитора, Александра Андреевна. Отец Чайковского, Илья Петрович (выпускник петербургского Горного кадетского корпуса), в 1837 году был назначен начальником Камско-Воткинского завода на Урале, поселившись вместе с женой в небольшом заводском поселке\*. Один за другим у них появлялись дети: сыновья Николай, Петр, Ипполит и дочь Александра.

Несмотря на то что родители немного увлекались музыкой (мать с удовольствием пела романсы, а отец когда-то в молодости играл на флейте), систематических музыкальных занятий с детьми поначалу не было. По воспоминани-

---

\* Иыне — город Воткинск в Удмуртии.

ям Модеста Чайковского\*, «роль музыкального просветителя будущего композитора выпала на долю неодушевленного предмета — так называемой оркестрины, т. е. механического органа средней величины». Оркестрина исполняла отрывки из опер Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, приводя маленького Петю в восторг и заставляя подбирать услышанные райские звуки на фортепиано. При этом ему приходилось вступать в препирательства с гувернанткой, полагавшей, что для отдыха от занятий языками Пете было бы лучше побегать и порезвиться с друзьями.

Однако родители, заметив интерес пятилетнего ребенка к музыке, не стали этому препятствовать и пригласили учительницу музыки — скромную барышню, стеснявшуюся играть при посторонних. Она-то и дала Пете первые уроки фортепианной игры.

В 1848 году Илья Петрович отправил семью в *Петербург* (ему самому вскоре придется принять новую должность управляющего заводами в Алапаевске).

Петю, вместе с братом Николаем, вначале определили в *частный пансион Шмеллинга*. На смену необременительным домашним урокам и беззаботному провинциальному досугу пришли многочасовые учебные занятия и, в придачу, множество домашних заданий. Наняли и серьезного *учителя музыки* — г-на Филиппова. Однако столь резкая смена обстановки отрицательно сказалась на здоровье детей, Петра в особенности: он стал бледен и раздражителен. В одном из писем мать жаловалась главе семейства: «Петю нельзя узнать — он ленив и ничем не занимается, я не знаю, что с ним делать». Начавшиеся у мальчика нервные

---

\* Модест Ильич Чайковский — младший брат композитора, родившийся в 1850 году в Петербурге; впоследствии — драматург, переводчик и либреттист. Третий брат, Ипполит, позже стал одноклассником Римского-Корсакова по Морскому кадетскому корпусу.

припадки, а затем заражение корью заставили вообще на время отказаться от любых занятий.

**Училище правоведения.** Однако время шло, пора было думать о будущей профессии, и мать на свой житейский лад позаботилась о будущем сыновей: Николай был направлен по стопам отца, а Петю решили отдать в *Училище правоведения\**, ведь профессия юриста всегда была востребованной. Два года он провел в подготовительных классах, а в 1852–1859 годах прошел основной курс обучения.

Хотя училище несколько напоминало частный пансион, дисциплина в нем была полувойсковая: подъем под барабанный бой, строевая подготовка, строгий режим, нарушителям нередко грозили телесные наказания (к прилежному Пете они, впрочем, ни разу применены не были). Необходимость проживания отдельно от родителей поначалу сильно пугала ребенка. Тайком от наставников он поплакивал, но вскоре научился находить некоторые прелести в свободе от постоянного семейного надзора. Учился он старательно, но без особого интереса, а в часы досуга участвовал в создании рукописного журнала «Училищный вестник», читал принесенные из дому книги, вел дневник под названием «Все» (впоследствии уничтоженный), а на старших курсах даже начал курить, главным образом из-за риска и волнения, связанного с этим строго запрещенным занятием. Вместе с приятелями Петр ходил в Летний сад готовиться к экзаменам. Чтобы не носить с собой учебники, он прятал их в дуплах деревьев, а после успешных экзаменов о них уже не вспоминал: вероятно, и сейчас где-то в недрах вековых лип покоятся эти полуистлевшие учебные книжки, ставшие бесценными реликвиями.

---

\* Здание сохранилось, в настоящее время — дом № 6 по набережной Фонтанки, напротив Летнего сада.

*Музыкальные занятия* в эти годы понемногу продолжались. *Г. Ломакин*, выдающийся хоровой дирижер и один из основателей БМШ, руководил «певческим хором» училищной церкви, в котором Чайковский регулярно пел, даже во время ломки голоса. По воскресеньям, в течение почти трех лет, Петр брал *уроки фортепианной игры* у Р. Кюндингера, молодого пианиста-виртуоза, позже ставшего придворным пианистом и учителем музыки Николая II. Однако всерьез музыкальный талант Петра ни педагоги, ни сокурсники не принимали: их больше забавляли разные музыкальные фокусы вроде игры на клавиатуре, покрытой сукном, или угадывания тональностей. Поэтому на просьбы «поиграть» Чайковский откликался чаще неохотно: воплощать свои музыкальные фантазии он предпочитал без свидетелей или в кругу очень близких знакомых. Большое влияние на формирование его музыкальных пристрастий оказала тетя Елизавета Андреевна, жившая по соседству с училищем. Во время воскресных визитов Чайковский с удовольствием слушал романсы в ее исполнении, пел дуэтом и играл на фортепиано в четыре руки. Невероятное впечатление произвело на него проигрывание клавира оперы Моцарта «Дон Жуан», возбуждившее «святой восторг, принесший впоследствии плоды». «Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту», — говорил спустя много лет композитор.

Во время учебы произошло и трагическое событие в его жизни — летом 1854 года от холеры умерла его мать. Ее памяти посвящен первый романс «*Мой гений, мой ангел, мой друг*», созданный на слова А. Фета в 1857 году.

В жизни отца возникли большие проблемы, отразившиеся на положении всей семьи: доверенные лица привели его к банкротству и разорению. Лишь старые петербургские связи помогли найти приличную должность — в 1858 году Илья Петрович стал директором Технологического института

и поселился с сыном в казенной квартире на Загородном проспекте, 49.

**Карьера чиновника.** После окончания в мае 1859 года училища Чайковский поступил в чине титулярного советника на службу в *департамент Министерства юстиции* с жалованьем 39 рублей 9 копеек в месяц. Служба в «Столе прошений», куда определили новичка, занимала несколько часов в день. К работе он старался относиться добросовестно: «Из меня сделали чиновника, да и то плохого, и вот я стараюсь, по возможности, исправиться и заниматься службой посерьезнее». За служебное рвение ему нередко выплачивали «наградные» деньги, которые при скромном жалованье были отнюдь не лишними: вечер Петр обычно отводил развлечениям, главным образом музыкальным. Чаще всего он посещал балет, итальянскую оперу и французские водевили, участвовал в домашних вечеринках, где аккомпанировал на фортепиано или пел «приятным баритоном». Частенько «в модные часы» он любил просто прогуляться по Невскому проспекту.

Внимательный отец заметил в нем склонность к искусству, но сын сомневался, не упущено ли время для овладения новой профессией; к тому же в нем укоренилась привычка предаваться светской праздности. «Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом, — писал Петр сестре. — Хорошо бы, если так, но дело в том, что если во мне есть талант, то уж наверно его развивать теперь невозможно... Пожалуй, лень возьмет свое, и я не выдержу; если же напротив, то обещаюсь тебе сделаться *чем-нибудь*. Ты знаешь, что во мне есть силы и способности, но я болен тою болезнью, которая называется *обломовщиною*. К счастью, время еще не совсем ушло».

К этому времени Чайковский неплохо владел навыками игры на *фортепиано* и *флейте*, теперь же начал самостоятельно заниматься *теорией музыки* и *генерал-басом* (так тогда называли гармонию — науку об аккордах).



**Консерватория.** В 1861 году в левом крыле Михайловского дворца\* открылись *Музыкальные классы РМО*, которые возглавил блестящий пианист и ярый поборник профессионального образования *Антон Рубинштейн*. Петр стал посещать в классах занятия по теории музыки. Годом позже классы стараниями Рубинштейна были преобразованы в первую российскую *консерваторию\*\**. Великий пианист стал ее директором, а Чайковский — одним из первых студентов, учеником Рубинштейна по «свободному сочинению» и инструментовке (по гармонии и контрапункту он занимался у профессора Н. Зарембы).

Итак, профессиональный выбор Петр сделал все-таки в пользу музыки, с 1863 года он числился на службе лишь формально, не получая жалованья. Материальные тяготы его не пугали. «Я совершенно отказался от светских удовольствий, — делился он с сестрой, — все профессора консерватории мною довольны и говорят, что при усердии из меня может выйти многое. Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, — я просто хочу только делать то, к чему меня влечет призвание; буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель, — но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу».

Усердия Чайковского, вопреки его жалобам на лень, хватило бы на десятерых: однажды, выполняя задание по композиции, он принес своему наставнику.. 200 вариаций, повергнув его в совершеннейшее изумление! Видя такое старание, Рубинштейн требовал от любимого ученика все бóльшей отдачи. Он сделал Чайковского своим

---

\* Ныне — Русский музей.

\*\*Первое время консерватория называлась Музыкальным училищем и располагалась в одном из флигелей несохранившегося дома Демидовых на Мойке (на территории современного дома № 1 по переулку Гривцова).

стипендиатом, поручил ему *руководство студенческим оркестром*, доверил проведение *занятий по гармонии*. Кроме того, Петр *аккомпанировал хор*у, два года совершенствовался в игре на *флейте* у солиста оркестра Итальянской оперы Ц. Чиарди. На рояле, по мнению учителей, он играл вполне профессионально, поэтому специальных уроков фортепианной игры в консерватории Чайковский не брал; зато он с удовольствием музицировал на *органе* лютеранской церкви св. Петра и Павла.

Главным делом его жизни стало *сочинение музыки*. После ряда небольших учебных произведений в 1864 году Чайковским было создано первое серьезное творение — *увертюра «Гроза»* по драме А. Островского. В ней впервые прозвучала одна из главных тем всего будущего творчества — неотвратимость жестоких жизненных бурь, ломающих человеческие судьбы. Чрезмерная пышность оркестровки увертюры вызвала нарекания Рубинштейна. Зато следующий инструментальный опус, *«Характерные танцы»* (1865), директор консерватории предложил включить в программу летних концертов в Павловском вокзале, и они

были исполнены под управлением легендарного Иоганна Штрауса!



П. Чайковский  
в 1863 году

Осенью этого же года состоялся *дирижерский дебют* начинающего композитора: в зале Михайловского дворца он продирижировал собственной *увертюрой фа мажор*. Хотя исполнялась она хорошо знакомым консерваторским оркестром, Чайковский страшно волновался. По его шутливому признанию, ему казалось, что голова вот-вот «соскочит с плеч», поэтому он поддерживал ее левой рукой, а правой управлял оркестрантами.

Выпускной работой по композиции стала *кантата на текст оды Шиллера «К радости»* (той самой, которую Бетховен положил в основу последней части Девятой симфонии).

В январе 1866 года Чайковский, окончив обучение в консерватории, принял предложение *Николая Рубинштейна* (брата Антона и также известного пианиста) стать преподавателем *музыкальных классов Московского отделения РМО*.

Летом он предпринял поездку по Ладожскому озеру на остров Валаам, впечатления от которой отразились в лирико-драматической *Первой симфонии*. Начатая ранней весной, симфония получила название *«Зимние грёзы»* (две первые части также имеют программные заголовки: «Грёзы зимней дорогой» и «Туманный край, угрюмый край»). В этом сочинении впервые ярко проявилась индивидуальность композитора. Певучие, широкие, элегические темы, чередующиеся с драматическими эпизодами; легкий изящный вальс; народно-песенная основа многих тем и использование подлинных фольклорных мелодий в финале — все это станет приметами особого творческого почерка композитора и в других сочинениях (в том числе в двух новых симфониях, завершенных в 1872 и 1875 годах).

**Москва — Петербург.** 1 сентября 1866 года Петр Ильич принимал участие в торжественном открытии *Московской консерватории*, в которую он был приглашен *профессором по классам сочинения, гармонии и инструментовки*.

«Старая» русская столица немного испугала его шумом и чрезмерной суетой. «Москва мне нравится, но я сомневаюсь, чтобы мог когда-нибудь привыкнуть к ней: я слишком прирос корнями к Петербургу», — писал он сестре. Отныне его жизнь пространственно «раздвоится»: жить и работать Чайковский будет в Москве, а проводить премьеры большинства своих произведений — в Петербурге.

Состояние московской музыкальной жизни не вполне удовлетворяло Петра Ильича. Став рецензентом воскресного приложения к газете «Современная летопись», он порицал театральное руководство за «плохую, неподобающую столичной сцене оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосость хора» и за «позорное уничижение, в которое поставлена русская опера». Неприятно поразила его и анекдотическая неразборчивость московской публики: «Овации здесь происходят уму непостижимые: например, в Большом театре давали „Жизнь за царя“, но ее-то... вовсе не было. Как только появлялись поляки, весь театр вопил: „долой! долой! долой поляков!“ В последней сцене 4-го акта, когда поляки должны убить Сусанина, актер, исполнявший эту роль, начал драться с хористами-поляками и, будучи очень силен, многих повалил, а остальные, видя, что публика одобряет такое посмеяние искусства, истины, приличия — попадали, и торжествующий Сусанин удалился невредимым, махая грозными руками и при оглушительных рукоплесканиях москвичей».

Преподавание в консерватории приходилось рассматривать как «неизбежное зло», поскольку далеко не все студенты нового учебного заведения были действительно талантливы. Однако молодой профессор пользовался достаточной популярностью, братьям в Петербург он сообщал: «Уроки мои идут очень успешно, и я даже пользуюсь необыкновенным сочувствием обучаемых мною москвичаток, которые вообще отличаются страстностью и воспламененностью». Двенадцать лет продлится педагогическая карьера Петра Ильича, а его любимым учеником и преемником станет *Сергей Танеев*, талантливый композитор, из-за увлечения полифонией прозванный друзьями «русским Бахом».

---

\* Цит. по изд.: *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. М.: Алгоритм, 1997.

В январе 1868 года Чайковский познакомился с *Балакиревым* во время визита главы «Могучей кучки» в Москву, а весной этого же года, навещая родных в северной столице, встретился и с остальными участниками кружка. Будучи представителем консерватории, поначалу он был принят настороженно как «агент враждебного лагеря». В свою очередь, и он отнесся к балакиревцам немного иронически, поражаясь их «самолюбию» и «чисто дилетантской уверенности в своем превосходстве над остальным миром». Однако вскоре дружеские отношения все же восторжествовали.

По совету Балакирева Чайковским была создана *увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»* по Шекспиру, триумфально исполненная в Москве под управлением Н. Рубинштейна и ставшая вскоре всемирно известным шедевром (1869, позже дважды переработана). После знакомства с увертюрой Стасов даже сказал Балакиреву: «Вас было пятеро, а теперь шесть». Однако сам Чайковский утверждал, что Милия он боится «едва ли не более всех людей на свете», очевидно, из опасения попасть в зависимость от идей и творческой воли Балакирева. Участие в развитии дарования Петра Ильича принял и Стасов: его подробно разработанный план лег в основу написанной композитором *симфонической фантазии «Буря»* по драме Шекспира (1873)\*. Много лет продолжалась дружба и регулярная переписка Чайковского с Римским-Корсаковым.

**Оперные неудачи.** Если большинство инструментальных произведений Чайковского обычно вызывало восторги и публики, и критиков, то в оперном жанре его композиторское поприще складывалось не вполне удачно.

---

\* Сочинение в 1885 году было удостоено премии М. Беляева, при этом меценат не пожелал открыть свое имя: Чайковскому были вручены деньги от «неизвестного доброжелателя».

Первые оперы, «Воевода» по драме Островского (1868, поставлена в московском Большом театре) и «Ундина» по переводной сказке Жуковского (1869, не принята к постановке Мариинским театром), были собственноручно уничтожены автором. Третью оперу, «Опричник» по трагедии Лажечникова (1874), дирекция Мариинки готова была допустить на императорскую сцену, но композитор, по собственному признанию, с репетиций «убегал, чтобы не слышать ни одного звука, а на представлении готов был провалиться». Позже он утверждал, что мысли об этих операх — «точно воспоминание каких-то уголовных преступлений», им совершенных. При всех достоинствах отдельных номеров автору были очевидны отсутствие в этих сочинениях драматического движения, пестрота и хаотичность музыкального развития. Следующая опера, «Кузнец Вакула» по повести Гоголя «Ночь перед рождеством» (1874), премьера которой состоялась в 1876 году в Мариинском театре, «торжественно провалилась».

Очевидно, что главной причиной сценических неудач композитора было несоответствие выбираемых сюжетов природе его музыкального дарования, а также признаваемое самим автором старательное следование рутинным традициям оперного жанра.

**Творческие победы.** И тем не менее к середине 1870-х годов Чайковский накопил большой сочинительский опыт и вступил в этап *творческой зрелости*: одна за другой начали появляться произведения в разных жанрах, ставшие впоследствии классическими и принесшие композитору мировую славу.

В 1875 году написан *Первый концерт для фортепиано с оркестром*, который автор намеревался посвятить своему главному московскому покровителю Н. Рубинштейну. Однако, встретив резкую и не вполне вежливую критику, расстроенный Чайковский передал ноты произведения немецкому пианисту Гансу фон Бюлову, ученику Ф. Листа,

который впервые исполнил концерт в американском городе Бостоне. Вскоре последовала и российская премьера, блестящее сочинение было исполнено в Петербурге пианистом Г. Кроссом.

В 1876 году петербургский издатель Н. Бернард обратился к Чайковскому с просьбой написать несложные пьесы для популярного ежемесячного музыкального журнала «Нувеллист» — так появился ставший широко известным *фортепианный цикл «Времена года»*.

По заказу московского Большого театра в этом же году был завершен балет *«Лебединое озеро»*, поставленный хореографом В. Рейзингером. Авторы либретто В. Бегичев и В. Гельцер придумали сказочную историю о юной принцессе Одетте, спасенной от козней колдуньи (Мачехи-совы) добрым волшебником. Для защиты от злых чар он превратил Одетту в лебедя, увенчанного волшебной короной. Не зная о заклятии, прекрасный принц снимает корону с головы Одетты, тем самым губя и ее, и себя\*.

Балет, музыка которого открыла новую эпоху в развитии жанра, не имел в Москве особенного успеха из-за неудачной постановки 1877 года, а петербуржцам и вовсе не был знаком — в северной столице он был впервые поставлен лишь после смерти композитора.

**Друзья и недоброжелатели.** Путь Чайковского к общественному признанию был далеко не прост. Его

---

\* В 1895 году Модест Чайковский сочинил новое либретто для постановки балета в Мариинском театре. В его версии, ставшей теперь классической благодаря хореографии М. Петипа и Л. Иванова, снять заклятье с Одетты могла лишь верная любовь. Вместо Мачехи-совы в новом спектакле являлся «злой гений» Робарт, который запутывал принца появлением своей дочери Одиллии под видом Одетты. Гибель Одетты заставляла принца осознать свершившееся и в отчаянии погибнуть. (В современных постановках балет заканчивается счастливым концом: принц побеждает Робарта в поединке, а Одетта из лебедя вновь превращается в прекрасную принцессу.)



*требовательность к себе* служила достаточной гарантией ответственности перед публикой, заставляя многократно переделывать уже созданные творения. Но между композитором и слушателями стояла целая группа посредников — *музыкальных критиков*, которые разделились на два лагеря. Некоторые из них в первых же крупных сочинениях Петра Ильича слышали его незаурядное дарование. Так, например, *Г. Ларош* писал Чайковскому еще в 1866 году: «Вы самый большой музыкальный талант в России». Дружелюбно встретил композитора и известный московский критик *Н. Кашкин*.

Однако восторженные отзывы заглушались регулярными и откровенно враждебными выпадами противников музыки Чайковского, среди которых роль настоящего «злого гения» выполнял *Ц. Кюи*. Уже первый его отзыв на кантату «К радости» звучал как приговор: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб... Если б у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало бы консерваторские оковы». За исключением «Бури» и «Ромео и Джульетты», одобренных коллегой В. Стасовым, практически все произведения Чайковского были для Кюи олицетворением бесталанности: в симфонической фантазии «Фатум» (1868) он видел лишь «невысокий полет»; в музыке к пьесе Островского «Снегурочка» (созданной для драматического спектакля Малого театра в 1873 году) — «банальнейшие мысли, избитейшие гармонии» и «грубую отделку»; во второй симфонии — композиторскую «ничтожность». С упорством достойным лучшего применения, резко и недружелюбно ругал он и последующие сочинения Петра Ильича. Разгулом злобной критики приводил Чайковского в мрачное состояние духа. «На меня находят страшные припадки ненависти к людям», — жаловался он любимой сестре Александру в очередном письме. Однако он боялся не «вреда, который может впоследствии от козней ближнего, а того разочарования, той тоски по идеалу, которая следует за всяким сближением». *Личная неустроенность* также давала повод



к меланхолии. «Терпеть не могу праздники, — сетовал он, — перо валится из рук, хочется побыть с близкими людьми, отвести с ними душу, и тут-то является сознание сиротства и одиночества».

**Неудачная женитьба и душевный кризис.** В апреле 1877 года Чайковский получил письмо с признанием в любви от своей бывшей ученицы Антонины Милюковой. Прежде чем решиться на такой, не вполне «приличный» по тогдашним представлениям, шаг, 28-летняя девушка в течение шести недель ежедневно молилась у часовни перед Спасскими воротами Кремля. Петр Ильич ответил, и завязавшаяся переписка оказалась «не лишенной интереса». Вскоре последовали регулярные встречи, обращение к отцу с просьбой благословить на брак, а 6 июля 1877 года — венчание в церкви св. Георгия Победоносца на Малой Никитской улице\*. Однако Петр Ильич понимал, что его душа не отзывалась на романтические чувства избранницы, стремясь к «какой-то блаженной, преисполненной тихих радостей жизни». Его не переставали мучить сомнения в правильности выбора.

Увы, судьба соединила двух абсолютно не подходящих друг другу людей. Чайковский честно «описал» жене черты собственного характера, недостатками которого считал «раздражительность, неровность темперамента и нелюдимость», признался в весьма затруднительном материальном положении. Супруга, в свою очередь, была на все согласна, мечтала преобразить жизнь мужа и полагалась на волю Всевышнего.

Исход событий можно было предсказать заранее. Пышный свадебный обед в ресторане «Эрмитаж»\*\*, как заметила

---

\* Снесена в 1933 году.

\*\* Ресторан был открыт поваром Оливье, создавшим известный во всем мире салат; сейчас в этом здании на углу Неглинной улицы и Петровского бульвара — театр «Школа современной пьесы».

сестра невесты, прошел «точно похоронный»; по окончании его смущенные супруги разъехались по своим квартирам, а вечером отправились поездом в Петербург. Композитор представил жену Н. Рубинштейну, директору консерватории К. Давыдову, издателю В. Бесселю и многочисленным родственникам, при этом его «страшно раздражала» роль великовозрастного жениха. В минуты, когда он отлучался по делам, им овладевало «опьяняющее ощущение свободы и одиночества».

В конце июля Петр Ильич в одиночку отправился «подлечиться» кавказскими водами, но вместо этого полтора месяца провел на Украине с любимой сестрой Александрой, проживавшей в имении мужа. А в сентябре, вернувшись в Москву, он окончательно убедился в полной «отчужденности» от жены. Не найдя в себе сил и мужества для серьезного разговора, он просто... сбежал от нее, сначала в Петербург, а затем, снедаемый сердечными муками за содеянное, — за границу, в Германию и Швейцарию.

«Трагикомедия» окончилась. Оба ее участника получили незаживающие душевные раны на всю жизнь\*.

---

\* Дальнейшая судьба А. Чайковской сложилась поистине трагично. Она никак не пыталась вредить бросившему ее мужу, любя композитора до конца его жизни и наблюдая издали за его творческими успехами; присутствовала она и на погребении Чайковского. При этом, зная муки безответной любви, она решила избавиться от них другого человека — того, кто много лет ждал ее: в 1880 году Антонина Ивановна вступила в «гражданский брак» с А. Шлыковым. Через несколько лет ей пришлось пережить смерть трех родившихся во втором браке детей (двум из которых она дала *отчество* Чайковского), а затем длительную болезнь и смерть Шлыкова. Многочисленные жизненные невзгоды окончательно сломили ее, приведя в конце 1890-х годов к серьезному психическому заболеванию. Скончалась Антонина Чайковская в 1917 году в доме призрения душевнобольных на станции Удельная недалеко от Петрограда. Подробнее см. в кн.: Соколов В. А. Антонина Чайковская: История забытой жизни. М.: Музыка, 1994.

у Чайковского наступил *тяжелый душевный кризис*, в котором он винил прежде всего себя: «Во всем виновата моя бесхарактерность, моя слабость». Осуждали его поступок и близкие: сестра сочла его поведение «недостойным человека, так высоко развитого». «От нравственного страдания никто не обеспечен», — горько соглашался Петр Ильич, понимая, что есть только «одно средство, могущее заглушить его: это — труд». Вернувшись в Москву, он страстно окунулся в работу.

**Письмо Татьяны и грозный глас рока.** Несомненно, что личная драма композитора стала причиной появления двух этапных произведений, открывших новые страницы в истории русской музыки.

Опера «*Евгений Онегин*» была начата накануне женитьбы, в мае 1877 года, по инициативе певицы Е. Лавровской. Идея создания музыки на сюжет пушкинского романа в стихах поначалу показалась Чайковскому «дикой», но вскоре необыкновенно увлекла его. Не потому ли, что фабула поэмы перекликалась с реальными событиями его собственной жизни? Ведь именно в это время Петр Ильич, подобно холодному, пресытившемуся светской жизнью Онегину, размышлял, как поступить с полученным от горячо влюбленной девушки письмом!

Он постарался придать музыке новой оперы особую искренность и сердечную теплоту, обозначив жанр произведения как «*лирические сцены*». Сосредоточившись на передаче чувств героев, композитор сомневался в счастливой сценической судьбе оперы: «Она осуждена на неуспех и на невнимание массы публики. Содержание очень бесхитростно, сценических эффектов никаких, музыка, лишенная блеска и трескучей эффектности. Но мне кажется, что некоторые *избранные*, слушая эту музыку, быть может, будут затронуты теми ощущениями, которые волновали меня, когда я писал ее». Считая, что маститые певцы не смогут передать юношеского обаяния большинства героев

оперы, весной 1879 года Чайковский организовал *первое исполнение* произведения силами *студентов Московской консерватории*. Аналогичная премьера состоялась в 1883 году и в Петербурге, когда учащиеся музыкально-драматического кружка профессора Зике устроили спектакль в зале дома Руадзе\*. Однако опасения композитора были напрасны: чрезвычайный успех оперы заинтересовал и императорские театры: в 1881 году ее поставил московский Большой театр, а в 1884-м — Мариинский. Публичный ажиотаж вызвал в стане критиков некоторое недоумение. Как всегда неистовствовал Кюи, заявляя, что «главная черта музыки „Онегина“ заключается в тоскливом однообразии» и что это произведение «мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое». И тем не менее билетов было не достать! Каждый хотел поглядеть на *живые, настоящие чувства*, на уютную атмосферу дворянской усадьбы, в которой оперные герои не только влюбляются, ревнуют и страдают, но даже (прямо на сцене!) варят варенье.

Второе произведение, отразившее недавние жизненные бури, — законченная в конце 1877 года *Четвертая симфония*. Она обозначила *главную тему* всего последующего творчества композитора — жестокую власть рока, судьба, неотвратимость поражения человека в борьбе за достижение *призрачных идеалов* (подробный анализ первой части симфонии нас ждет впереди). В посвящении симфонии автор написал: «моему лучшему другу». Кто этот загадочный человек?

**Лучший друг.** Композитору несказанно повезло: у него неожиданно появился настоящий ангел-хранитель. Им стала давняя почитательница его таланта, вдова крупного железнодорожного промышленника-миллионера *Надежда Филаретовна фон Мекк* (урожденная Фроловская). Их *заочное* знакомство состоялось еще в 1876 году, когда п

---

\* Набережная Мойки, 61.

просьбе фон Мекк Чайковский сделал для нее несколько фортепианных переложений своих сочинений. Узнав о финансовых затруднениях кумира, Надежда Филаретовна оплатила его долги кредиторам, не требуя от композитора никаких ответных обязательств. В дальнейшем она много лет оказывала Чайковскому серьезную материальную поддержку. Их общение проходило исключительно посредством писем, за долгие годы фон Мекк ни разу не предприняла попытки личного сближения с композитором, сделав их дружбу редким образцом высоких платонических отношений\*.

Благодаря поддержке Надежды Филаретовны Чайковский смог отказаться в 1878 году от утомившей его работы в московской консерватории и посвятить себя творчеству, а также с 1885 года снимать уютные домики в живописных окрестностях Клина\*\*, вдали от обеих



Дом в Клину, в котором Чайковский жил с 1892 г.

---

\* Объяснить причины столь благородного поведения Н. Ф. фон Мекк можно не только ее высокими нравственными качествами, но отчасти и обстоятельствами жизни: до знакомства с Чайковским 45-летняя женщина уже познала и страстную любовь, и счастливое замужество, подарившее супругам одиннадцать детей. Удалось ей реализовать и «практическую жилку»: многомиллионное состояние мужа было нажито во многом благодаря ее умным советам и деловым качествам. Став вдовой, она могла целиком посвятить себя заботам о воспитании детей и любимым увлечениям — музыке и путешествиям. Некоторое время музыкальным гувернером в ее семье был молодой французский композитор Клод Дебюсси (в 1880–1882 годах).

\*\* Жил Чайковский в селах Майданово, Фроловское, а с 1892 года — в самом Клину, где теперь находится дом-музей композитора.

столиц, не дававших возможности сосредоточиться. Конечно, он регулярно ездил в Москву и Петербург в связи с постановочными или концертными хлопотами.

**Плодотворное десятилетие.** С 1878 года в жизни Петра Ильича наступила пора «планомерного» вдохновенного творчества.

Он продолжает работать в оперном жанре, вновь обратившись к исторической тематике. «Орлеанская дева» по Шиллеру (1879) посвящена судьбе Жанны д'Арк и насыщена монументальными хоровыми сценами. Разумеется, при постановке возникли цензурные сложности — пришлось архиепископа превратить в странника (!), а затем в кардинала. «Море театральных и чиновничьих дрызг» не помешало, однако, успеху первого спектакля: восторженная публика вызывала автора на сцену Мариинского театра 24 раза! Следующую оперу, «Мазепа» (1883, по поэме Пушкина «Полтава») поставили почти одновременно и в Москве, и в Петербурге. Меньший успех ожидал оперу «Чародейка» (1887, по драме И. Шпажинского) — вероятно, из-за многословия либретто и некоторой сложности музыкального языка.

В эти годы написано много замечательных инструментальных сочинений: концерт для скрипки с оркестром (1878) и второй фортепианный концерт (1880), четыре оркестровые сюиты (1879–1887) и симфония «Манфред» по Байрону (1885), программа которой предложена Балакиревым, Серенада для струнного оркестра и «Итальянское каприччио» (оба произведения созданы в 1880 году). Вновь композитор обратился и к творчеству Шекспира: по мотивам знаменитой трагедии им написана увертюра-фантазия «Гамлет» (1888).

Лирическое дарование Чайковского расцвело в множестве прекрасных романсов, многие из которых пользуются сегодня всенародной любовью — например, «Средь шумно-

«*ло бала*», «*То было раннею весной*» на слова А. Толстого, «*День ти царит*» на слова А. Апухтина. Разнообразие удивительно искренних чувств, воплощенных в сборнике «*16 песен для детей*» (1881–1883), волнует души и взрослых слушателей: сумрачные романсы-песни «*Колыбельная песня в бурю*» или «*Осень*» на слова А. Плещеева относятся, без сомнения, к лучшим страницам отечественной вокальной лирики.

Писал композитор и духовную музыку: им создано два цикла хоровых песнопений «*Литургия св. Иоанна Златоуста*» (1878) и «*Всенощное бдение*» (1881), множество других хоровых опусов.

Известность Чайковского стремительно росла и в России, и за рубежом, но особенно громкий эффект неожиданно возымело произведение, заказанное ему к открытию Всероссийской промышленной выставки 1880 года. «Что можно написать *по случаю открытия выставки*, кроме банальностей и шумных общих мест?» — сокрушался он в письме фон Мекк. Однако отказаться было неприлично, пришлось браться за перо: так появилась *торжественная увертюра «1812 год»*. «Я писал ее без теплого чувства любви и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет», — признавался композитор. Выставка была приурочена к 25-летней годовщине царствования Александра II, поэтому в музыку увертюры Чайковский включил гимн «Боже, царя храни». Вероятно, этот факт и вызвал особенное удовлетворение организаторов мероприятия и августейших особ\*.

Свидетельством мировой популярности музыки Чайковского стали два успешных гастрольных турне, во время

---

\* И именно поэтому увертюра была абсолютно неизвестна советскому слушателю, пока композитор В. Шебалин не «отредактировал» произведение, заменив опальный гимн мелодией хора «Славься» из оперы Глинки, по иронии судьбы ныне вновь носящей законное имя «*Жизнь за царя*».

которых композитор дирижировал своими произведениями. В 1888–89 годах он объездил с концертами половину Европы, посетив Чехию, Германию, Францию, Швейцарию и Англию.

В качестве курьезной кульминации дирижерской карьеры Чайковского можно привести концерт, состоявшийся в дни празднования 50-летия творческой деятельности А. Рубинштейна в ноябре 1889 года. Петру Ильичу пришлось за три репетиции подготовить исполнение оратории Рубинштейна «Вавилонское столпотворение». Означенное легендарное событие было представлено в петербургском Дворянском собрании почти в натуральную величину: эстрада занимала половину зала, а для исполнения грандиозного творения были привлечены солисты, оркестр и почти все хоры столицы общей численностью свыше 700 человек! И Чайковский блестяще справился с почти невероятной организационной задачей, включавшей исполнение «несметноголосой фуги»\*.

**Время шедевров.** В 1888 году созданием *Пятой симфонии* композитор ознаменовал возвращение к жанру, в котором он не работал десять лет и который в обобщенной форме позволял осмыслить итоги творческого и жизненного пути. В симфонии слышна особая, *исповедальная* интонация, каждая ее часть воплощает этап *психологической драмы*, в которой светлые мечтанья и страстные порывы к счастью чередуются с ощущением обреченности и душевного отчаяния. Четкий, упругий ритм главной маршеобразной темы, возникающей в разных частях, ассоциируется с неумолимой поступью времени и судьбы. В симфонии композитор впервые столь обильно использовал

---

\* Забавные подробности этого концерта приведены в книге Л. Конисской «Чайковский в Петербурге» (Лениздат, 1974).



сгущенно-мрачные тембры низких струнных и духовых инструментов.

Чрезвычайно требовательный к себе, в новом сочинении он нашел множество недостатков, считая пятую симфонию «слишком пестрой, массивной, неискренней, растянутой». Однако публика весьма высоко оценила этот оркестровый опус, устроив автору шумную оvation.

В эти годы Петр Ильич стал уже признанным корифеем русской музыки, обе столицы с нетерпением ждали появления его новых работ. По заказу дирекции Императорских театров им были созданы два новых вершинных сочинения — балет *«Спящая красавица»* (1889, по сказкам Ш. Перро) и опера *«Пиковая дама»* (1890), с которой мы познакомимся подробно.

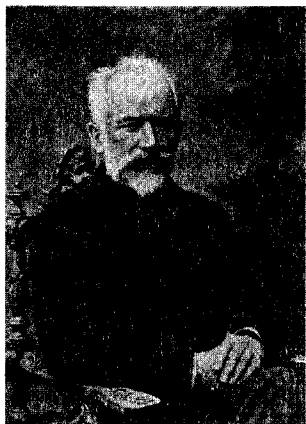
«Спящая красавица» буквально ошеломила публику Мариинского театра ослепительным великолепием постановки (на которую была истрачена четверть годового бюджета дирекции), изобретательностью хореографии *Мариуса Петипа\** и, конечно, поэтичностью и необыкновенным



Мариус Петипа  
(1896)

---

\* Мариус Иванович Петипа (1818–1910) — русский балетмейстер французского происхождения. С 1847 года выступал в Петербурге в качестве танцовщика, в 1862–1903 гг. — балетмейстер петербургской балетной труппы. Вершиной его творчества стали постановки балетов «Спящая красавица» Чайковского и «Времена года» Глазунова (1900), в которых сформировался тип зрелищного, многофигурного танцевального действия с элементами пантомимы. Сольные партии, поставленные Петипа, отличались утонченностью и виртуозностью, а элементы созданного им классического танца стали своего рода эталоном в дальнейшем развитии мировой хореографии. В XX веке постановщики неизбежно вносили в «Спящую красавицу» изменения,



**П. Чайковский  
(1891)**

разнообразием музыки Чайковского. Авторы либретто добавили к основному сюжету сценки из широко известных сказок «Кот в сапогах», «Красная шапочка», «Мальчик-с-пальчик», что позволило ввести в балет хореографическую сюиту из ярких, контрастных номеров.

Невероятный успех балета и триумфальные постановки «Пиковой дамы» в Петербурге (1890), Киеве (1890) и Москве (1891) побудили императорскую дирекцию заказать Чайковскому новые произведения:

6 декабря 1892 года на Мариинской сцене состоялись сразу две премьеры — опера *«Иоланта»* и балет *«Щелкунчик»*.

Светлая, жизнеутверждающая музыка оперы публике понравилась, а новый балет произвел на зрителей меньшее впечатление: причиной этого стала болезнь Петипа и передача руководства постановкой новому хореографу, Льву Иванову (подробный рассказ о балете — впереди). Сам же автор считал по-другому: «Мне кажется, что балет хорош, а опера так себе».

Композитор все чаще стремился приезжать из Подмосковья в Петербург, признаваясь, что душой он постоянно «на северо-западе, у берегов Невы». Во время гастролей по

---

поскольку балетный язык передавался новым поколениям лишь в процессе «живой» работы. Попытки фиксации танцевальных движений на бумаге предпринимались, но широкого распространения не получили. Тем не менее, в библиотеке Гарвардского университета (США) сохранились архивные записи балета Чайковского, выполненные Н. Сергеевым. По ним, а также по историческим фотографиям и эскизам, балетмейстер С. Вихарев в 1999 году воссоздал в Мариинском театре пышный декоративный спектакль, максимально приближенный к оригинальной версии 1890 года.

Америке (1891) он особенно тосковал по России, а в одном из писем писал брату из Нью-Йорка: «В конце месяца буду дома. Пишу *дома*, а где этот дом, не знаю...»

Трагическим документом глубокого внутреннего одиночества Чайковского стала его *Шестая симфония* (1893).

**В пропасть.** Готовящееся исполнение симфонии вновь привело композитора в Петербург. 10 октября 1893 года он поселился с братом Модестом в квартире, снятой последним на Малой Морской улице, в доме №13. Это жилище окажется последним приютом Петра Ильича. Однако знать этого он, разумеется, не мог. Друзья находили его веселым, бодрым и исполненным энтузиазма: Чайковский собирался писать новую, «действительно хорошую» оперу, в его голове зрели замыслы флейтового и виолончельного концертов.

16 октября он лично дирижировал своим последним детищем, Шестой симфонией, в зале Дворянского собрания. Зал был переполнен, но симфония произвела на публику странное впечатление — автору показалось, что музыка вызвала в слушателях «некоторое недоумение». Сам же он утверждал: «Лучше этой симфонии никогда ничего не писал и не напишу». Не стали ли эти слова роковым предопределением? Во всяком случае, после концерта Чайковскому были отпущены судьбой лишь две недели\*.

18 октября он послушал «Евгения Онегина» в Мариинском театре, 19-го — оперу А. Рубинштейна «Маккавей» в зале Кононова (Руадзе) на Мойке, 20-го вместе с племянниками посетил в Александринском театре спектакль «Горячее сердце» по пьесе Островского. А поздно вечером, около часа ночи, отужинал вместе с друзьями в ресторане

---

\* Подробности этих дней с максимальной исторической точностью изложены в издании: Б л и н о в Н. О. Последняя болезнь и смерть П. И. Чайковского. С о к о л о в В. С. До и после трагедии. М.: Музыка, 1994.

Лейнера на Невском проспекте, 18\*. Это был последний спокойный день в жизни композитора.

Ночью он чувствовал недомогание, на следующий день пытался нанести визит дирижеру Э. Направнику, но вынужден был вернуться из-за плохого самочувствия. По этой же причине остались недописанными начатые письма. Вечером 21 октября вызванные врачи поставили Петру Ильичу страшный диагноз: азиатская холера, после чего началась непрерывная борьба с болезнью. Однако 23-го наступило тяжелое поражение почек, а вечером 24-го больной окончательно потерял сознание. Умер Чайковский в три часа ночи на 25 октября 1893 года. Причиной его болезни, возможно, был выпитый в ресторане стакан сырой воды.

К сожалению, через много лет в «желтой», бульварной прессе появились и другие версии гибели композитора, в том числе версия о самоубийстве, однако все они не подтверждаются ни историческими документами, ни воспоминаниями многочисленных свидетелей происшедшего.

После отпевания в Казанском соборе Петр Ильич Чайковский был похоронен в Александро-Невской лавре. Через три года скульптор П. Каменский изготовил по эскизам И. Всеволожского выразительный памятник, который украшает место последнего упокоения композитора и в наши дни.

## СИМФОНИИ

К жанру симфонии Чайковский обращался не по заказу, а лишь когда у него возникала внутренняя необходимость запечатлеть пережитые эмоциональные состояния, осмыслить собственное отношение к жизни, выразить волновав-

---

\* С правой стороны этого же здания находилась кондитерская Вольфа и Беранже, откуда в 1837 году Пушкин отправился на дуэль, стоившую ему жизни.

шие его идеи. От лирико-пасторальной первой симфонии до финальных трагических нот последнего сочинения композитор прошел длинный человеческий путь. За это время в его творчестве сформировался особый, новый для русской музыки тип *лирико-драматической симфонии*, в которой, подобно большому роману, воплощаются различные этапы *психологической драмы*. При этом последние симфонические полотна композитора впервые открыто и чистосердечно выражали сокровенные мысли и душевные терзания самого автора, а не трагедию вымышленного литературного героя. *Исповедальность* симфоний Чайковского не имеет себе равных в отечественной музыке, до подобных высот поднимались лишь австрийский композитор Густав Малер, младший современник Петра Ильича, и гений XX века Дмитрий Шостакович.

**Четвертая симфония** начата в мае 1877 года в Москве, а завершена в конце этого же года в Италии; ее первое исполнение под управлением Н. Рубинштейна прошло с большим успехом 10 февраля 1878 года в Москве, а осенью этого же года состоялась и петербургская премьера. Модест восторженно сообщал брату, что симфония произвела «фурор», публика аплодировала после каждой части, заставив повторить на бис скерцо, а газета «Биржевые ведомости» назвала произведение «замечательным во всех отношениях». Сам автор считал Четвертую симфонию «одним из любимейших своих детищ», поскольку она «от начала до конца написана под наитием настоящего вдохновения».

«Вы спрашиваете меня, есть ли определенная программа этой симфонии? — писал он Надежде Филаретовне после посвящения ей произведения. — ...Трудно отвечать на этот вопрос. Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? ...Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопилось и которая

изливается посредством звуков». И всё же Чайковский признался, что *программа в симфонии есть*, в этом же письме попытавшись словами выразить суть произведения. Поэтому, слушая симфонию, давайте будем помнить о высказываниях композитора, поясняющих содержание музыки\*.

*Первая часть* открывается фанфарным звучанием *темы судьбы*. К унисону валторн и фаготов присоединяются трубы, тромбоны и тубы, придавая теме жесткость и неумолимость:

83

*Andante sostenuto*

«Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать», — таково объяснение автора.

Из сменяющей тему судьбы задумчивой вопросительной фразы выделяется скорбная интонация нисходящей секунды, которая становится основой трепетной, порывистой темы *главной партии* сонатного аллегро\*\*.

\* К прослушиванию рекомендуется первая часть симфонии.

\*\* Сонатная форма, сложившаяся в западноевропейской музыке XVIII века, в течение двух столетий применялась в быстрых частях большинства симфоний. Напомним, что она основана на противопо-

84

## Moderato con anima



«Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грёзы?» — вопрошает композитор, приводя бурное развитие к неожиданному просветлению. *Первая тема побочной партии*, исполняемая вначале кларнетом, включает в себя «порхающие» имитации флейтой и фаготом короткого мотива, словно добрая фея приглашает заблудившегося героя в таинственно-мнящее «зазеркалье»:

85

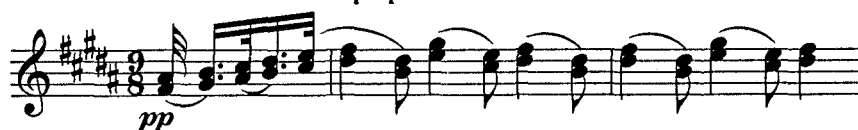
## Moderato assai quasi andante



И действительно, вдруг рождается умиротворенная, лучистая *вторая тема побочной партии* — это пронесся «какой-то благодатный, светлый человеческий образ»:

86

## Ben sostenuto il tempo precedente



ставлении и взаимодействии двух основных тем (партий), *главной и побочной*, и обычно делится на три раздела — экспозицию, разработку и репризу.

Волнение постепенно вновь нарастает до выражения бурной, экстатической радости (*заключительная партия*), однако неожиданно оркестровая ткань съезживается в грозный унисон — это вторгается беспощадная *тема судьбы*, подтверждая, что «вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье».

Музыкальное развитие в *разработке* очень неустойчиво, настроение постоянно меняется, трижды пронзает слух роковая тема вступления. И настоящим приступом отчаяния звучит возвращение темы главной партии — это начался третий раздел формы, *реприза*. Музыкальное движение остается по-прежнему очень динамичным, проходя через те же этапы, что и в экспозиции. Подтверждением вынесенного приговора воспринимается уверенное завершение части *темой судьбы*: решительными окриками медных она словно загоняет человека в клетку.

*Вторая часть* начинается с грустного, элегического напева гобоя, на смену которому приходят рассудительно-вопросительные унисонные фразы оркестра. Будто издали звучит легкая, танцевальная тема среднего раздела. «Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания...».

*Третья часть* — быстрое причудливое *скерцо*, особенно поразившее публику на премьере своей призрачностью и «невесомостью»: его крайние разделы исполняются струнными *pizzicato*. «Это капризные арабески, неуловимые образы..., — писал композитор. — Дашь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки. Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка».

*Четвертая часть, финал* — попытка выхода из кризисной ситуации. «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ.



Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам». Праздничные народные гуляния изображены быстрыми жизнерадостными *вариациями* на мелодию песни «Во поле березонька стояла». В конце части вдруг вновь возникает *тема судьбы*, но ее сметает вихрь всеобщего ликования.

«Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно. Вот, дорогой мой друг, всё, что я Вам могу разъяснить в симфонии. Разумеется, это не ясно, не полно. Но свойство инструментальной музыки именно и есть то, что она не поддается подробному анализу. *Где кончаются слова, там начинается музыка*, как заметил Гейне», — подчеркнул Чайковский в конце длинного письма, адресованного фон Мекк.

**Шестая симфония (финал).** Осмысление темы бессилия человека перед судьбой было продолжено композитором в Пятой симфонии, а логическое завершение получило в последней, «*Патетической*» симфонии\*, которую Петр Ильич считал своим «наискреннейшим» произведением. Воплощенная в ней психологическая драма приводит к трагическому, безысходному концу. Содержание произведения точно передано В. Стасовым, назвавшим симфонию «воплем отчаяния и безнадежности». «Настроение этой симфонии, — писал музыкальный критик, — страшное и мучительное; оно заставляет слушателя испытывать горькое сострадание к человеку и художнику, которому пришлось на своем веку испытать те ужасные душевные муки,

---

\* Традиционно считается, что название шестой симфонии предложено композитору братом Модестом, о чем последний сообщает в своих воспоминаниях. Однако, как справедливо отмечает В. Соколов, название «Патетическая» встречается в одном из писем П. Юргенсона (издателя Чайковского) еще в сентябре 1893 года, до приезда Петра Ильича в Петербург — очевидно, оно все же принадлежит автору произведения.

которые здесь выражены... Замирающее отчаяние, безотрадное грызущее чувство потери всего, чем жил до последней минуты человек, выражены здесь с силою и пронзительностью потрясающею».

*Финал симфонии* — скорбный плач по недостигнутым идеалам и разбитым надеждам, своеобразный реквием, созданный Чайковским самому себе.

*Основная тема* финала, начинающаяся с нисходящих двутактовых фраз, заставляет вспомнить вокальные плачи с их речевой и почти пластической выразительностью:

87

*Adagio lamentoso*

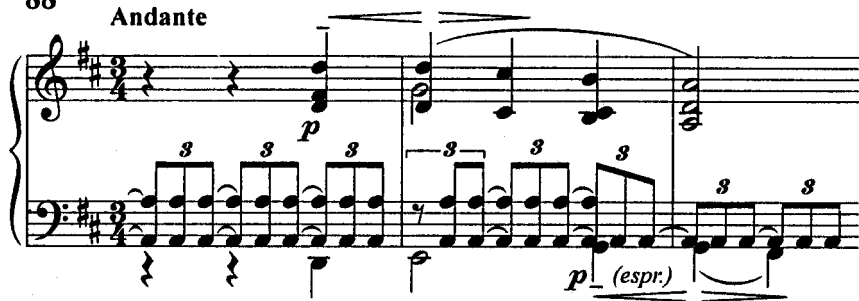
Тема необычно инструментована — многоголосный хорал струнных состоит не из параллельно идущих мелодий, а из пересекающихся, «изломанных» мелодических линий. Каждое новое проведение темы начинается, словно распростертые к небесам руки, со стремительного оркестрового пассажа, но затем вновь никнет, спускаясь в мрачные гулкие глубины.

И все же надежда еще жива: на робком триольном фоне валторн рождается *вторая тема* части (см. пример 88 на с. 263).

Интонационно связанная с первой, эта лирическая мелодия постепенно расцветает и устремляется ввысь, но, встречая безжалостный отпор угрожающих аккордов tutti, вновь обреченно скатывается вниз.

88

Andante



Продолжается скорбный плач, отчаянные стоны оркестра на этот раз приводят к внезапной остановке движения и погребальному звучанию застывших аккордов у трех тромбонов и тубы. Это и есть тот символический предел, после которого остается лишь воспоминание о светлых мгновениях жизни: тема мечты звучит обреченно, в миноре, на фоне холодно-мертвенного тонического органного пункта и постепенного затухания звучности.

Шестая симфония стала трагическим итогом жизни и творчества выдающегося композитора.

### «ПИКОВАЯ ДАМА»

**История создания.** Идея написания оперы на сюжет этой повести Пушкина возникла у директора Императорских театров И. Всеволожского и не давала ему покоя в течение нескольких лет. В 1887 году по его просьбе *либретто* было создано *Модестом Чайковским*, а музыка заказана ученику Петра Ильича, композитору и дирижеру Большого театра Н. Кленовскому (сочинителю, в наши дни совершенно неизвестному), который, опасаясь не выполнить столь ответственное поручение, отказался от идеи участия в этом проекте. И тогда Модест предложил готовое либретто брату. Парадоксально, но Петр Ильич поначалу ответил, что

сюжет его «не затрагивает». Однако вмешательство и уговоры Всеволожского заставили Чайковского внимательней отнестись к предложению: в декабре 1889 года была созвана «целая импровизированная комиссия», на которой Модест вслух читал либретто. На этот раз оно показалось Петру Ильичу «превосходным», хотя и имеющим один недостаток — многословие. Посоветовав брату при переработке либретто быть «лаконичнее», Чайковский обсудил с присутствовавшими детали постановки и... поспешил уехать из России в Италию, чтобы никто не мешал ему работать.

Новый замысел поглотил его совершенно! Приехав во Флоренцию, он «не вылезал из своей конуры» и работал «со страстью и бесконечным наслаждением». Опера была начата 19 января, а через 44 дня ее клавиш был уже завершен! Странное переплетение судеб героев пушкинской драмы нашло в душе композитора своеобразный, тревожно-мистический отклик. В письме Глазунову он сообщал: «Переживаю очень загадочную стадию на пути к могиле. Что-то такое совершается в моем нутре, для меня самого непонятное: какая-то усталость от жизни, какое-то разочарование; по временам безумная тоска, но не та, в глубине которой предвидение нового прилива любви к жизни, а нечто безнадежное, финальное»\*.

В июне, по возвращении на родину, была готова инструментовка оперы, после чего труд, писавшийся «с восторгом и самозабвением», был вручен заказчику. Продолжилась работа по корректуре партий, а осенью начались репетиции.

---

\* Интересно, что последняя петербургская квартира Чайковского, в которой он поселился и умер осенью 1893 года, располагалась в доме под «неблагонадежным» номером 13, находившимся *напротив* дома №10 по Малой Морской улице, где, по преданию, и жила «Пиковая дама» — «усатая графиня» Н. П. Голицына, прообраз пушкинской героини.

Премьера «Пиковой дамы» состоялась 7 декабря 1890 года в Мариинском театре. Самая «петербургская» опера Чайковского сразу завоевала симпатии публики. Брат композитора считал, что «ни одна опера Петра Ильича на первом представлении не была исполнена так прекрасно. Все главные исполнители блеснули каждый выдающейся стороной своего дарования». Дирижировал премьерой Э. Направник, главные роли блестяще исполнили Николай и Медея Фигнеры.

Через десять дней Чайковский лично присутствовал на триумфальной постановке «Пиковой дамы» в Киеве. Годом позже последовали постановки в Москве (Большой театр), Одессе, Харькове, Саратове, а затем в других городах России и за рубежом.

**Первоисточник.** Повесть Пушкина претерпела в либретто существенные *изменения*, как это всегда и бывает в процессе приспособления текста к особенностям иного — музыкального — жанра. Чтобы яснее их представить, вспомним вкратце основные сюжетные мотивы новеллы, созданной поэтом в 1833 году.

Герой «Пиковой дамы» — *Германн, обрусевший немец (удвоенное «н» в конце имени подчеркивает его происхождение; в опере это удвоение исчезнет). Он — «молодой инженер», то есть недавний выпускник военно-инженерного училища, небогатый офицер, владеющий скромным состоянием и жаждущий «упрочить свою независимость». Он расчетлив и, по собственным словам, не склонен «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Однако, как считал его приятель Томский, у Германна «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»: к картам он не прикасался, но по натуре был игрок, и трезвые мысли едва сдерживали огненное воображение.*

Однажды Германн услышал шуточный рассказ Томского о его престарелой бабушке, графине Анне Федо-

товне: древняя старуха некогда была писаной красавицей, за которой волочились даже парижские франты. Ею же владела лишь пагубная страсть к картежной игре\*, которая неминуемо вела к разорению. Однако графине удалось избежать финансового краха, прибегнув к услугам знаменитого мистификатора графа Сен-Жермена, сообщившего ей по секрету три выигрышные карты. Иронический рассказ Томского привел Гермanna в лихорадочное состояние, им словно овладела «неведомая сила»: бродя по городу, он вдруг очутился перед домом графини, ночью ему снились карты и груды червонцев, а на следующий день он уже сознательно поспешил к знакомому особняку. Старуха — вот кто откроет ему путь к богатству и успеху! Но каким образом?

Долго наблюдая за окнами графини, он заметил мелькавшее в них личико молоденькой девицы: это была Лиза, воспитанница старой матроны, «пренесчастное создание, с нетерпением ожидавшее избавителя». Пристальные взгляды Гермanna были приняты ею за знак любовной страсти. Через неделю Лиза позволила себе улыбнуться загадочному офицеру, после чего Германны подстерег ее в момент выезда графини и передал в конверте переписанное из какого-то романа «признание в любви». Сердце бедной девушки затрепетало, и через несколько дней она решилась назначить ему любовное свидание, сообщив, как пробраться в дом графини.

Наконец Германны почти у желанной цели: в полночь, пробираясь среди старинных безделушек, он оказывается в таинственной глубине сонного особняка. Но к Лизе он не идет — «в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести», но быстро умолкло: жуткой тенью

---

\* Любимая игра престарелой графини ныне позабыта. Она имела несколько названий — *фараон*, *шотосс* или *банк*. Выигравший участник, в зависимости от условий игры, мог удвоить ставку либо увеличить выигрыш в три, семь или пятнадцать раз.

он решительно предстает перед взором испуганной старухи, умоляя ее открыть тайну трех карт. Нетерпение и упорное молчание графини заставляют его достать пистолет, но от услышанных угроз старуха «оказала сильное чувство» и... скончалась от страха. Растерянный Германн спешит к Лизе, осознавшей, что его поступками руководила вовсе не любовь.

«Деньги — вот чего алкала его душа», а невозвратная потеря тайны мучила немилосердно. Словно в бреду, он присутствует на отпевании графини, и ему чудится, что покойница насмешливо подмигивает ему. Этой же ночью, находясь дома, он слышал шаркающие шаги и в окутанной белым саваном посетительнице узнал графиню! Призрак «твердым голосом» сообщил Германну три заветные карты, потребовав взамен обещание жениться на Лизе, и скрылся.

«Тройка, семерка, туз» — отныне только эти три слова повторяет офицер. Он устремляется в игорный дом и, действительно, дважды выигрывает. Однако в третий раз вместо обещанного туза ему выпадает пиковая дама. «Старуха!» — кричит он в ужасе: с карты на него издевательски смотрит знакомое лицо. Это лишает Германна рассудка.

Рассказанная Пушкиным история — о губительной страсти к наживе, приводящей героя к сумасшествию; небольшая повесть рисует лишь одну из граней возможного рокового предопределения.

**Особенности либретто.** Сюжет оперы значительно отличается от первоисточника, он получился гораздо многоплановее и неоднозначнее. Режиссер А. Михалков-Кончаловский\* справедливо заметил, что «Пиковая дама»

---

\* А. Михалков-Кончаловский в 1990 году был постановщиком спектаклей в Лос-Анджелесе, Милане и Париже, приуроченных к 100-летию оперы.

Чайковского — «искажение гениального художника другим гениальным художником». Можно сказать, что в опере *те же самые пушкинские герои разыгрывают похожий, но все-таки иной сюжет*. Поскольку Модест Чайковский, работая над текстом либретто, выполнял все указания брата, можно считать, что внесенные изменения были вполне одобрены композитором. Настало время их перечислить.

*Герман* появляется в опере уже влюбленным в *Лизу*, но он беден и понимает, что *Лиза* (ставшая у Чайковского *внучкой*, а не содержанкой богатой графини), ему не равня. Поэтому желание Германа разбогатеть связано, в первую очередь, со стремлением добиться того же социального положения, что и у возлюбленной: только так он получит возможность предложить ей руку и сердце. Постепенно эти две *страсти* (любовь и жажда обогащения) овладеют им настолько, что станут одинаково значимы, пока вторая не победит первую и не приведет отчаявшегося героя к *самоубийству*.

Серьезно изменен и значительно расширен образ *Лизы*. Еще до знакомства с *Германом* она *помолвлена* с богатым князем *Елецким* (новым персонажем, отсутствовавшим в повести). Полюбив Германа, она окажется перед *тем же выбором*: деньги и благополучие — или любовь!

По желанию Всеволожского действие оперы перенесено в XVIII век, во времена царствования *Екатерины II* — вероятно, для придания большей зрелищности спектаклю. Но гораздо существеннее то, что в самую середину произведения помещен большой эпизод, которого вообще не было у Пушкина! Это — «вставная сцена», *пастораль\** под названием «*Искренность пастушки*». Для чего это странное нововведение?!

---

\* Пасторальми назывались идиллические произведения в разных жанрах, повествующие о беззаботной сельской жизни.



Сюжетно объяснить это не так уж сложно — герои оперы оказываются на балу у знатного вельможи, где им показывают наивное, хотя и, казалось бы, неуместное в серьезной опере представление. Однако вдумаясь в *смысл пасторали*: за сердце юной пастушки Прилепы сражаются два воздыхателя — молодой, но небогатый красавец Миловзор и знатный «барин» Златогор. Имеет ли эта коллизия отношение к фабуле оперы? Несомненно! Вновь — любовь или деньги. Однако перед нами *сказка, идиллия*. Кого выберет Прилепа? Конечно, Миловзора! Бывают ли в жизни столь благополучные счастливые превращения любовных треугольников? А вот это мы узнаем из дальнейшего хода действия: после пасторали наступит *трагический перелом в развитии сюжета* — появление Германа в спальне графини, смерть старухи и ссора Германа и Лизы!

Теперь вы наверняка убедились в том, что для драматургии оперы эта вставная сцена имеет *огромное значение*. Во-первых, она дает возможность зрителям немного *отдохнуть* (ведь непрерывное нагнетание страстей вполне может и утомить!); во-вторых, она, подобно солнечному прояснению перед грозой, рождает *предчувствие* скорого обострения событий и создает ощущение, что «в жизни» всё будет совсем иначе; в-третьих, для композитора это — удачный повод написать симпатичную музыку *в стиле XVIII века\**.

Завершая обзор либретто, добавим, что в него введены различные второстепенные персонажи для создания исторической атмосферы, окружения главных действующих лиц: нянюшки, гувернантки, кормилицы с детьми, гости, гуляющие, и, конечно, игроки.

---

\* Уместно напомнить, что любимым композитором Чайковского был Моцарт; австрийскому гению даже посвящено отдельное оркестровое сочинение Петра Ильича — сюита «Моцартиана».

**Мейерхольд, Любимов или Чайковский?** Сценическая судьба оперы в XX веке сложилась одновременно и счастливо, и драматично — многоплановое символическое полотно Чайковского не давало покоя нескольким поколениям режиссеров. О двух знаменательных постановках оперы следует непременно упомянуть.

Так, в 1935 году Ленинградский Малый оперный театр (Малегот) представил новую версию «Пиковой дамы», поставленную выдающимся режиссером В. Мейерхольдом. Целью спектакля стало «пушкинизирование» оперы: постановщики стремились «сохранить все прелести» музыки Петра Ильича, «локтем отстранив либретто Модеста Чайковского». Действие было возвращено в пушкинские времена, литературный текст оперы кардинально изменен за счет введения оригинального текста поэта, все бытовые эпизоды, не связанные с главной темой карточной игры, сокращены или изъяты, а остальные сцены переставлены в соответствии с новой логикой спектакля. Результат эксперимента взбудоражил музыкальную общественность (Шостакович назвал новый спектакль «блестящим и поучительным»), но вызвал противоречивые отклики и справедливые вопросы, насколько целесообразно «препарировать» сочинение.

Подобно Мейерхольду, режиссер Театра на Таганке Ю. Любимов и композитор А. Шнитке в 1978 году намеревались представить своё видение «Пиковой дамы» Чайковского в несостоявшемся спектакле Парижской оперы. Шумный политический скандал, поднятый газетой «Правда» и поддержанный Министерством культуры СССР, предотвратил попытку «инквизиторов» от музыки свершить эту «чудовищную акцию». С началом перестройки идея новой постановки все же была реализована в двух немецких театрах: в 1990 году в Карлсруэ и пятью годами позже — в Бонне. Теперь право на эксперимент российские государственные чиновники не оспаривали, и создатели спектак-

ля смогли полностью реализовать свой замысел. И вновь в опере исчезли все «бытовые» и «развлекательные» эпизоды, действие стало динамичнее и напряженнее, между основными сценами исполнялись сочиненные Шнитке клавесинные интерлюдии на темы оперы, во время которых звучал подлинный текст Пушкина. Главный аргумент для новаций остался прежний — недостатки либретто и ненужность массовых сцен, «не имеющих отношения к драме». И вновь огромный интерес к спектаклю — и... нарекания критиков (теперь уже немецких), что музыка оказалась «жертвой» постановщиков\*.

По-нашему мнению, ответом на короткий вопрос, обозначенный в подзаголовке этого раздела, может быть только один: *Чайковский и только Чайковский!* Дирижерам, режиссерам и оперным дирекциям следует помнить, что *либретто* Модеста, пусть и не идеальное, органично и неразрывно связано с музыкой оперы, что весь текст писался Модестом с согласия и по указаниям композитора, и — главное — что литературная основа стала фундаментом оригинальной, глубоко продуманной музыкальной драматургии, в которой до мельчайших деталей выверены как пропорции каждой сцены и их соотношение друг с другом, так и развитие музыкальных тем, смена тональностей, изменения тембров и другие закономерности движения музыкального смысла.

**Лейтмотивы.** Существенную роль в воплощении идеи рокового предопределения человеческой судьбы играют пять неоднократно повторяющихся тем — лейтмотивов\*\*.

---

\* Эксперименты продолжаютсЯ в наши дни с еще бóльшим размахом (но с меньшим талантом): спектакль «Пиковая дама» московского театра «Геликон-опера» иначе, как вульгарным капустником по мотивам оперы, назвать нельзя.

\*\* Более протяженные лейтмотивы обычно называют лейттемами.

Первый из них — тема *идеальной любви*, лирическая мелодия которой расцветает благодаря секвенции из небольшого трехзвучного мотива:

89



Впервые она появится в оркестровом вступлении (интродукции), а затем в первоначальном виде прозвучит всего три раза: дважды — в момент пылкого признания Германа в любви (во 2 картине) и в финале оперы. Можно сказать, что эта тема символизирует лишь мечту, прекрасный мираж, который будет манить влюбленных, но которого им так и не удастся достигнуть.

Мелодия ариозо Германа «Я имени ее не знаю», может быть названа *темой любви Германа к Лизе*. Открывая слушателям мир душевных переживаний главного героя, её исполняют виолончели еще *до того*, как Герман признается друзьям в охватившем его чувстве:

90



Томский, рассказывая о тайне старой графини, будет дразняще повторять: «три карты, три карты, три карты...». Эти слова навсегда врежутся в память Германа, а сопровождающая их мелодия станет лейтмотивом его *роковой страсти к деньгам*:

91



Сравните мелодический рисунок последних двух тем. Не правда ли, они удивительно схожи? После восходящей секунды — поступенное движение на шесть ступеней вниз, а затем скачок вверх! Это удивительно тонкая психологическая находка Чайковского: темы любви к Лизе и жажды обогащения похожи потому, что в сознании Германа эти две страсти окажутся слиты воедино, его мысль о возлюбленной может вдруг обернуться порочной манией игрока.

Еще два сходных лейтмотива, звучащих только в оркестре, воплощают круг тех фатальных сил, которые приведут Германа к гибели. Первый — лейтмотив трех карт, непосредственно связанный с моментами карточной игры и упоминанием заветного набора из «тройки», «семерки» и «туза». В нем изначально заложена некоторая холодность, расчетливость, механистичность: композитор нарочито «обыгрывает» символику цифры «три», выстраивая тему из трех абсолютно одинаковых звеньев секвенции, каждое из которых включает в себя тоже три ноты:

92



В моменты, когда Герман ищет пути к овладению тайной, то есть когда он думает о *Графине*\* или наблюдает за ней, этот лейтмотив приобретает иное, более зловещее и напряженное звучание: восходящие кварты заменяются в нём остро звучащими тритонами:

93



\* Не имеющий имени персонаж произведения обычно пишется с заглавной буквы.

Этот вариант можно назвать *лейтмотивом Графини «в представлении Германа»*. В сценах, где композитор рисует портрет дряхлой старухи и где она показана в домашней обстановке среди толпы суетящихся слуг, он звучать *не будет*.

Итак, слушая музыку, обращайтесь внимание не только на арии или ансамбли, но также прислушивайтесь к голосам оркестра — ведь именно у них могут прозвучать важные «подсказки», объясняющие причины поведения героев.

**Характеристика музыки.** Опера состоит из *семи картин*, объединенных в *три действия*. Она открывается *оркестровой интродукцией\**, три первые темы которой вскоре появятся в балладе Томского.

Изложение начинается с повествовательной фразы, пропетой кларнетами и фаготами:

94

Andante mosso



Это своеобразный «зачин», заменяющий слова «А сейчас послушайте печальную повесть о...».

О чем же? Оркестр дружно пугает: в тактах 16–19 звучит музыка, впоследствии сопровождающая упомянутые Томским возгласы графини «О, боже!» — вероятно, нас ждут весьма драматические события. Похоже, именно так: в 22 такте на фоне острого пунктирного сопровождения начинает грозное и неумолимое восхождение тема-секвенция *на основе лейтмотива трех карт*. Включение в нее тритонов (как в *лейтмотиве Графини*) и зловещий блеск труб и тромбонов придают ей характер *темы рока*. Да, это торжествует судьба — азартная и беспощадная сила, кото-

\* От латинского *introductio* — введение.

рая погубит героев оперы. Что же заставит их забыть об опасности? Конечно, любовь: интродукцию завершает полнотонное и призывное изложение *темы идеальной любви*.

Громкость постепенно уменьшается: время открывать занавес!

*Первое действие. Первая картина.* Весенний Летний сад полон гуляющих. Дети наслаждаются беготней и возможностью поиграть во взрослые игры, вообразить себя настоящими солдатами. Их нянюшки рады и солнечному дню, и задорному хору своих подопечных\*:

95

Sostenuto



**Детский хор, принимавший участие  
в первой постановке «Пиковой дамы» (1890)**

---

\* Известно, что в 1876 году во время поездки в Париж Чайковский получил огромное впечатление от оперы Ж. Бизе «Кармен». Возможно, что введение в «Пиковую даму» *хора мальчиков*, подражающих построению солдат, навеяно аналогичной сценой из произведения французского композитора.

Приятели Германа, Сурин и Чекалинский, вспоминают вчерашнюю игру и странное поведение молчаливого и мрачного Германа, не прикоснувшегося к картам. А вот и он, в сопровождении графа Томского. Печальная виолончельная мелодия (*тема любви к Лизе*) предвосхищает слова Германа: да, он влюблен! «В кого?» — недоумевает Томский. *Первое ариозо Германа* раскрывает всю силу и глубину охватившей его страсти:

96

*Andante dolce*

Я и-ме-ни с-е не зна-ю и не хо-чу у-знать.

Увы, божественное создание ему «принадлежать не может»: девушка знатна и не чета бедному офицеру. «Найдем другую, не одна на свете», — советует Томский. Невероятной пылкостью отличается короткое *второе ариозо Германа*:

97

*f*

Ты ме-ня не зна-ешь! Нет, мне е-е не разлюбить.

Заливистые реплики кларнета между фразами вокальной партии — словно сладкие уколы пуценных Амуром стрел!

Станным образом тропинки всех основных персонажей драмы пересекаются: в сопровождении старой графини появляется Лиза, прогуливающаяся под руку с князем Елецким. *Квintет «Мне страшно»* (Герман, Томский, Лиза, Елецкий, Графиня) передает зловещие предчувствия, охватившие присутствующих. Отчего похолодели их сердца? У каждого — свои причины. Герман убеждается, что Лиза не свободна; Лизу пугает очередная встреча с преследую-



щим ее красавцем-офицером, а князя — её внезапная бледность; Томский с удивлением замечает странное оцепенение своего спутника. Но отчего задрожали руки у Графини?

Об этом мы узнаем из *баллады Томского*. Оставшись в кругу приятелей, он рассказывает историю загадочного обогащения Графини, проигравшей в молодости все свое состояние:



Медя и Николай Фигнеры  
в ролях Лизы и Германа.  
Мариинский театр (1890)

98

Allegro con spirito



Граф Сен-Жермен поделился с Графиней тайной лишь в обмен на любовное свидание, потребовав впредь строго хранить открытый секрет!

Трижды звучащий в басовых голосах оркестра *лейтмотив трех карт* словно напоминает о пробуждении некоей зловещей силы. Все три куплета баллады Томского также заканчиваются упоминанием загадочных «трех карт» (нотный пример № 91), звучащим то выражением надежды на спасение, то предостережением, то *проклятьем*. Увы, Графиня не сдержала данного графу слова и дважды поделилась секретом — сначала с мужем, затем с любовником. Но в эту же ночь явившийся *призрак* уведомил светскую кокетку, что *третий человек, попытающийся узнать тайну трех карт, станет причиной ее смерти*.

Вот кто причина испуга старухи — Герман! Не он ли тот самый *третий*?

Гремит гроза, Герман клянется добиться любви Лизы или умереть.

*Вторая картина.* Комната Лизы наполнена благоухающим ароматом вечернего сада. Тихо и умиротворенно звучит *дуэт Лизы и Полины*: подруги складно поют на два голоса — кажется, что в душе Лизы царит полный покой:

99

Andantino mosso



Полина в неожиданно тревожном *романсе* напоминает о хрупкости и обманчивости любви, призывая всё же ценить минуты радости: гости запевают песенку в русском стиле, приплясывая и прихлопывая в такт. Ворчливая гувернантка напоминает о приличиях — не пристало светским барышням предаваться простонародным забавам! Да и поздно уже, пора расходиться.

Оставшись одна, Лиза открывает окно, за которым сумерки сгустились в пряную темноту теплой летней ночи, и начинает вдруг плакать. Ее *ариозо «Откуда эти слезы»* — трепетный, проникновенный монолог девушки, впервые ощутившей волнующий прилив искреннего сердечного чувства. Она любит Германа! Но зачем судьба готовит эти странные сюрпризы? Совсем недавно ей было так спокойно и надежно опираться на уверенную руку Елецкого! И вот уже тоска и бесконечное ожидание чего-то неизвестного... Пульсирующие шестнадцатые оркестрового сопровождения передают биение ее сердца, а короткие, прерывистые фразы вокальной партии подчеркивают душевное смятение:

100

Andante

От - ку - да э - ти

*pp*

сле - зы, за - чем о - не?

Будто услышав ее призыв, на балконе внезапно появляется Герман. Упав на колени, он умоляет Лизу ответить ему взаимностью. Центром большой сцены, музыка которой основана на вариантах *темы идеальной любви*, служит страстное *ариозо* Германа «Прости, небесное создание»:

101

Andante

*P*

Про-сти, не-бес - но - е со-зданье, что я на-ру - шил твой покой.

В мелодии, похоже, намеренно «удалены» сильные доли (на их месте — паузы или слиговые звуки), ведь влюбленный лишается «точки опоры», пока не воссоединится с предметом обожания!

Однако Герман вынужден на время спрятаться, его пылкое признание неожиданно прерывается появлением Графини, услышавшей подозрительный шум. Ее лейтмотив, многократно исполняемый фаготом, звучит особенно зловеще; диапазон его расширяется от тритона до интервалов шире октавы, подтверждая, что в сознание Германа все

глубже проникает яд неотступной мысли о картах. Однако после ухода графини любовный дуэт возобновляется. «Красавица! Богиня! Ангел!» — восклицает Герман. Он переживает миг наивысшего счастья.

*Второе действие. Третья картина.* Маскарадный бал в доме богатого сановника. Вступительный хор «Радостно, весело» на слова Г. Державина\* напоминает о приветственных кантатах времен Екатерины II.

Князь Елецкий все еще верит, что брак с Лизой возможен. Его *ария* «Я вас люблю» полна сдержанного благородства. В отличие от неуравновешенной мелодии последнего ариозо Германа, каждая фраза арии князя отмечена спокойной уверенностью: именно *на сильных долях* расположены протяженные ноты, решительные квартовые интонации или пунктирный ритм:

## 102

## Andantino mosso

Я вас люб - лю, люб - лю без - мер - но, без

вас не мыс - лю дня про - жить.

О сюжете представления под названием «*Искренность пастушки*», предложенного собравшимся, мы уже рассказали, а музыка интермедии выдержана *в стиле праздничных придворных церемоний XVIII века*: она носит светлый, мажорный характер, нарядно инструментована и включа-

---

\* Во многих изданиях текст хора ошибочно приписывался поэту П. Карабанову, чьи стихи действительно положены Модестом Чайковским в основу *интермедии «Искренность пастушки»*. (См. об этом в кн.: Чайковский: Новые документы и материалы. СПб.: Композитор, 2003.)

ет, помимо хоровых, изящные танцевальные номера (сарабанда, менуэт). В центре пасторали — идиллический дуэт *Прилепы и Миловзора*:

103

Larghetto



Весь вечер приятели, сокрывшись под таинственными масками, преследуют Германа, напоминая о том, что любимая будет ему принадлежать лишь после того, как карты графини откроют путь к богатству. Переданный Лизой ключ от потайной двери усиливает его нетерпение.

*Четвертая картина* — центральная сцена всей оперы.

Ночь. Спальня графини освещена лишь лампадами. Герман, проникший в дом, всматривается в портрет Графини. Кровь напряженно пульсирует в висках (повторяющиеся ноты у альтистов), каждый шорох царапает сердце тревожным стоном (реплики струнных):

104

Andante mosso



Раздаются шаги, Герман прячется за занавеской будуара, и в комнату входит Графиня, окруженная горничными и приживалками; они исполняют подобострастный хор «Благодетельница наша». Но старухе наскучила суетливая болтовня — прогнав прислугу, она предается воспоминаниям. Время будто останавливается: в оркестре однообразно звучит повторяющаяся нисходящая фраза фагота, вокальная партия носит речитативный характер. Погрузившись в грезы, Графиня мысленно переносится в Версаль своей молодости, напевая *песенку на французском языке*:

105

Andantino (♩ = 76)

*pp*

Je crains de lui par - ler la nuit...

Эта мелодия заимствована Чайковским из героической оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце»\*, однако здесь она приобретает почти *траурный* оттенок благодаря сильно замедленной маршеобразной поступи и скорбной тональности си-минор. Проклятье, угрожающее Графине, свершится всего через несколько минут — его исполнитель находится в нескольких шагах от старой женщины.

С пылающим взором Герман умоляет Графиню открыть ему тайну. Его *ариозо* «Если когда-нибудь знали вы чувство

---

\* Андре-Эрнест-Модест Гретри (1741–1813) — французский композитор. Известно, что Чайковский не только не сопротивлялся идее Всеволожского перенести действие «Пиковой дамы» в XVIII век, но, напротив, стремился тщательно воссоздать атмосферу той эпохи. Отправляясь во Флоренцию, он прихватил для изучения несколько оперных партитур французских и итальянских композиторов, среди которых было и упомянутое сочинение Гретри. Не менее тщательной была и работа над историческим правдоподобием либретто: по свидетельству Т. Сквирской, текст для военных команд мальчиков (в первой картине) взят из русского воинского устава 1795 года.

*любви»* звучит не менее страстно, чем недавние клятвы верности Лизе: в сознании главного героя оперы уже произошел решительный перелом. Дрожащая от страха Графиня не может произнести ни слова, а когда Герман, охваченный яростью, угрожает ей пистолетом, она падает замертво.

Момент смерти старухи — одно из удивительных подтверждений тонкого оркестрового и психологического чутья Чайковского. Тающие жизненные силы Графини переданы вибрирующим *тремоло кларнета*: затухающая, прерывающаяся звучность духового инструмента ассоциируется у слушателей с *иссякающим дыханием* старой дамы.

Герман с ужасом осознает свершившееся: его пугает не содеянное преступление, а неразгаданность тайны! Завершается картина драматической сценой ссоры Германа и Лизы. Чувства девушки поруганы — ее пылкий любовник оказался на деле безумным маньяком, жаждущим наживы. Издевательски победно звучит измененная *тема любви к Лизе*: ее ритмически выровненная мелодия теперь *неотличима от темы роковой страсти к деньгам*.

*Третье действие. Пятая картина.* Неотвязные мысли лишили Германа сна. Сидя на казарменной койке, он читает записку Лизы, не теряющей надежды встретиться и спасти любовь. Однако воспаленному воображению офицера вновь является картина недавних похорон Графини. *Аккордовое вступление альтистов и виолончелей* напоминает погребальный хорал, а звучание *хора за сценой* делает заупокойное пение все более явственным. Нарастает оркестровое волнение, сквозь шум ветра (вздвигающиеся и ниспадаю-



**М. Славина**  
**в роли Графини.**  
*Мариинский театр (1890)*

щие пассажи) слышится стук в окно: звучит искаженный *лейтмотив Графини*, в котором тритон заменен еще более напряженной уменьшенной квартой. Окно вдруг отворяется, мелькает чья-то тень, и... онемевшему от ужаса Германы предстает призрак старухи.

Вокальная партия бестелесного видения фактически лишена мелодии, все слова *призрак Графини* произносит на одном застывшем, повторяющемся тоне. Мертвенную неподвижность и ирреальность происходящего подчеркивает исполняемая кларнетами *целотонная гамма*. Призрак требует от Германа обещания жениться на Лизе и называет три заветные карты. «Тройка, семерка, туз», — повторяет, словно в бреду, Герман.

*Шестая картина.* На набережной Зимней канавки Лиза ждет возлюбленного: «Уж полночь близится, а Германа всё нет...». *Ария Лизы* напоминает лирические русские песни. Распевность сочетается в ней с интонациями причитания:

## 106

Andante molto cantabile

Ах, ис-то-ми-лась я го-рем... Ночь - ю ли, днем,  
толь-ко о нем ду-мой се-бя ис-тер-за-ла я...

Противоречивость чувств Лизы выражена в мелодии огромного диапазона (почти две октавы), эмоциональная палитра включает и страдание, и безотчетную веру в счастье, и мучительную тоску, истерзавшую душу. Часы бьют полночь, с каждым ударом надежда всё больше угасает. *Ариозо «Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я!»* проникнуто отчаянием.

Наконец появляется Герман: в оживленном, экстатическом дуэте «О да, миновали страданья» его восторженным



восклицаниям, будто эхо, вторят доверчивые фразы Лизы. Однако внезапный призыв Германа «Бежим! ...В игорный дом!» заставляет Лизу убедиться, что он безумен. «Там груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат!» — в порыве маниакальной страсти кричит Герман. Этим он подтверждает свою виновность в смерти старухи и, отталкивая Лизу, убегает. Отчаявшаяся Лиза бросается в холодные волны Невы.

*Седьмая картина.* Идет азартная карточная игра. *Хор игроков* «Будем пить и веселиться» и фривольная *песенка Томского* «Если б милые девицы» оттеняют приближающуюся трагическую развязку. Герман начинает новый раунд игры и дважды выигрывает (затаённо звучит лейтмотив Графини и угрожающе — тема трех карт). Неимоверная удача приводит его в чрезвычайно возбужденное состояние. *Ария* «Что наша жизнь?» выражает не только опьянение главного героя оперы временным везением, но и философские мысли композитора, проникнутые фатализмом:

107

*Moderato con moto*

Сегодня мы ловим миг удачи, а завтра, возможно, придется взглянуть в лицо смерти — таков смысл этого последнего сольного номера в музыкальной характеристике Германа.

Игроки, напуганные его подозрительным везением, отказываются продолжать игру. Лишь князь Елецкий решает взять в руки карточную колоду. Вместо ожидаемого туза Герману выпадает дама пик. В исступлении он видит при-

призрак Графини; символом наступающей мрачной бездны звучит нисходящий целотонный звукоряд, сопровождавший явление призрака в пятой картине. Герман делает последний шаг к катастрофе: он пронзает себя кинжалом. В момент предсмертного прояснения сознания ему видится Лиза, нежно и трепетно звучит лейтмотив идеальной любви. Оцепеневшие от потрясения игроки просят Всевышнего даровать измученной душе Германа прощение и покой.

«Пиковая дама» — вершина в развитии жанра *лирико-психологической оперы*. Сложное переплетение чувств и поступков героев дано в ней с редкой эмоциональной выразительностью на фоне тщательно выписанных бытовых сцен. Строгая продуманность музыкальной драматургии, сочетание ярких завершенных вокальных номеров с пронизанными единым током «сквозными» сценами, мелодическое богатство и философская глубина сделали оперу одним из самых известных и любимых произведений во всем мире.

### «ЩЕЛКУНЧИК»

**Немного истории.** Балет (от позднелатинского *ballo* — танцую) как особый вид танцевального искусства сформировался во Франции, где в XVII веке получили распространение пышные театрализованные представления при королевском дворе\*. В этих спектаклях на равных сочетались пение, танец и торжественные шествия, поэтому жанр поначалу назывался *оперой-балетом*. В 1661 году была основана французская Королевская академия танца (на десять лет раньше аналогичной академии музыки). Балетный мир

---

\* Отдельные вставные танцевальные номера или интермедии из нескольких танцев включались в *оперные* постановки и в других странах.

обязан Франции также первой попыткой фиксации танцевальных движений на бумаге («Хореография» Р. Фейё, 1701) и возникновению профессионального балетного образования: в 1713 году открыта существующая и в наши дни балетная школа.

В России хореографические представления ведут начало от московской постановки «Балета об Орфее и Эвридике» (1673). Однако полноценное развитие балета в нашей стране началось после приезда в Петербург *французского балетмейстера Ж. Ландё*, открывшего при Анне Иоанновне первую балетную школу (1738), выпускники которой составили первую, весьма скромную по размеру, балетную труппу, принимавшую участие в придворных празднествах и оперных спектаклях. При Екатерине II балетная труппа была отделена от оперной, хотя и расположилась вместе с ней в помещении петербургского Большого (Каменного) театра.

В конце XVIII века в России появились и собственные хореографы — например, *И. Вальберх*. Им впервые поставлены балеты на сюжеты из русской жизни — «Новый Вертер», героями которого были москвичи (музыка С. Титова, 1799), и «Русские в Германии» (1813, музыка составлена из разных авторов). Московский балетмейстер *А. Глушковский* также обратился к отечественным источникам, поставив в 1821 году балет «Руслан и Людмила» на музыку Ф. Шольца.

Новый серьезный этап развития жанра в России вновь связан с именем *французского хореографа Ш. Дидло*, с 1801 года выступавшего в Петербурге в качестве танцовщика, а в 1810–20-е годы — балетмейстера. Дидло задался целью сделать русскую балетную труппу одной из лучших в Европе и добился этого. Им поставлено множество мифологических балетов, предприняты попытки создания спектаклей на отечественную тематику («Кавказский пленник, или Тень Невесты» по мотивам А. Пушкина, музыка К. Кавоса, 1823). Огромное воздействие на формирование стиля

русского балета имели гастроль в 1830-е годы легендарной итальянской танцовщицы *М. Тальони* — первой балерины, применившей технику танца на пуантах.

Мы не случайно говорим лишь о *хореографической стороне* балета, помещая имена композиторов в скобках. По сложившейся традиции, музыка большинства балетов писалась *под руководством балетмейстеров* и имела «прикладное» значение: ее главной целью было удобство движений танцовщиков. Поэтому нередко были случаи постановки спектаклей на основе *попурри*, то есть произведений, составленных из отрывков музыки разных авторов.

В 1840–60-е годы и в России, и за рубежом ряд композиторов стремился придать смысл собственно *музыкальному* развитию, выражая музыкой содержание балета и стараясь достичь синтеза танца и его музыкального выражения. Среди наиболее удачных попыток — балеты *А. Адана* («Жизель», 1841) и *Л. Делиба* («Копеллия», 1870).

**Роль Чайковского в развитии балетного жанра.** Однако впервые балет был превращен в полноценное *музыкальное* произведение лишь гением Чайковского. Музыка «Лебединого озера» (1877) подняла жанр балета до уровня оперы или симфонии. Первый балет Петра Ильича отличался не только выразительностью лирико-драматической музыки, но и подлинно *симфоническим развитием* сценической идеи путем преобразования музыкальных тем. Если музыка первых русских балетов была зачастую лишена собственного содержания и вне спектакля звучала как набор стандартных мелодико-ритмических танцевальных формул, то балетная музыка Чайковского, напротив, имеет и самодостаточную ценность, ее можно слушать как *цельное, осмысленное музыкальное произведение* не только в театральном зале, но и в концертном зале или дома.

Общепризнанной вершиной жанра благодаря сотрудничеству с хореографом *Мариусом Петипа́* (о нем мы упоминали в биографии) стал балет «Спящая красавица» (1890).

**История создания и судьба «Щелкунчика».** Сюжет, основой которого стала сказка немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» (в пересказе А. Дюма-отца), увлек композитора не сразу. В письмах брату Петр Ильич жаловался на «тщетное напряжение сил». Однако главной причиной его недовольства были попытки заказчика (И. Всеволожского) ускорить появление сочинения и осознание «невозможности хорошо исполнить взятый на себя труд» из-за спешки. Лишь получив согласие на тщательную и спокойную работу, Чайковский отдался нахлынувшему на него вдохновению и летом 1891 года, находясь в Майданове под Москвой, на одном дыхании сочинил большую часть музыки. Дальнейшая работа по доработке клавира и инструментовке проходила с перерывами до весны следующего года, после чего *сочи-*



**И. Всеволожский.**

**Эскизы костюмов к премьере  
балета «Щелкунчик» в Мариинском театре (1892)**

*та из балета* была исполнена в концерте РМО и сразу обрела огромную популярность: как правило, большинство ее номеров по требованию публики бисировалось.

С воодушевлением композитор вновь обратился к сотрудничеству с *М. Петипа*, который составил подробный *сценарный план* балета. Однако из-за болезни знаменитый хореограф передал руководство постановкой второму балетмейстеру *Льву Иванову*. Преемник Петипа через три года войдет в историю изумительными лирическими сценами в балете «Лебединое озеро», но работа над «Щелкунчиком» ему не вполне удалась. Модест Чайковский считал, что Л. Иванову не хватило «нужной для такой необычайной программы изобретательности и фантазии» и что хореография получилась «неясной» и «вялой».

Это заметили и профессиональные критики, и обычные зрители, присутствовавшие на премьере *6 декабря 1892 года в Мариинском театре*. Несмотря на то, что музыка в целом понравилась (композитор выходил на поклон более 20 раз!), балет вызвал множество критических замечаний. Некоторые рецензенты обвиняли Чайковского в том, что его сочинение слишком сложно и неудобно для танца.

К счастью, довольно быстро *музыка балета*, ослепляющая бриллиантовыми россыпями великолепно инструментованных музыкальных номеров и увлекательным музыкальным развитием, обрела всеобщее признание и статус бесспорного шедевра. А *хореография Л. Иванова*, к сожалению, не стала классической — каждое новое поколение балетмейстеров пыталось создать свою танцевальную версию спектакля.

Одна из последних попыток воплотить в сценическом действе всю красоту и глубину музыки Чайковского — постановка Мариинского театра, осуществленная молодым хореографом *К. Симоновым* (2001). Однако ее главным героем стал талантливый художник *М. Шемякин*, создав-

ший нестандартное, поражающее неистощимой изобретательностью оформление спектакля, но подавивший своей мощной творческой волей фантазию балетмейстера. Хореографическим достоинством этой яркой постановки можно считать причудливую пластику в духе Гофмана, а недостатком — явную нехватку оригинальных танцевальных идей.

**Сюжет.** Действие балета происходит в Германии в «фантастические времена».

*В доме президента Зильбергауса взрослые наряжают рождественскую ёлку. Наконец, часы бьют девять, сова на часах хлопает крыльями — пора звать детей. Дочь президента Маша\* и ее брат Фриц застывают в изумлении от невероятной красоты лесной красавицы, сияющей тысячами маленьких огней. Торжественность момента подчеркивает исполняемый марш. Дети прыгают от восторга, появляются гости в маскарадных костюмах. Но самый желанный посетитель праздничного вечера — советник Дроссельмейер, крестный Маши и Фрица. Он — мастер на все руки, каждый год придумывающий чудесные сюрпризы. На этот раз он дарит Фрицу огромный пирог. Едва мальчик прикоснулся к нему ножом — из пирога вдруг появился храбрый солдат! Еще более удивились собравшиеся, когда из обыкновенного кочана капусты, подаренного недоумевающей Маше, неожиданно показалась большая кукла. Но и это еще не все — из живописных табакерок выскакивают заводные Арлекин и Коломби-*



Ёлка. Эскиз к балету  
«Щелкунчик»  
М. Шемякин (2000)

\* У Гофмана и в сценарии Петипа — Клара.

на и пускаются в пляс, как живые. Однако детский праздничный час близится к концу, да и дорогие игрушки пора убрать в шкафчик — их ведь можно и сломать. Но как не хочется ложиться спать, когда веселье только начинается! Фриц капризничает, Маша начинает плакать. Чтобы их утешить, Дроссельмейер преподносит еще один забавный подарок — Щелкунчика, маленького человечка со смешной большой головой и острыми зубами: он будет лихо разгрызать орешки. Маша в восторге: щелк — и сладкое ядрышко у нее в руке! Фриц тоже хочет испытать механического человечка: он выбирает такой огромный орех, что бедный Щелкунчик ломает себе зубы, после чего жестокий мальчик бросает сломанную игрушку и убегает. Маша подбирает несчастного Щелкунчика и ухаживает за ним, укладывая в детскую кроватку. Новогодний бал заканчивается; гости напоследок танцуют старинный танец гротесктер.

Когда родители ушли спать, Маша решила навесить своего любимца, дремлющего в колыбельке. Часы бьют полночь, и вдруг — очертания комнаты начинают расплываться, ёлка на глазах растет все выше и выше, насупленная сова на часах превратилась в насмешливого Дроссельмейера, а изо всех щелей полезли огромные мыши! Маша ужасно напугана — кто защитит ее от нашествия серых чудовищ? Впрочем, ожили и елочные пряничные солдатики, они вступают в бой — но проигрывают. Острые мышиные зубы легко расправляются со сладким воинством. Девочке делается еще страшней, и тут целую оловянную гвардию приводит Щелкунчик. Он начинает сражаться с самим Мышиным царём, но силы слишком неравны. Солдаты падают один за другим, по комнате летают пушечные ядра. Наконец, Маша, немного придя в себя, снимает башмачок и смело кидает его в Мышиного царя (после чего, разумеется, падает в обморок). Дело за малым — Щелкунчик легко справляется с раненым мышиным предводителем, и



*мышь в панике разбегаются кто куда. А очнувшаяся Маша видит перед собой вместо Щелкунчика прекрасного Принца, который приглашает ее в волшебное путешествие. За елкой открывается заснеженный лес, мигают огоньки невидимых гномов, начинает идти снег, постепенно превращаясь в настоящую вьюгу.*

Но у Маши — надежный защитник, и теперь ей совсем не страшно. Тем более, что впереди — удивительный конфетный город Конфитюренбург. Детей встречает его повелительница, Фея Драже. Принц рассказывает о героическом поступке Маши, все придворные прославляют ее подвиг. Бьют фонтаны лимонада и сладких сиропов, по мановению волшебной палочки возникает роскошный стол, заваленный разноцветными яствами. Лакомства начинают затейливые танцы, оживают и кружатся весенние цветы. Все собравшиеся принимают участие в сияющем, радостном бале.

**Характеристика музыки.** Создатели «Щелкунчика» назвали его *балетом-феерией*. Как и положено новогодней сказке, он полон чудесных превращений. Зрителей, собравшихся в театральном зале, каждые несколько минут поджидают сюрпризы — кажется, что над воплощением сюжета на сцене поработала целая бригада опытных волшебников! Однако множество небольших эпизодов, сменяющих друг друга, не создают впечатления, будто мы видим волшебную страну через калейдоскоп, окуляр которого беззаботно светится разноцветными осколками: действие пронизано *единым музыкальным током*. Дирижер В. Гергиев справедливо назвал эту замечательную музыку «*уникальной балетной симфонией*». Перед нами не просто очередная пестрая сказка о победе добра над злом: музыка Чайковского изменчива и одновременно глубока, как река человеческой жизни. Она то нетерпеливо спешит в ожидании праздника к новому повороту, то на мгновенье замирает, ослепленная чудом, то вдруг поднимает из глубин нашей души холодные

воды грусти. Конечно, *на сцене* всё завершится счастливым концом, и повзрослевшие Маша и Принц закружатся в вальсе первой любви. Однако сквозь бурлящий карнавал надежд, так живо и непосредственно воплощенный в музыке, нет-нет да и проглянет мудрый, немного печальный взгляд автора, написавшего свою *последнюю* сказку. Ведь в голове композитора уже зрел замысел финального, трагического творения — Шестой симфонии.

Впрочем, не будем о грустном. Зазвучала легкая, трепетная, трогательная *увертюра* — скоро откроется занавес и мы все, взрослые и дети, забудем о зимней стуже за окном и окунемся в атмосферу веселого домашнего празднества.

*Первое действие. Первая картина.*

*Сцена украшения елки* (№ 1) пронизана оживлением и предвкушением самого волнующего и торжественного момента вечера. Ее небольшие эпизоды незаметно перетекают друг в друга, вызывая в памяти то радостные, но тревожные воспоминания об уходящем годе.

Наконец, детям позволено войти в гостиную — ах, как замерло сердце при виде сверкающей ёлки! Президент дает знак музыкантам: подарки будут вручены под звуки торжественного *марша* (№ 2):

108

Tempo di marcia viva



Дети шумят от возбуждения, бегают и балуются, а их родители демонстрируют роскошные маскарадные костюмы в сопровождении чинного и степенного *полонеза*.

Однако долго «сохранять решпект» им не удастся, стремительная *тарантелла* заставляет всех пуститься в пляс (*Галоп и выход родителей*, № 3):

109

Allegro



Появление странноватого, прихрамывающего Дроссельмейера немного пугает детей (*Сцена с танцами*, № 4). Его музыка основана на неустойчивых аккордах, мелодия причудливо скачет на септимы и наталкивается на синкопы:

110

Andantino



Таинственность советника оправдана, ведь скоро из его загадочных коробочек появятся главные призы! Приведенные им в движение заводные куклы угловато танцуют *мазурку*:

111

Allegro molto vivace



А вот и главный герой — неуклюжий Щелкунчик с нарисованными, но добрыми глазами. Под звуки изящной *польки* он ловко демонстрирует свои способности:

112

Andantino



Маше очень жаль Щелкунчика, сломанного негодником Фрицем. Уложив куклу в постель, она напевает ласковую *колыбельную*, но брат с приятелями то и дело норовят прервать сон больного оглушительным барабанным боем. Тем временем взрослые гости танцуют старомодный *гроссфатер* и начинают расходиться.

Родители уложили детей спать, но Маша все время думает о Щелкунчике. № 6, *Ночь*, начинается с уже звучавшей нежной мелодии колыбельной:

113

Allegro semplice



Навестив любимца, Маша замечает у его кровати фантастическое сияние. Куранты бьют полночь. Что бы это значило — почему сова на часах стала напоминать искривленную фигуру Дроссельмейера? А это что за скребущие звуки? От страха у девочки по спине поползли мурашки: со всех сторон полезли огромные злобные мыши («шуршащие» группы шестнадцатых):

114



И почему Маша вдруг начала уменьшаться в размерах? Или это елка стала расти прямо на глазах?? Певучая тема, сопровождающая странное «расширение пространства» напоминает тему любви из «Пиковой дамы», она состоит из восходяще-нисходящих мотивов и построена в виде секвенции:

115



В комнате, превратившейся в огромный зал, начинается битва (№ 7, *Сражение*). Звучит барабанная дробь, летают почти настоящие пушечные ядра (свист флейт-пикколо), слышны призывные сигналы труб, непрерывно повторяются быстрые «мышинные» мотивы\*. Музыка вновь приобретает *скерцозный* характер (преобладающий в первой картине), но теперь она звучит мрачно-встревоженно. Но мы уже знаем, что Маша с несвойственной девочкам смелостью поможет Щелкунчику справиться с серыми полчищами!

*Вторая картина* открывается светлой, умиротворенно-лирической темой, которая постепенно приобретет ликующий, гимнический характер (№ 8, *Еловый лес зи-*

---

\* Композитор ввел в партитуру сцен праздника и битвы с мышами *детские музыкальные инструменты* — трубы и барабаны, а раскалывание Щелкунчиком орехов изображает *трещотка* — деревянный ящичек с размещенным внутри зубчатым колесом и ручкой для его вращения.

мой). Величественный зимний пейзаж стал фоном для пробуждающихся чувств Маши и Принца.

С неба падают первые снежинки (краткие трехзвучные флейтовые мотивы), и вот уже закружилась сказочно красивая метель. *Вальс снежных хлопьев* (№ 9) — необычный пример четырехдольной музыки, записанной в размере  $\frac{3}{4}$ , что придает особую причудливость:

116

Tempo di Valse, ma con moto  
*leggiere*



Бредущие сквозь заснеженный лес дети верили, что именно в новогоднюю ночь сквозь завывание вьюги можно услышать с небес тихие *ангельские голоса*. А когда веришь — чудо обязательно происходит! Тем более что композитор об этом позаботился: трижды во время вальса, а также в момент его завершения, звучит неправдоподобно красивая мелодия, исполняемая *детским хором за сценой*:

117

Cantabile



*Второе действие* открывается приветливой, напевной мелодией, напоминающей *баркаролу* — нашим героям приветливо распахнул двери сладкий город (№ 10, *Дворец сластей Конфитюренбург*). Принц рассказывает его жителям о том, как Маша помогла одержать победу над ужасным мышиным войском (№ 11, *Прибытие Маши и Щелкунчика*).

Начинается *дивертисмент* — танцевальная сюита из шести ярких, образных, «характерных» танцев (№ 12).

*Шоколад* — темпераментная испанская *хота*\*. Главную мелодию задорно выводит труба:

118

*Allegro brillante*

Ей вторит гибкая, певучая тема, сопровождаемая кастаньетами.

*Кофе* — арабский танец. Аккорды деревянных духовых, имитирующее приглушенное звучание экзотических восточных инструментов, чередуются с фразами томной, капризной мелодии у скрипок, украшенной орнаментами и тихим позвякиванием бубна:

119

*Comodo**molto espressivo e cantabile*

\* Хота — быстрый парный трехдольный танец, известный в Испании с XVII века.

*Чай* — китайский танец, маленькое юмористическое скерцо. Визгливому посвисту флейты отвечают «семенящие» мелодические ходы, изложенные октавными скачками.

*Трепак* — русский танец, стремительная залихватская пляска вприсядку.

*Танец пастушков* — еще одно скерцо, изящно сверкающее нежным рассеянным светом неброского, но поистине бесценного ювелирного изделия. Его тема поручена трем солирующим флейтам:

120



*Мамаша Жигонь и паяцы* — забавная жанровая сценка. Под задорную мелодию с «притоптываниями» ряженые дразнят толстую матрону, пытающуюся накрыть огромной юбкой своих испуганных ребяткишек.

Атмосфера праздника заставила очнуться и спавшую природу — вот торжественно сбросили зимний покров первые ростки зелени, пронесся теплый ветерок (пассажи арфы), и весенние цветы наполнили воздух нежным благоуханием. Основная тема *Вальса цветов* (№13) исполняется хором валторн:

121





Подобно тому как темное облачко, взявшееся неизвестно откуда, вдруг затмевает приветливое сияние солнца, в середине вальса страстный голос струнных заставляет поёжиться от мрачных предчувствий:

122



Но ласковое звучание первой темы возвращает светлое поэтическое настроение.

№14, *Па-де-де\* Феи Драже и принца Орсиада* — смысловая кульминация балета. Запланированное Петипа «колоссальное по эффекту адажио» написано Чайковским с таким неподдельным чувством, выражающим неистовый *порыв человека к счастью*, что слушатели забывают и о волшебности сюжета, и о придуманных сказочных персонажах, уносясь вслед за мятежной душой композитора к свету сквозь серые просторы низкого петербургского неба:

123

Andante maestoso



В большинстве современных постановок первый раздел этого дуэта (адажио), вопреки намерению сценариста, поручается главным героям балета — Маше и ее избраннику.

---

\* Па-де-де — парный танец (от французского *pas de deux* — «танец вдвоем»).

Благодаря этому «самый симфонический» эпизод произведения становится обобщенным выражением лирических чувств — дружбы и любви, тревоги за будущее и рождающейся в муках сомнений веры в идеальное, божественное начало.

А вот вторую часть па-де-де, по балетной традиции названную *вариациями*, исполняют сказочные властители Конфитюренбурга. *Вариация принца Оршада* «в темпе тарантеллы» напоминает более знакомую русским слушателям лезгинку. *Вариация Феи Драже* — редкой красоты музыкальная жемчужина. В ней композитор в очередной раз проявил не только свой воистину моцартовский дар мелодической и гармонической изобретательности, но и редкое мастерство инструментовки. Основная тема поручена *челесте*\* — инструменту, на премьере «Щелкунчика» впервые прозвучавшему в России:

124

Andante ma non troppo



\* Челеста — клавишный инструмент типа металлофона, звук которого извлекается за счет удара по металлическим пластинкам. Услышав звучание челесты, изобретенной в Париже в 1886 году, Чайковский сразу оценил ее редкие декоративные качества и написал К. Юргенсону: «Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент... При этом я желал бы, чтобы его никому не показывали, и боюсь, что Римский-Корсаков и Глазунов пронюхают и раньше меня воспользуются его необыкновенными эффектами». Многолетний друг и издатель произведений композитора исполнил его просьбу: впервые русская публика услышала челесту в симфонической балладе Чайковского «Воевода» и балете «Щелкунчик».

Призрачное, хрупкое звучание челесты предваряется струнным пиццикато, а сопровождается легким постукиванием по струнам верхней частью смычка.

Последний, быстрый раздел па-де-де — *кода* — предназначен для виртуозных балетных элементов (например, для *фуэте* — вращения танцовщицы или танцовщика на одной ноге) и ублажения балетоманов, жаждущих не столько поэзии, сколько технических сложностей и акробатических танцевальных экзерсисов.

№15, *Финальный вальс и апофеоз* — восторженное, жизнерадостное завершение праздничного бала.

Произведения Чайковского любимы не только в России, но и в других странах. Его обращенный к людям, демократичный *музыкальный язык* более всего опирается на лирическую мелодику *городского бытового романса* в сочетании с интонациями народной песни и элементами, почерпнутыми в профессиональной русской и западноевропейской музыке. «Желая от души, чтобы наша музыка была сама по себе и чтобы русские песни внесли в музыку *новую струю*, я не люблю, когда преувеличивают их значение и хотят основать на них какое-то самостоятельное искусство... По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую», — говорил композитор.

Общедоступность, сравнительная простота многих сочинений Чайковского нередко вызвали упреки в их излишней «банальности», шаблонности. Однако эта простота обманчива — она сродни ясности и прозрачности лучших сочинений Моцарта или Шуберта и является результатом тщательного отбора выразительных средств. Свою позицию Петр Ильич сформулировал в одном из писем С. Танееву: «Музыканту, по моему крайнему разумению, следует избегать *лукавых мудрствований* и делать так, как *бог на*

*душу кладет. Весь вопрос в том, много или мало он кладет на душу».*

Судьба даровала Чайковскому огромный талант, и его щедрая душа была и остается открытой миру.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

**10 опер**

**3 балета**

**6 симфоний, программная симфония «Манфред»**  
(по Дж. Байрону)

**Симфонические увертюры, фантазии и другие программные произведения для оркестра** («Гроза», «Фатум», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», «Итальянское каприччио», «1812 год», «Гамлет», «Воевода»)

**4 оркестровые сюиты** (в том числе «Моцартиана»)

**Серенада для струнного оркестра**

**3 концерта для фортепиано с оркестром**

**Концерт для скрипки с оркестром**

**Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром**

**Струнный секстет «Воспоминание о Флоренции»**

**Фортепианное трио «Памяти великого художника»** (для фортепиано, скрипки и виолончели, посвящено Н. Рубинштейну)

**3 струнных квартета**

**2 сонаты, циклы «Времена года», «Детский альбом», другие пьесы для фортепиано**

**Свыше 100 романсов, вокальные ансамбли**

**«Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», другая духовная и светская музыка для хора a capella**

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Чайковский любил повторять выражение Г. Гейне «где кончаются слова — там начинается музыка». Как вы понимаете это высказывание? К каким произведениям композитора оно применимо?

2. Как вы думаете, почему в начале творческого пути Чайковского преследовали неудачи?

3. Как сложились отношения композитора с участниками «Могучей кучки»?

4. Какую философскую идею можно считать главной в зрелом творчестве Чайковского? Как она воплощена в его симфонических произведениях?

5. Расскажите об истории создания и сценической судьбе оперы «Пиковая дама».

6. Для чего в эту оперу введена интермедия «Искренность пастушки»?

7. Какова роль лейтмотивов в «Пиковой даме»?

8. Какие этапы проходит развитие образа Германа? Отличается ли оперный герой от пушкинского прототипа?

9. Каковы заслуги композитора в развитии балетного жанра? В чем, по-вашему, «симфоничность» балета «Щелкунчик»?

10. Какие танцевальные жанры претворены Чайковским в музыке балета?

11. Какие номера из «Щелкунчика» вам особенно понравились? Почему?

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Лицо русской музыки к концу столетия определяли две композиторские школы — *петербургская и московская*.

*Петербургская школа* стала прямой продолжательницей традиций «Могучей кучки» и представлена именами *Н. Римского-Корсакова*, вступившего в пору наиболее смелых экспериментов, и его учеников *А. Лядова*, *А. Глазунова* и *И. Стравинского*.

Наследие *Анатолия Константиновича Лядова* (1855–1914) сравнительно невелико: он «сочинял мало, работал медленно, словно разглядывая все через увеличительное стекло, много читал и среди тогдашнего консерваторского круга — а он был профессором консерватории — выделялся широтой своих взглядов», — так писал о нем Стравинский. Несмотря на флегматичность и чрезвычайную медлительность (а может быть, благодаря этим качествам) Лядов сумел создать ряд произведений, отличающихся редкой тщательностью, филигранностью отделки. Это относится и к его фортепианным сочинениям (циклы «Бирюльки», «Прелюдии»), и к оркестровой музыке, в которой он

предстал блестящим продолжателем традиций Римского-Корсакова. Красочная инструментовка, множество звукоизобразительных приемов и вместе с тем изысканность красок, ясность и прозрачность фактуры отличают его программные оркестровые сочинения, среди которых выделяются «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро» и «Восемь русских народных песен».

*Александр Константинович Глазунов* (1865–1936), напротив, тяготел к масштабным, эпическим формам. Главное в его наследии — восемь симфоний, симфонические поэмы и фантазии «Стенька Разин», «Лес», «Море», «Весна», а также ряд инструментальных концертов (два фортепианных, проникнутый лиричностью скрипичный и концерт для саксофона с оркестром). Из трех его балетов наиболее известна, благодаря сотрудничеству с М. Петипа, музыка балета «Раймонда». С 1899 года Глазунов — профессор Петербургской консерватории, с 1905 — ее директор. На этом посту он оставался и после Октябрьской революции, однако академизм и неприятие новой музыки (в частности, непонимание новаторства Скрябина, Прокофьева и Стравинского) вызвало резкое противостояние между ним и творчески одаренным, но агрессивным Б. Асафьевым, возглавлявшим в 1920-е годы организационный и научно-музыкальный отдел консерватории. В результате Глазунов, выехавший в 1928 году как член жюри шубертовского конкурса в Вену, принял решение не возвращаться в Россию. Другой причиной эмиграции стало тяжелое заболевание сердца. Умер Глазунов в Париже. В 1972 году его прах перенесен на родину.



Александр Глазунов

Московская композиторская школа сформировалась под воздействием творческой деятельности *П. Чайковского* и объединяет тех музыкантов, которые в разной степени испытали на себе его творческое влияние. Крупнейшие из них — *С. Танеев* и *С. Рахманинов*.



**Сергей Танеев**

Глубиной философской мысли, внутренней силой и строгой композиторской дисциплиной отличается творчество *Сергея Ивановича Танеева* (1856–1915), ученика и друга Чайковского, а также его преемника в Московской консерватории. В совершенстве знавший музыку И. С. Баха и творчество композиторов-полифонистов XVI–XVII веков, Танеев стал автором первого отечественного фундаментального труда по полифонии «Подвижной контрапункт строгого письма». Полифонические принципы в сочетании с возвышенной лирикой и суровой, мужественной героикой воплотились в лучших произведениях композитора — кантате «Иоанн Дамаскин» на текст А. Толстого, опере «Орестея» по трагедии Эсхила и в последней, Четвертой симфонии. Среди учеников Танеева — А. Скрябин, С. Рахманинов, Р. Глиер и Н. Метнер.

Перечисленные композиторы олицетворяют своим творчеством преемственность и плодотворное развитие традиций русской классической музыки.

**Серебряный век.** Наиболее смелые искания и высшие творческие достижения в русском музыкальном искусстве начала XX века связаны с именами *Скрябина, Рахманинова и Стравинского*, которым в учебнике посвящены отдельные главы.

В их музыке ярко отразилось общее оживление художественной жизни России и мощный интеллектуальный



*подъем* в это беспокойное предгрозовое время, названное философом Н. Бердяевым «русским ренессансом» (своеобразной «эпохой возрождения») и вошедшее в историю искусства под названием *Серебряного века*\*. Ностальгия по «празднику жизни» породила *главную идею* этого периода — освобождение искусства от «цепей реальности», перенесение внимания творца с социальных проблем на *поиск «чистой красоты»*, выявление личного, индивидуального начала. «Предметом» искусства становятся не язвы общества, не бытовые драмы или психология «маленького человека», не исторические персонажи, а *душа художника*, его *мечты о создании идеального мира*, его *неповторимые переживания*, а также его *острый, трагический конфликт с миром*, отторжение серости и обыденности повседневной жизни.

Среди представителей новой творческой «богемы» — множество интереснейших *поэтов и писателей*: В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, И. Анненский, А. Белый, И. Северянин, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, М. Кузмин, молодые Н. Гумилев, М. Цветаева, А. Ахматова, О. Мандельштам и другие. Их стремление выразить обостренность чувств, найти новые выразительные средства вызвало возникновение множества литературных стилей и течений (символизм, акмеизм, имажинизм, футуризм).

Вокруг журнала *«Мир искусства»*\*\* группировалось содружество с одноименным названием, объединявшее петербургских и московских деятелей *изобразительного искусства*. Его членами были А. Бенуа, М. Добужинский,

---

\* Началом этого периода принято считать 1890-е годы, окончанием — 1917 год. Название «серебряный век» перекликается с «золотым веком» расцвета искусства в пушкинскую эпоху.

\*\* Журнал издавался в Петербурге в 1898–1904 годах и распространялся по всей России по «баснословно низкой» цене благодаря поддержке меценатов М. Тенишевой и С. Морозова. Преемником этого издания стал журнал «Аполлон» (1909–1917).

Л. Бакст, Е. Лансере, К. Сомов, Н. Рерих, Б. Кустодиев, И. Билибин, А. Остроумова-Лебедева, И. Грабарь. Их творчество отличает поиск особой, странной, «сочиненной» красоты, выразившейся в подчеркнутой *декоративности* красок и линий.

Архитектурная новизна громко заявила о себе стилем, получившим название *модерн*. Создатели жилых особняков, торговых и промышленных помещений стремились отвлечься от бытового, утилитарного предназначения здания: единственной целью, которую ставили перед зодчими богатые заказчики, была «красота», понимавшаяся как динамичность, *текучесть линий, подражание природным формам* в контурах зданий, богатом декоративном оформлении как фасадов, так и интерьеров\*.

Типичной приметой времени стало изучение *современного западноевропейского искусства*. Созданное при «Мире искусства» общество под названием «*Вечера современной музыки*» пропагандировало сочинения К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, М. Рegera, С. Франка.

В бурлящей жизни обеих столиц особое место вновь заняли многочисленные салоны, кружки и собрания «для избранных»: к примеру, мемуаристы с восторгом описывали «ивановские среды» — ночные «посиделки» в знаменитой «башне» Вяч. Иванова\*\*. Не меньшей популярностью

---

\* Примерами построек в стиле «модерн» могут служить здание компании Зингер (в настоящее время — Дом книги) и Театра комедии (с «Елисеевским» магазином на первом этаже) в Петербурге или особняк Рябушинского, построенный Ф. Шехтелем в Москве (ул. М. Никитская, 6/2). Рябушинский, к слову, был издателем журнала «Золотое руно», оплота литературных исканий Москвы.

\*\*Квартиру поэта-символиста, располагавшуюся на седьмом этаже дома №35 (в современной нумерации) по Таврической улице в Петербурге, посещала вся петербургская элита — поэты и писатели, художники-«мирискусники», музыкальные и театральные деятели (Мейерхольд), философы (Бердяев, Шестов, Булгаков).

пользовались артистические кафе, подвальчики и кабаре. Самые известные из них — «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» в Петербурге, «Летучая мышь» в Москве.

**Дягилев.** Насыщенный событиями Серебряный век остро нуждался в организаторах творческого «беспорядка», могущих создать условия для свободного процветания талантов. Исключительное место в развитии русской культуры этого периода принадлежит без преувеличения великому импресарио *Сергею Дягилеву* (1872–1929).

Ко времени приезда из Перми в Петербург (1890) Дягилев уже умел неплохо петь, играть на рояле и сочинять музыку. Исключительно ради получения диплома окончив юридический факультет университета, он больше всего интересовался искусством. Попытки брать уроки пения, теории музыки и композиции в консерватории оказались не вполне удачными — известно, что Римский-Корсаков весьма скромно оценил его композиторское дарование. Зато в живописи Дягилев оказался на редкость сведущ: он успел объездить всю Европу и побывать почти в каждом музее. Поэтому свой организаторский талант он направил поначалу на устройство *художественных выставок*: в 1897 году — английских и немецких акварелистов, в 1898 — русских и финляндских художников. В этом же году Сергей Павлович стал инициатором создания «*Мира искусства*», возглавив совместно с А. Бенуа и журнал, и работу творческого содружества. Эпиграфом своей первой журнальной статьи Дягилев сделал слова Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Отныне он всегда был на самой передовой линии русского искусства.



**Сергей Дягилев.**  
*Портрет Л. Бакста*  
(1905, фрагмент)

В шести организованных им под эмблемой «Мира искусства» выставках (1899–1903, 1906) предстал весь цвет отечественной живописи: Бакст, Бенуа, Врубель, Левитан, Васнецов, Нестеров, Поленов, Репин, Серов — всех не перечислить. В 1905 году состоялась грандиозная выставка русских портретов, созданных за двести лет: около 6000 полотен были свезены из разных провинциальных городков в Таврический дворец, в котором организатору этого предприятия мечталось устроить постоянный музей.

Наконец, Дягилеву стало тесно в России, и после трех зарубежных выставок (Париж, Берлин, Венеция, 1906) он вернулся к своей прежней страсти — музыке, задумав поразить Европу красотами русской композиторской школы. Центром его художественной «интервенции» на много лет станет *Париж*. В 1907 году открылись дягилевские *«Русские сезоны»*: откровением для французской публики стали *«Русские исторические концерты»* с участием Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Шаляпина, Иосифа Гофмана; в 1908 году Париж в исступлении аплодировал «Борису Годунову» (с Шаляпиным в главной роли) и другим русским операм, с 1909 года — императорскому балету и его несравненным звездам А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинскому, В. Фокину.

Пиком организаторской деятельности неутомимого импресарио стало создание постоянной труппы *«Русский балет С. П. Дягилева»* (1911), в которую ему удалось переманить добрую половину ведущих солистов Мариинского театра. С Дягилевым работали лучшие хореографы (Фокин, Мясин, Баланчин), его спектакли оформляли не ремесленники, а мировые знаменитости (Бенуа, Бакст, Рерих, Ларионов, Пикассо), музыку к балетам писали по его заказу крупнейшие русские и зарубежные композиторы (Стравинский, Прокофьев, Дебюсси, Равель, Сати, Мийо, Пуленк, Фалья), труппу украшали все новые легендарные имена: М. Кшесинская, И. Рубинштейн, О. Спесивцева. «Русский ба-

лет Дягилева», начав регулярные выступления в 1913 году и обосновавшийся в Париже, существовал до самой смерти маэстро, настигнувшей его в Венеции в 1929 году.

Дягилев не только покори́л мир и открыл ему образ новой России, но и подарил огромному множеству талантливых людей возможность творить, не думая о куске хлеба и не ведая о тех ужасных потрясениях, которые переживала их родина. Почти всем остальным представителям этого поколения русских артистов пришлось поделиться на две части — тех, кто вынужден был бежать из охваченной гражданской войной страны и тех, кому предстояло пережить все ужасы сталинского террора и противостоять попыткам подавления любой творческой инициативы, идущей вразрез с интересами политического руководства СССР.



**СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ**  
**1873–1943**

Сергей Рахманинов — младший современник Чайковского, всемирно известный пианист и выдающийся композитор, которому было суждено проложить дорогу в новый, XX век. Именно поэтому его судьба оказалась трагически расколота на две половины, между которыми осталась разоренная революцией 1917 года и гражданской войной Россия. Рахманинов умер на чужбине, до конца своих дней оставаясь верным предавшей его родине. Он один из тех редких, цельных натур, которые умели любить, умели прощать, но не умели идти на компромиссы со своей совестью. Воспитанный русской культурой XIX столетия, композитор стал хранителем ее идеалов в жестоком мире экономических катастроф, всеобщего отчуждения и постыдного равнодушия, толкнувшего человечество в бездну новой мировой войны. Музыка была для него не остроумной комбинацией звуков, не рупором социальных идей и не полигоном для внедрения новых технологий. Она — летопись его душевной жизни. Эмоциональная приподнятость, лиризм и ностальгическая меланхолия роднят

Рахманинова с Чайковским. А повышенная острота переживаний, тревожность и «взвихренность» сознания заставляют видеть в нем художника нового времени. Художника с большой буквы.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Детство.** Сергей Рахманинов родился 1 апреля 1873 года в *Семенове* — одной из усадеб в Новгородской губернии, доставшейся в приданое его матери\*, а детство провел в имении Онег в тридцати километрах к северу от Новгорода. Его дед, генерал-майор Бутаков, происходивший из древнего дворянского рода, брал уроки фортепианной игры у Джона Фильда, писал салонные романсы, хотя и считал, по традиции, дворянство и профессию музыканта несовместимыми. Своих внуков он мечтал видеть доблестными офицерами, но чрезвычайно умилялся успехам *четырёхлетнего* Сережи, которого в столь раннем возрасте мать начала обучать игре *на фортепиано* (позже передав эстафету своей подруге, пианистке А. Орнатской). Ранняя смерть деда многое изменила в семье Рахманиновых. Отец будущего композитора также был не лишен музыкальных талантов, но вел образ жизни кутилы, ничуть не задумываясь о поддержании материального благополучия семьи: пять имений жены постепенно приходили в упадок и, одно за другим, пошли в уплату копившихся долгов. Последней пришлось продать усадьбу Онег, после чего в 1882 году Рахманиновы переехали в Петербург и поселились в весьма скромной, по прежним меркам, квартире.

**Консерватории. Петербург — Москва.** В северной столице Сережу, талант которого стал всем очевиден, при-

---

\* Композитор считал датой своего рождения 2 апреля — в этот день он был крещен в церкви соседнего села Старые Дегтяри. Деревни Семеново, где находилась усадьба Рахманиновых, ныне не существует.

няли на младшее отделение консерватории. Профессор Г. Кросс выделил юному дарованию стипендию, надеясь впоследствии взять Рахманинова в свой класс, а для начала определил его к молодому преподавателю В. Демянскому. Однако разлад в семье Рахманиновых (отец вскоре покинул Петербург и жил отдельно, а мать была занята хлопотами с другими детьми) и отсутствие постоянного надзора сыграли с Сергеем плохую шутку. Пользуясь неограниченной свободой, он, как многие непутевые мальчишки, пропускал занятия, гулял по городу, катался на подножках конки, а «неуды» в зачетке исправлял на положительные оценки. Очевидно, что недостаточно опытный преподаватель фортепиано не умел найти способов заинтересовать талантливого ученика. В результате вначале встал вопрос о лишении Рахманинова стипендии, а в 1885 году — и вообще об исключении из консерватории.



**С. Рахманинов**  
в 1886 году

К счастью, в это время в Петербург приехал *Александр Зилоти*, двоюродный брат Сергея, успевший к двадцати двум годам зарекомендовать себя европейски известным пианистом\*. По его совету Рахманинов был переведен в *Московскую консерваторию* в класс выдающегося педагога *Н. Зверева* (воспитанником которого в это же время был А. Скрябин, еще одна восходящая звезда русской музыки).

Педагогика была призванием Николая Зверева. Более того, двух-

---

\* А. Зилоти (1863–1945) — выпускник Московской консерватории (классы Н. Зверева, Н. Рубинштейна и П. Чайковского). С 1883 года учился у Ф. Листа, затем посвятил себя концертной, педагогической и музыкально-просветительской деятельности.



двух-трех самых талантливых учеников он брал на полный пансион, не требуя за это никакой платы, и окружал их предельным вниманием: строго контролировал выполнение уроков, водил на концерты и в театры, устраивал домашние собрания, на которых его воспитанники выступали перед знаменитыми музыкантами — такими, как А. Рубинштейн или П. Чайковский.

В эти годы Рахманинов, всегда любивший фортепианные импровизации, начал записывать свои сочинения: в 1887 году появляются *ноктюрны* и другие *пьесы для фортепиано*, наброски *оркестрового скерцо*.

С 1888 года Сергей продолжил обучение уже на *старшем отделении* консерватории, занимаясь по фортепиано у своего знаменитого родственника А. Зилоти, контрапункту — у С. Танеева, а композиции — А. Аренского (оба — ученики П. Чайковского). Петр Ильич, приглашенный в 1889 году в качестве гостя на экзамен по гармонии\*, поставил Рахманинову отметку 5+ и дополнительно окружил ее плюсами со всех сторон!

В начале 1891 года Зилоти, поссорившись с дирекцией консерватории, уволился, а Рахманинову не хотелось вновь менять педагога всего за год до выпускного экзамена. Руководство учебного заведения, учитывая его исключительные способности, разрешило ему *досрочно и самостоятельно* подготовить программу: с блеском сыграв Двадцать первую сонату Бетховена и b-moll'ную сонату Шопена, он на год раньше окончил консерваторию по классу фортепиано. А в 1892 году за дипломную работу по композиции — написанную всего за 17 дней *одноактную оперу «Алеко» по поэме А. Пушкина «Цыганы»* — он был удостоен Большой золотой медали. К этому времени был также сочинен вдох-

---

\* *Гармония* — наука об аккордах; учебный предмет *контрапункт* в современной практике называется *полифонией*.

новенный *Первый концерт для фортепиано с оркестром*, обозначенный автором как ор. 1.

**Свободный художник.** Триумфальное окончание консерватории и получение звания «свободного художника» открыло перед Рахманиновым путь в большое искусство: в 1892 году состоялся его первый сольный концерт, а в 1893-м опера «Алеко» была с успехом поставлена в Большом театре, после чего автору было предложено продирижировать ее постановкой в Киеве.

Окрыленный успехами, Рахманинов давал множество концертов в Москве, Харькове, Вильнюсе, Минске, Риге и других городах, а также увлеченно сочинял: критика дружно хвалила его *фортепианные пьесы, романсы, симфоническую фантазию «Утес»*. Потрясенный смертью Чайковского, молодой композитор посвятил его памяти «*Элегическое трио*» ор. 9 для фортепиано, скрипки и виолончели.

Вел он и *педагогическую* деятельность: с 1894 по 1901 год Рахманинов был сначала преподавателем теории музыки в Мариинском женском училище, а затем — инспектором музыки в Екатерининском и Елизаветинском институтах.

**Первая симфония. Беляев, Глазунов, Толстой и гипноз.** Как и всякому сочинителю, вступившему на тернистый путь музыкального творчества, Рахманинову хотелось создать крупное оркестровое произведение, которое выразило бы всю полноту его мироощущения. Написанную в 1895 году *Первую симфонию* удалось включить в программу беляевских «Русских симфонических концертов», хотя меценату автор показался «самонадеянным». Решили дело хлопоты С. Танеева и настоятельные просьбы А. Глазунова, который взялся за три репетиции подготовить сочинение к премьере. На концерте 15 марта 1897 года в зале петербургского Дворянского собрания присутствовала самая авторитетная публика: Римский-Корсаков, Кюи, Стасов, Беляев, приехавший из Москвы Танеев и многочисленные

друзья композитора. К сожалению, дирижерские качества Глазунова сыграли на этот раз роковую роль: по мнению специалистов, его вялое, флегматичное, незаинтересованное дирижирование превратило симфонию в скучнейшее полотно и повергло автора в настоящий шок, боль от которого не пройдет много лет. К тому же Кюи, справедливо увидев в Рахманинове преемника Чайковского, не преминул направить свои ядовитые стрелы на дебютанта: по его мнению, симфония была «непроходимым лабиринтом звуков» и годилась лишь к исполнению в музыкальном аду. Композитор разуверился в своем творческом даровании и перестал сочинять музыку. Дома он целыми днями валялся на кушетке и тягостно молчал.

Родственники дружно пытались хоть чем-то «Сереженьке» помочь и уговорили его в начале 1899 года встретиться с известным психотерапевтом Н. Далем, практиковавшим также сеансы гипноза. Рахманинов не сопротивлялся, он и сам устал от приступов депрессии. Главным методом мудрого эскулапа были длительные беседы, во время которых он внимательно выслушивал исповеди пациентов, нуждавшихся чаще всего в простом участии, человеческом тепле и внимании к их проблемам. Два месяца регулярных встреч с врачом почти вернули композитора к жизни, в его голове вновь «зашевелились музыкальные мысли».

Попыткой обрести душевное равновесие стала и встреча Рахманинова с *Л. Толстым* в начале 1900 года, на которую он отправился со своим новым другом Ф. Шаляпиным. Великий писатель всегда охотно делился крупицами своей мудрости с многочисленными «паломниками». Он внимательно выслушал романс «Судьба», исполненный Ф. Шаляпиным под аккомпанемент автора, после чего заявил, что это — изобретенная, «ученая» музыка и что он отдает предпочтение «подлинному» искусству, то есть народному творчеству. Конечно, Толстой имел право на собственное мнение и не был музыковедом (некоторые его высказывания

о музыке явно грешат дилетантизмом). Но как была нужна Рахманинову поддержка! Увы, вместо нее он получил еще одну психологическую травму, которая заставила его искать силы для возрождения *в самом себе*.

А время для этого уже наступило. За три года композиторского бездействия в Рахманинове накопился такой мощный творческий заряд, что скепсис Льва Толстого уже не мог ему помешать. Душевный и творческий кризис был, наконец, преодолен: Рахманинов устремился к новым свершениям.

**«Свеча, зажженная с трех сторон».** В годы творческого молчания одаренный музыкант был вынужден из материальных соображений продолжать педагогическую работу. Большой моральной поддержкой стало приглашение С. Мамонтова стать *вторым дирижером* его частной оперной труппы (первым был итальянец Эспозито). Год работы в опере Мамонтова (1897–1898) подарил Рахманинову не только богатый опыт руководства оркестром, но и тесное общение с личностью необыкновенного дарования — Ф. Шаляпиным, которого Мамонтов переманил из Мариинского театра. Знаменитый бас стал другом композитора на всю жизнь.

Продолжалась и *концертная деятельность*. В 1899 году Рахманинов впервые предпринял зарубежные гастроли, выступив в *Лондоне* в качестве пианиста и дирижера.

На начало нового столетия приходится подлинный расцвет его *композиторского дарования*. В 1900-е — первой половине 1910-х годов Рахманиновым создано множество произведений, навсегда вписавших его имя в историю русской музыки. Это *Второй и Третий фортепианные концерты* (1901, 1909), *Вторая симфония* (1907), *кантата «Весна»* (1902), *поэма для солистов, хора и оркестра «Колокола»* (1913), *симфоническая поэма «Остров мертвых»* (по картине А. Бёклина, 1909), *романсы* и, конечно,

множество прекрасных *фортепианных сочинений* — 2 сонаты, прелюдии, этюды-картины, сюита для двух фортепиано и другие. Духовные творения Рахманинова, *Литургия св. Иоанна Златоуста* (1910) и *Всенощное бдение* (1915) стали вершинами в развитии этого жанра в России, в них композитор достиг гармоничного сочетания многовековых традиций знаменного пения и собственной лирической мелодики.

В 1904–1906 годах он был постоянным *дирижером Большого театра*, написав в это время две *одноактные оперы* — «Скупой рыцарь» (1904, по Пушкину) и «Франческа да Римини» (1904, либретто М. Чайковского по Данте)\*.

На гастрольи в Америку (1909) Рахманинов ехал уже всемирно признанным мэтром. Концерты в крупнейших городах США и Канады (Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон, Чикаго, Торонто) проходили с триумфом, равно как и поездки в Англию, Германию, Голландию и бесчисленные выступления в разных городах России, в которых композитор часто играл собственные сочинения. При этом он охотно тратил заработанные деньги на благотворительные цели (особенно после начала в 1914 году Первой мировой войны).

Интенсивность дирижерской, исполнительской и композиторской деятельности Рахманинова позволила одному из критиков сказать, что он «жжет свою свечу с трех сторон».

---

\* К сожалению, премьера обеих опер в Большом театре (1906) не вызвала энтузиазма ни у публики, ни у критики, ни у певцов. Первая опера была посвящена Ф. Шаляпину, вторая — А. Неждановой, но оба исполнителя главных ролей отказались участвовать в спектаклях. Не отрицая красоты музыки и множества гармонических находок, вину Рахманинову ставили чрезмерную плотность оркестровой ткани, подавлявшую своей мощью недостаточно яркие вокальные партии. Возобновление опер на сцене Большого в 1912 году прошло более успешно.

**Ивановка.** Еще в 1902 году композитор женился на своей двоюродной сестре Наталье Сатиной, пианистке и воспитаннице Московской консерватории. С тех пор каждое лето супруги уединялись в Ивановке — имении Сатиных в Тамбовской губернии. Бесконечные поля ржи и пшеницы, живописные пруды, тенистый парк и тихий семейный уют дарили особую атмосферу душевного покоя, позволявшую сосредоточиться на творчестве.

Три зимы (1906–1909) композитор вместе с супругой провел в Дрездене, но каждой весной вновь спешил в любимую деревушку, затерянную в среднерусских степях.

После смерти родителей жены Сергей Васильевич стал совладельцем имения и обнаружил редкие хозяйственные качества. Его мечтой стало превращение Ивановки в образцовое имение: не скупясь, он приобретал новейшую сельскохозяйственную технику и инвентарь, наблюдал за ходом полевых работ, любовался ухоженными грядками, вникал в проблемы улучшения пород скота и лошадей, обустроивал дом. А в часы досуга гонял на автомобиле, пугая крестьян невиданным «железным зверем».

Композитор не подозревал, что и деревенской идиллии, и артистическому благополучию скоро придет конец.

**1917 год.** Февральская революция вызвала у демократически настроенного Рахманинова чувство некоторого оптимизма, однако дальнейшее развитие событий внушало тревогу. Победа большевиков и наступавший хаос оставляли все меньше надежд, что его личный талант и вообще искусство окажутся востребованными в саморазрушающейся стране.

В декабре 1917 года композитор вместе с женой и двумя детьми выехал в Стокгольм, где принял решение не возвращаться в Россию. Дав ряд концертов в Швеции, Норвегии и Дании и собрав некоторые средства, 1 ноября 1918 года Рахманинов отплыл на океанском лайнере в Нью-Йорк. Он уже знал, что милая сердцу Ивановка разграблена коммуна



**Накануне добровольного  
изгнания**

Рисунок В. Росинского  
(1917)

рами: в мгновение ока растащена домашняя утварь, перебиты стекла в парниках и разворован инвентарь, конфискованы и увезены революционным начальством дорогие рояли, пущена по миру любовно собиравшаяся библиотека. Вскоре (очевидно, в целях всеобщего благоденствия и скорейшего наступления «мировой революции») будут сломаны и сожжены стены старинного деревянного дома, а парк вокруг него безжалостно вырублен\*.

Впереди Рахманинова ждали годы мучительной тоски по родине, увидеть которую вновь ему было не суждено.

**За железным занавесом.** Обосновавшись в Америке, композитор понимал, что для обеспечения семьи ему необходимо на время пожертвовать творчеством — лишь карьера виртуоза могла обеспечить регулярность доходов. Он совершенствует фортепианную технику, занимаясь по несколько часов в день, и дает бесчисленные концерты. За четверть века жизни за океаном состоялось свыше 1000 его выступлений! В это время за ним прочно закрепилась слава *первого пианиста мира*.

Разумеется, бурная концертная жизнь не была просто «бизнесом» и, тем более, повинностью. Каждое появление на эстраде ощущалось Рахманиновым как подлинное счастье. «Я не знаю, что доставляет мне большее удовольствие — сочинять музыку или исполнять ее», — говорил он, добав-

---

\* Усадьба ныне восстановлена, в нее возвращена часть личных вещей композитора. От прежнего парка, окружавшего дом, чудом сохранилось лишь одно дерево.

ля, что «способен от одного только звука рояля на новые неожиданные для самого себя выдумки и открытия».

Впрочем, выбирать не приходилось — из-под пера композитора в течение *восьми лет* не выйдет *ни одного произведения*. Горестные мысли о покинутой стране, об оставшейся в России матери, о прежних друзьях и острое ощущение безвозвратности, катастрофичности происшедшего лишили его вдохновения. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний», — признался он в одном из интервью. За это время создан лишь ряд фортепианных транскрипций (обработок произведений других авторов).

Творческая «оттепель» наступит у Рахманинова лишь в 1926 году, когда будет завершен начатый еще в России *Четвертый фортепианный концерт* и созданы *Три русские песни* для хора и оркестра. Затем, после большого перерыва, появятся фортепианные *вариации на тему Корелли* (1931), *рапсодия на тему Паганини* для фортепиано с оркестром (1935) и *Третья симфония* (1936). Показательно, что Сергей Васильевич больше не напишет ни романсов, ни фортепианных миниатюр — самые сокровенные лирические чувства он прятал в глубине души, не видя более причин делиться ими с окружающими.

С 1924 года композитор ежегодно выезжал с концертами или для отдыха в Европу, а в 1930 году вместе с женой приобрел скалистый участок на берегу озера неподалеку от Люцерна, в *Швейцарии*. Назвав небольшое имение «Сенар» (Сергей и Наталья Рахманиновы), он с невероятным энтузиазмом принялся за превращение каменистого участка в некое подобие Ивановки: взрывами была расчищена



площадка, затем привезена новая почва для сада и луга, построен дом, под окнами которого посажены три березы, разбит огромный цветник. Через пару лет к усадьбе уже ходили туристы: необыкновенный сад с более чем тысячью сортами роз, изысканный особняк в стиле модерн, разнообразившиеся над озером звуки «Стейнвей»\* — все это был настоящим чудом среди дикой природы.

Но где бы Рахманинов ни находился, он внимательно следил за событиями в России. Бесконечное звучание там слова «свобода» казалось ему насмешкой, вместо свободы он видел лишь разгул вседозволенности и воцарение анархии. К счастью, композитору не довелось узнать, что на любимой им Тамбовщине, в целях ускорения процесса «раскулачивания», по приказу Тухачевского будут созданы концлагеря для заложников — детей до пяти лет и беременных женщин, что подавлять протесты сельского населения власти будут ядовитыми газами, что в богатейшей аграрной стране наступит жесточайший голод. Когда появлялась возможность оказать материальную помощь жителям родной страны — Рахманинов всегда это делал. Он слал посылки и деньги в консерваторию, университет, театры; давал благотворительные концерты в помощь голодающим в России и русским студентам в Америке, помогал родственникам и матери, пожелавшей поселиться в Новгороде (где она и умерла в 1929 году).

Получая ужасные новости об усилении сталинской диктатуры, он ставил подписи под гневными посланиями протеста. Это вызывало шквал ненависти советских властей и прессы. Еще в 1921 году начальник иностранного отдела ЧК писал В. Молотову, что «Рахманинов — один из самых злостных контрреволюционеров и ненавистников больше-

---

\* Американская фирма «Стейнвей» с 1856 года выпускает одни из лучших в мире рояли. Ее руководство предоставляло Рахманинову свои инструменты для концертов и в личное пользование.

визма». После исполнения поэмы «Колокола» в Большом зале Московской консерватории (1931) анонимный автор писал в газете «Вечерняя Москва»: «Колокольный звон, литургия, чертовщина, ужас перед стихийным пожаром — все это так созвучно тому строю, который прогнал задолго до Октябрьской революции. Непонятно, для кого предназначен этот концерт. Не для обломков ли дореволюционной России, ужас которых нашел соответствующее выражение в тексте и музыке автора? Интересно узнать, отдавали ли инициаторы этого концерта себе отчет в том, что они преподносят слушателю? Интересно, наконец, узнать имена устроителей».

Это звучало как угроза — тем более что в аналогичном тоне высказалась и газета «Правда»\*. Вскоре последовал запрет на исполнение в СССР всех произведений композитора, названных «отражением загнивающего мелкобуржуазного духа, особенно вредного в условиях острой борьбы на музыкальном фронте».

Впрочем, бойкот музыки Рахманинова продолжался недолго — «врагов народа» хватало внутри собственной страны, да и особенной музыкальной грамотностью партийные чиновники не отличались. Через полтора года стараниями дирижера *Н. Голованова* оркестр Большого театра исполнил некоторые сочинения Сергея Васильевича, после чего музыка композитора стала возвращаться в концертные залы.

В начале отечественной войны Рахманинов весь сбор от большого концерта передал лично в руки генеральному консулу СССР в Нью-Йорке. После этого композитор даже удостоился поздравления советских властей с 50-летием творческой деятельности (а его заокеанские коллеги об этом забыли).

---

\*Эта и следующая цитата приводятся по изд.: Н и к и т и н Б. С. Сергей Рахманинов. Федор Шаляпин. М.: ОТиСС, 1998.

Горестные раздумья о собственной судьбе, о жизни и смерти, мечты и разочарования вылились в последний и, без сомнения, один из лучших опусов композитора — «*Симфонические танцы*» для оркестра (1940). Грустный взгляд Рахманинова обращен в этом сочинении в прошлое — «танцы» проникнуты ностальгией, щемящей тоской и воспоминаниями об утраченных иллюзиях. Мелькающие тревожные «бесовские» образы лишены здесь сокрушающей силы. Бóльшая часть сочинения, при всей динамике отдельных эпизодов, словно подернута легкой тающей дымкой: время, отпущенное композитору, иссякало — его уже поджидали объятия вечности.

17 февраля 1943 года великий пианист дал последний концерт, исполнив произведения Баха, Шопена, Шумана, Листа, Вагнера и два своих этюда-картины.

А 28 марта его не стало: Рахманинов умер от рака печени и легких и был похоронен на кладбище Кенсико в местечке Валхала недалеко от Нью-Йорка. Его прах по желанию супруги покоится в цинковом гробу, «чтобы позднее когда-нибудь его можно было бы перевести в Россию». Пока что родина такой инициативы не проявляла.

## ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Фортепианные произведения Рахманинова, впервые в истории русской музыки, заняли *центральное место* в творчестве композитора. В каждом из жанров, будь то небольшие *прелюдии*, развернутые *этюды-картины* или масштабные *фортепианные концерты*, автор в полной мере проявил *неповторимость стиля*: в музыке органично сочетаются *певучие лирические интонации* и *экспрессивная, ярко эмоциональная мелодика*, *властные ритмы* и *гулкие колокольные звучания*, особая *импровизационная «поэм-*

ность» и, вместе с тем, *строгая продуманность* музыкальной формы.

**Прелюдия до-диез минор ор. 3 № 2** входит в небольшой фортепианный цикл «Пьесы-фантазии»\*, написанный девятнадцатилетним композитором в 1892 году, вскоре после окончания консерватории, и посвященный своему педагогу А. Аренскому. Эта небольшая пьеса оказалась настолько емкой и глубокой по содержанию и совершенной по форме, что сразу же обрела чрезвычайную известность, став своеобразным авторским «манифестом», и сопровождала композитора на протяжении всей жизни.

Сразу же после создания цикл вызвал восторженную статью А. Амфитеатрова, поместившего в газете «Новости дня» статью о композиторе под символическим названием «Многообещающий», назвав пьесы «шедеврами». Чайковский, которому услышать подобное в свой адрес довелось лишь в зрелом возрасте, при встрече с Рахманиновым ласково улыбнулся: «А вы, Сережа, уже шедевры пишете!».

Прелюдия чаще всего исполнялась отдельно от цикла и, благодаря зарубежным гастролям А. Зилоти, уже в конце в 1890-х годов обрела невиданную популярность в Америке и Англии. За границей поначалу всерьез считали, что Рахманинов — «автор Прелюдии *cis-moll*», поскольку другие его сочинения в этих странах были почти неизвестны. Однако лондонский музыкальный обозреватель справедливо заметил, что в этой фортепианной миниатюре звучит то, «что в этот момент ожидает мир».

Прелюдия начинается с *лаконичного трехзвучного мотива*, включающего VI, V и I ступени. Непреклонная суровость октавного хода, ведущего к глубокой тонике до-диез минора в очень низком регистре, создает ощущение обреченности: на протяжении всей пьесы этот звук

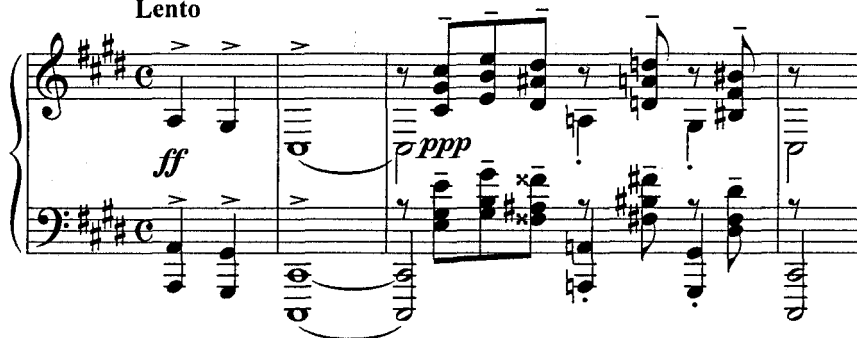
---

\*В цикл, помимо Прелюдии, входят Элегия, Мелодия, Полишинель и Серенада.

будет сковывать развитие наподобие *органного пункта* и гасить всякое движение «вверх» скатыванием в его мрачную бездну. Этот краткий мотив, безусловно, ассоциируется с *темами рока*. Ему отвечают горькие, едва слышные аккордовые стоны, которые выстраиваются в скорбную нисходящую мелодическую линию:

125

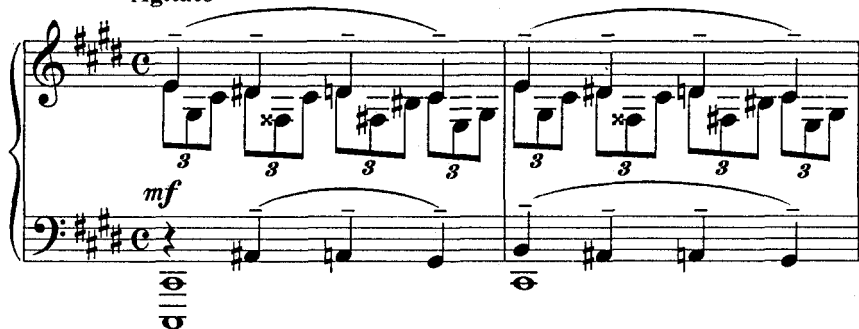
*Lento*



*Средний, более оживленный раздел прелюдии (Agitato)* — своеобразная попытка спастись, преодолеть неотвязные мысли о беспощадности судьбы: из верхних нот прозвучавшей в начале пьесы аккордовой последовательности рождается хроматический мотив, звучащий сначала как стон, затем как тихий ропот, постепенно перерастающий в настойчивое желание освобождения:

126

*Agitato*



Попытка сбросить мучительные психологические оковы выражена в устремленности бурного триольного движения в высокий регистр, но на кульминации, подобно самым драматическим эпизодам симфоний Чайковского, движение властно останавливается еще более мощным звучанием начального рокового мотива.

*Реприза* первого раздела звучит поистине с *оркестровым размахом*, заставляя вспомнить набатные колокольные звоны из «Бориса Годунова» и приобретая ораторские черты. К концу прелюдии звучность никнет, истаявая тихими, покорными аккордами.

Кузина композитора С. Сатина в своих воспоминаниях приводит любопытный эпизод из биографии композитора. В 1919 году, уже будучи в США, Рахманинову довелось участвовать в благотворительном концерте в помещении нью-йоркского театра Метрополитен-опера, где помимо основной программы, исполнялись на бис полюбившиеся публике сочинения. Поскольку сбор от концерта шел в фонд «займа победы», исполнение «бисов» проводилось в форме аукциона. Так вот, за исполнение Рахманиновым прелюдии до-диез минор фирма механических фортепиано «Amrico» заплатила... миллион долларов! Разумеется, это было выгодным рекламным вложением денег, и имя Рахманинова в газетных репортажах резко повысило котировки предприятия. Конечно, меркантильные интересы не вяжутся в нашем сознании с представлениями о высоком предназначении искусства. Но не удивляемся же мы тому, что произведения живописи или скульптуры имеют денежный эквивалент! Поэтому, если отбросить предвзятость, следует признать, что и небольшая четырехстраничная фортепианная пьеса может оказаться поистине бесценной!

**Прелюдия соль минор ор. 23 № 5**, посвященная А. Зилоти, близка по содержанию прелюдии до-диез минор: она

выражает ту же идею извечного противостояния человека и судьбы, развивая ее на новом эмоциональном уровне и в большем масштабе. По форме она также трехчастна.

*Первая часть* представляет собой наступательное маршеобразное движение неких враждебных сил:



Но всякая агрессия рождает и противодействие: внутри плотной аккордовой фактуры, охватывающей разные регистры, уже с третьего такта прелюдии явственно проступает своеобразная «тема освобождения», состоящая из решительных, восходящих мотивов:



На кульминации она приобретает ликующий, экстазический характер.

*Средняя часть* прелюдии возникает, словно мираж, и подобна острову любви в беспокойном океане жизненных бурь. Проникновенная лирическая тема поет о неувыдающих надеждах:

129

Un poco meno mosso



В *репризе* возобновляется угрожающий аккордовый натиск, но и в этот раз игра грозных и, казалось бы, неукротимых сил вновь преобразается волей человека, покоряющего стихии и упивающегося сладостью победы. После кульминации энергия основной темы быстро иссякает и окончательно гаснет, растворяясь легким восходящим пассажем.

Прелюдия соль минор входит в сборник «Десять прелюдий ор. 23», созданный в 1903 году.

**Второй концерт для фортепиано с оркестром (1 часть).** Один из самых популярных в наши дни концертов написан Рахманиновым с огромным воодушевлением в 1901 году после выхода из тяжелого кризиса и выстраданного обретения столь необходимой для творчества веры в свой талант. Он наполнен вдохновением, гордостью воскрешения творческих сил и сочетает возбужденно-приподнятое настроение со стремлением поведать о красоте нежных, лирически-теплых душевных порывов человека.

Концерт состоит из *трех частей* и завершается величественным оптимистическим финалом.

*Первая часть* написана в *сонатной форме* и открывается любимыми композитором тревожными *колокольными звучаниями* (см. пример 130 на с. 333).

Однако на этот раз вступительный набат не пугает нас катастрофой, а, напротив, возвещает о пробуждении нового человека, уверенно смотрящего в будущее.

*Главная тема* представляет собой мужественную, широким потоком изливающуюся мелодию, излагаемую унисоном струнных и деревянных духовых инструментов на



130

Moderato

*pp*  
*poco a poco cresc.*  
*rit.*  
*ff*

фоне бурлящего сопровождения фортепиано. Протяженная мелодическая линия рождается из обычной секунды и развивается методом «прорастания», когда новые мотивы плавно возникают на основе *предыдущих* за счет распевов, постепенного добавления соседних звуков, расширения диапазона и ритмического оживления:

131

Con passione

*ff*

Такой метод развития темы применялся еще в древних знаменных песнопениях «на подобен», когда распевщики

создавали новые мелодические варианты первоначального тематического зерна путем его варьирования. Рахманинов органично воспринял этот старинный способ «выращивания» темы, а от него эта традиция в обновленном виде перейдет в сложные философские симфонические полотна Дмитрия Шостаковича.

*Побочная партия* своим светлым, приветливым настроением добавляет новые, свежие краски. Ее волнообразные контуры в сочетании с немного терпкими, пряными гармониями заставляют вспомнить о томной восточной лирике Бородина:

132 *Moderato*

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system (measures 132-133) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 134-135) continues this texture, with the right hand moving to a more melodic line and the left hand maintaining its accompaniment. The overall mood is lyrical and flowing, characteristic of Rachmaninoff's style.

Искрающиеся пассажи *заключительной партии* завершают первый раздел сонатной формы — экспозицию.

Небольшая по размеру *разработка* поначалу вносит некоторую настороженность, но очень скоро музыка вновь приобретает страстный, бурно-эмоциональный характер, и нарастающее волнение приводит к *репризе*. Обновленная главная партия в ней звучит ярче, торжественней — оркестровая мелодия украшена переливчатым трезвонном фор-

тепианных аккордов. Побочная партия, доверенная солирующей валторне, напротив, окрашена в безмятежные, пасторальные тона. Небольшая *кода* возвращается к основному, волевому настрою и завершает часть решительными восходящими аккордами.

В заключение рассказа о композиторе мы бы хотели привести слова С. Сатиной, характеризующие *личные, человеческие качества* Рахманинова, которые, без сомнения, отразились и в его музыке: «Отличительными качествами Сергея Васильевича являлись доброта и отзывчивость к страданиям и нуждам других, большей частью неизвестных ему людей... Он был очень скромен и совершенно не переносил шумихи и рекламы. Несмотря на кажущуюся неприступность и суровость, он был очень прост и естествен в обращении и доступен всякому, кто действительно нуждался в его помощи или совете. Обмана он не прощал и помнил его долгие годы. Доступ к нему человека, обманувшего его, был закрыт навсегда. В гнев Рахманинов был страшен. Он обычно замолкал, когда сердился, но молчание это было страшнее всяких слов... Он был очень скрытен относительно всего, что касалось его музыки, и относительно себя. Словами о себе, о своих переживаниях и о своем творчестве он ничего или почти ничего не говорил. Только раз при мне мельком упомянул, что все слова ни к чему, что все это высказано в его произведениях... Чтобы понять Рахманинова-человека, надо слушать, не мудрствуя, его музыку».

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

**5 концертов для фортепиано с оркестром** (в том числе «Рапсодия на тему Паганини»)

**2 сонаты, прелюдии, этюды-картины, музыкальные моменты, пьесы-фантазии** и другие произведения для фортепиано

**2 сюиты** для двух фортепиано, **6 пьес** для фортепиано в 4 руки

**3 симфонии**, «Симфонические танцы», фантазия «Утёс», симфоническая поэма «Остров мертвых»

**3 одноактные оперы**

**Кантата «Весна», поэма «Колокола»** для хора, солистов и оркестра

**«Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение»** для хора а capella

**«Три русские песни»** для хора с оркестром, другая хоровая музыка

**Камерно-инструментальная музыка**

**Свыше 80 романсов**

**Транскрипции и переложения для фортепиано** произведений Баха, Бизе, Крейслера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Мендельсона, Чайковского

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие жанры в творчестве Рахманинова можно считать главными? Почему?

2. Перечислите основные качества его музыки на основе впечатлений от прослушанных произведений.

3. В чем причина популярности музыки Рахманинова?

4. По выражению английского музыкального критика, в прелюдии до-диез минор композитор выразил то, что в тот момент «ожидал мир». Как вы думаете, что критик имел в виду?

5. Прослушайте записи сольных выступлений Рахманинова. Какие исполнительские качества отличают его от других пианистов?



**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН**  
**1871-1915**

Я — творец нового мира.  
Я — Бог.

*А. Скрябин*

Все игры богов бесполезны,  
и чем бесполезнее, тем божественнее.

Где вера — там чудо.

*Д. Мережковский*

Бесконечная реальность не  
открывается никакому логическому  
разуму, её можно только  
чувствовать.

*А. Шнитке*

Интересен лишь человек, в  
котором есть прорыв в бесконечность.

*Н. Бердяев*

С точки зрения научного мышления мистериальный замысел Скрябина есть безумие.

*Б. Шлёцер*

Безумие — понятие достаточно зыбкое, и люди мещанского склада произвольно орудуют им. Границу разумного они проводят наспех и очень близко от себя и своих пошлых убеждений.

*Т. Манн*

Дух дышит, где хочет:

*Иисус Христос*

Александр Скрябин — уникальное явление в истории русской музыки. Сторонники «научных теорий», а тем более обыватели, не без оснований считали его выскочкой, шарлатаном или вовсе сумасшедшим. Талантливый композитор и глубокий мыслитель С. Танеев утверждал, что Скрябин «очень, очень талантлив», но при этом честно признавался, что в его зрелом творчестве не понимает «ничего, решительно ничего».

На рубеже XIX и XX веков, в эпоху всеобщего предчувствия грядущих катастроф, Скрябин взорвал существовавшие рамки русского музыкального искусства, создав вне их особый, ни на что не похожий *идеальный* мир. Он был столь же человеком своего времени, сколь и художником будущего или посланником исчезнувших цивилизаций, сокрывших от потомков главные тайны мироздания.

Кто же он — пророк или безумец? После знакомства с музыкой композитора и его воззрениями у вас, вероятно, вместо ответа появятся новые вопросы. Действительно,

даже в наши дни для многих людей познание «завтрашней правды» этого дерзновенного гения по-прежнему является непростым занятием. Надеемся все же, что наша совместная попытка проследить путь редкой музыкальной кометы, прочертившей в небе русского искусства яркий огненный след, откроет для вас неведомые космические дали.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**«Звезда первой величины».** Дата рождения Александра Скрябина, безусловно, символична. Он появился на свет в *Рождество*, 25 декабря 1871 года (или, по новому стилю, 6 января 1872 года\*) в Москве. Впоследствии композитор был уверен, что это мистическое совпадение предопределило его путь музыкального Мессии.

После скорой смерти матери, от которой Александр унаследовал музыкальные способности, ребенка взяли на воспитание бабушка и тетя — сестра отца, получившего назначение на дипломатическую службу в Турцию и редко видевшего сына. Уже в *четырёхлетнем* возрасте Саша начал импровизировать на *фортепиано*, с пяти лет легко подбирал по слуху знакомые произведения, а в семь написал оперу «Лиза», посвятив ее девочке, вызвавшей в нем нежные поэтические чувства. А. Рубинштейн, когда-то дававший матери Скрябина уроки, был поражен способностями Александра и порекомендовал родственникам позаботиться о его *систематическом* музыкальном образовании. Первым серьезным педагогом Скрябина стал в 1882 году А. Конюс, в те годы студент класса фортепиано Московской консерватории (а позже известный педагог, теоретик и композитор). Однако по семейной традиции

---

\* В XIX веке разница между юлианским и григорианским календарем (и, соответственно, старым и новым стилем) составляла 12 дней.

Александр получил образование во *Втором Московском кадетском корпусе* (1882–1889). Всем его начальникам было очевидно, что из скромного, хрупкого юноши не получится бравого офицера, и ему не очень досаждали военщиной.

Увлечение музыкой продолжалось и было активно поддержано *Н. Зверевым*, пансион которого Скрябин посещал в 1885–87 годах в качестве «приходящего ученика». В эти же годы он брал частные уроки по теории музыки у *С. Та-неева*. Благодаря занятиям с этими выдающимися музыкантами Скрябин в 1888 году без труда поступил в *Московскую консерваторию*, где его наставниками стали *В. Сафонов* (фортепиано) и *А. Аренский* (композиция). Незаурядность его исполнительского дарования проявилась уже во время *первого публичного выступления*, когда 16-летний музыкант исполнил в Большом зале *Благородного собрания*\* цикл Р. Шумана «Бабочки». Любимым композитором Скрябина с детства был *Шопен*, и первые серьезные сочинения носили явные следы влияния польского композитора, особенно в выборе жанров: в годы учебы появились фортепианные *прелюдии, мазурки, вальсы, экспромты, этюды, ноктюрны*. К сожалению, творческого взаимодействия с педагогом по «свободному сочинению» у молодого автора не получилось: Аренский, добросовестный последователь Чайковского, был слишком предан традициям и противился «нелепым» экспериментам неординарного ученика. Медленно тлевший конфликт разгорелся накануне выпуска — Александр гордо отказался от консерваторского диплома по композиции, окончив консерваторию в 1892 году лишь *как пианист*, с Малой золотой медалью\*\*.

---

\* Ныне Колонный зал Дома союзов (г. Москва).

\*\* Это стоило ему немалого труда: в 1891 году многочасовыми занятиями он «переиграл» правую руку, слишком усердно разучивая виртуозные пьесы — «Исламея» Балакирева и транскрипцию Листа на темы оперы Моцарта «Дон Жуан». Грамотное руководство Сафо-



И все-таки творческая карьера Скрябина развивалась в двух направлениях: своей поэтичной, одухотворенной игрой он успел завоевать сердца москвичей (а 1895 году состоятся и авторские выступления в Петербурге), при этом в концертах он исполнял, в отличие от Рахманинова, *только собственные произведения*. В 1890-е годы написаны новые миниатюры для любимого инструмента (*прелюдии, мазурки, этюды, полонез, концертное аллегро* и другие), а также ряд крупных сочинений — *три сонаты для фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром, симфоническое Allegro и оркестровая пьеса «Мечты»*. В них уже начинал проглядывать совершенно самобытный стиль молодого композитора, позволивший В. Сафонову сказать, что Скрябин *умнее Шопена*: в его музыке странным образом сочетались *шопеновская мягкость, поэтичность*, некоторый налет *меланхолии*, особая *трепетность, порывистость и неуравновешенность* с редкой *строгостью мысли, отточенностью и безупречностью формы*. Содержанием этих ранних произведений Скрябина музыковед Б. Асафьев справедливо считал «любовное томление юной души; стихийные порывы, безотчетные и беззаветные; мир светлых созерцаний».

Талант Скрябина заметил *Митрофан Беляев*: его стараниями Александр получил возможность публиковать свои сочинения и исполнять их в петербургских Русских симфонических концертах, неоднократно становился обладателем «Глинкинских премий»\*, предпринял две поездки по Европе — первую в Германию, Швейцарию и Италию для

---

нова и усилия врачей помогли восстановить форму, однако последствия травмы периодически давали о себе знать и в последующие годы.

\* Премии вручались ежегодно 27 ноября (день премьер обеих опер Глинки) по поручению *неизвестного доброжелателя*. Имя дарителя — М. Беляева — стало известно только после смерти мецената.

лечения правой руки (в момент обострения болезни Скрябин играл специально сочиненные для этого *Прелюдию и Ноктюрн для левой руки*), вторую — гастрольную (Франция, Бельгия, Голландия, Германия). Меценат вручил в подарок Скрябину рояль «Беккер» и, что особенно важно, ввел своего протеже в круг петербургской музыкальной элиты: об этом мы можем судить по немного ироничной, но искренней записи, сделанной Римским-Корсаковым в «Летописи» о том, что кружок Беляева пополнила «взошедшая в Москве звезда первой величины — несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А. Н. Скрябин». К сожалению, почти детская наивность и горячность, с которыми Александр выражал свои взгляды, со стороны иногда действительно казались проявлениями излишней самоуверенности. Но можно ли стать «звездой первой величины» из одной лишь скромности?

В течение пяти лет (1898–1903) Скрябин находил в себе силы и для преподавательской деятельности, став профессором Московской консерватории по классу фортепиано.

В 1897 году он женился на пианистке Вере Ивановне Исакович\*.

**Путь откровения.** В новое столетие Скрябин вступил художником, ощутившим в себе настоящую потребность свернуть с хоженных троп. «Только те, кто осознают, насколько полет интуиции выше и быстрее медлительных процессов рациональной мысли, могут составить себе представление об Абсолютной Мудрости», — писала Е. Блаватская, чьей философией увлекся композитор. *«Музыка — путь откровения»*, — провозгласил Скрябин. Сочинять простые «комбинации звуков» ему стало не интересно,

---

\*Брак просуществовал почти восемь лет и подарил Скрябиным четверых детей (младшая дочь Римма и сын Лев умерли в малолетстве).

увлечение Шопеном, Листом и Вагнером остались в прошлом, чужие произведения почти перестали его занимать (за исключением Р. Штрауса и К. Дебюсси\*, партитуры которых помогали овладевать мастерством оркестровки). В музыке Скрябина зазвучал страстный голос проповедника — он уверовал в *преображающую силу творчества*.

В 1900 году завершена масштабная шестичастная *Первая симфония*, в которую композитор включил *хор и солирующих певцов*, в финале взывающих «воспеть славу искусству» и его «волшебному дару». Познакомив Беляева с новым сочинением, Скрябин услышал от своего патрона упрек в... нескромности! Премьера симфонии в Петербурге прошла без последней части, а рецензент «Русской музыкальной газеты», услышав в музыке «искру художественной прелести», пожурил автора за то, что он «не поцеремонился с сонатной формой». Учитель Скрябина В. Сафонов, напротив, с энтузиазмом дирижировал *полной версией симфонии* во время ее исполнения в Москве в 1901 году.

Неоднозначные оценки встретила и динамичная пятичастная *Вторая симфония* (1901). А. Лядов, готовивший ее исполнение в очередном «беляевском» концерте, поразился сложности партитуры: «После Скрябина Вагнер\*\* превратился в грудного младенца с сладким лепетом», — заметил он (но петербургскую премьеру в январе 1902 года провел с блеском!). По старой памяти досталось от Аренского: «По-моему, в афише была грубая ошибка, — заявил

---

\* Рихард Штраус (1864–1949) – крупный немецкий композитор, последователь Р. Вагнера и блестящий знаток оркестра, чья музыка отличалась повышенной эмоциональностью, «экспрессивностью». Клод Дебюсси (1862–1918) – французский композитор-импрессионист, мастер оркестрового колорита.

\*\* Творчество немецкого композитора Рихарда Вагнера (1813–1883) отличалось некоторой «гигантоманией»: многие его оперы звучат более четырех часов, а количество оркестрантов достигает сотни.

он, — вместо *симфония* нужно было напечатать *какофония\**. Впрочем, талант автора и у публики, и у критиков сомнений не вызывал.

Без оглядки на злопыхателей Скрябин продолжал вдохновенно творить, опираясь на финансовую поддержку М. Беляева. После смерти в 1903 году Митрофана Петровича судьба осталась по-прежнему благосклонной к композитору, подарив ему, как и Чайковскому, благотворительницу. Ею стала бывшая ученица *Маргарита Морозова*, владевшая большим состоянием и пожелавшая на пять лет взять финансовое шефство над Скрябиным. Ее поддержка помогла композитору обрести подлинную независимость: он прекратил работу в консерватории, получил средства на организацию концертов и уехал в 1904 году в тихую живописную *Швейцарию*, где в небольшом домике на берегу Женевского озера завершил *Третью симфонию*, ставшую точкой отсчета его наивысших достижений. Москву и Петербург композитор вновь посетит лишь в 1909 году, а окончательно вернется в Россию в начале 1910 года.

За границей Скрябин увлеченно изучал философию: труды немецких мыслителей Канта, Фихте, Гегеля, работы русских философов С. Трубецкого и С. Булгакова, буддийские трактаты и восточные мистические учения.

С 1905 года новой спутницей жизни композитора стала Татьяна Федоровна Шлёцер, сопровождавшая его до последних дней\*\*.

**Божественная игра.** Третья симфония получила программное название «*Божественная поэма*». Три ее части,

---

\* Какофония (от греч. «плохой звук») — бессмысленное нагромождение звуков.

\*\* Из трех детей, рожденных во втором браке (официально не оформленном), выдающиеся музыкальные способности обнаружились у сына Юлиана, однако он трагически погиб (утонул в Днепре) в 1919 году в одиннадцатилетнем возрасте.

исполняющиеся *без перерыва*, по мысли автора, воссоздают *биографию духа*: в первой части («Борьба») преодолеваются материальные соблазны, во второй («Наслаждения») — чувственные искушения, а в третьей («Божественная игра») дух обретает желанную свободу и, окрыленный, устремляется в «божественный» полет.

В симфонии впервые ярко, образно и убедительно воплотилась *главная идея* всего зрелого творчества Скрябина: *необходимость освобождения человека от тягостных пут земных забот, преодоление косности, рабства у самого себя, «материальной зависимости», а после этого — самообожествление человеческого духа и создание им нового мира, где будет место только светлым помыслам и чистой, ликующей, «пьянящей радости» божественной игры.*

Третья симфония повсеместно была встречена с большим интересом. В фортепианном варианте Скрябин играл ее еще в России «перед сонмом петербургских композиторов». И Римскому-Корсакову, и его ученикам симфония понравилась. В мае 1905 года она впервые была исполнена оркестром под управлением *А. Никиша\** в парижском Новом театре, а годом позже — в Петербурге (дирижер Ф. Блуменфельд).

Всё последующее творчество композитора стало смысловым продолжением «Божественной поэмы». Отныне многие из своих *фортепианных* опусов Скрябин будет также называть *поэмами*, давая им программные подзаголовки: «Трагическая поэма» (1903), «Причудливая поэма»,

---

\* Артур Никиш (1855–1922) — выдающийся австрийский дирижер, чье имя служило залогом вдумчивого, качественного исполнения и повышенного внимания музыкальной общественности. В 1913 году Никиш впервые в истории грамзаписи выпустил пластинку с крупным оркестровым сочинением: под его управлением Берлинский оркестр записал Пятую симфонию Бетховена.

«Поэма томления» (1905), «Окрыленная поэма» (1906), «Маска», «Странность» (1912), «К пламени» (1914). Все они будут проникнуты единым, непрерывным движением и не будут делиться на части, выражая развитие одной главной идеи. Продолжится и сочинение фортепианных *сонат*, последняя из которых (десятая) появится в 1913 году.

Во время американских гастролей состоялась премьера нового крупного сочинения для оркестра, одночастной *Поэмы экстаза* (1907), которой композитор предпослал подробную *поэтическую программу*. По мнению критика Н. Кашкина, побывавшего на первом исполнении «Поэмы экстаза» в Москве (1909), её словесный пересказ был излишен, поскольку музыка Скрябина «в тысячу раз богаче содержанием, мыслью и поэзией, нежели все подобные программы».

Однако во всем, что касалось творчества, композитор слушал только свой внутренний голос. Став *«мистическим романтиком»*, Скрябин предпочитал жить в воображаемом идеальном мире. Он охотно делился замыслами с друзьями, вежливо отвечал «сомневающимся», но, по наблюдению Л. Сабанеева, между ним и его оппонентами возникало «расстояние в несколько миллионов километров: он этой вежливостью и джентльменством как бы защищался от вторжения в его психику», больше ценя мнение небольшой группы единомышленников.

**Симфония света.** Творческая мысль композитора летела все дальше в открытых им космических мирах. Последнее законченное произведение Скрябина — «*Прометей, поэма огня*» (1910) для оркестра, органа, фортепиано и хора, поющего без слов. «Человек, ощутивший и воплотивший в «Поэме экстаза» восторг наслаждения творческой игрой, выступает как божественная личность, как Прометей, дерзновенно вырывая власть творения у высшей силы и вручая ее людям... — писал об этом сочинении Асафьев. —

Гордый человеческий Дух зажигает пожар мира и, презирая созданное не им, творит вновь».

Даже грандиозного состава исполнителей Скрябину не хватило для передачи ощущения нового рождения мира: в партитуру «Прометея» он ввел строку под названием *Лисе* (*свет*) для несуществующего инструмента со светомузыкальной клавиатурой. Красочные оркестровые детали, изысканные гармонии и трансформации тональностей должны были сопровождаться разноцветными огненными сполохами. Не правда ли, поразительная смелость фантазии!



Во время создания  
«Прометея» (1910)

Уместно напомнить, что Скрябин, подобно Римскому-Корсакову, обладал *«цветным слухом»*, *тональности* вызывали у него различные цветовые и смысловые ассоциации.

*Цветовые* впечатления композитора таковы: до мажор — красный, соль мажор — оранжевый, ре мажор — желтый, ля мажор — зеленый, ми мажор и си мажор — сине-белесоватый, фа-диез мажор — ярко-синий, ре-бемоль мажор — фиолетовый, ля-бемоль мажор — пурпурно-фиолетовый, ми-бемоль мажор и си-бемоль мажор — серо-стальной, фа мажор — темно-красный. Минорные тональности Скрябиным не упоминаются ввиду того, что минор практически исчезает в его поздних сочинениях (а тональная система усложняется и вообще не может быть сведена к этим двум ладам классической музыки).

Еще более интересно, что разные тональности композитор наделял и различным *смысловым* наполнением: так, самым «духовным» он считал фа-диез мажор, а наиболее

материальным, «земным» — до мажор. На этом противопоставлении построена *тональная драматургия* «Прометея»: своё нисхождение к людям Дух начинает в фа-диез мажоре, в середине поэмы преобладают мажоры с опорой на до и фа, а в конце вновь достигается, «завоеывается» первоначальная тональность!

Новизна «Прометея», конечно, не только в скрытом, воображаемом световом движении. Композитор стремился «заколдовать время», используя *замедленные темпы*, и создать особое *гармоническое* ощущение, которое заставляло бы слушателя находиться в непрерывном напряжении: вместо обычной тоники главным аккордом поэмы стало неустойчивое созвучие, получившее в музыковедении название «*прометеев аккорд*»:

133



Из звуков этого аккорда вырастают как мелодические, так и гармонические элементы поэмы, создавая в результате некий синтез мелодии, гармонии и полифонии.

К сожалению, погрузить концертный зал на заре электричества в переливающуюся всеми цветами радуги «светящуюся материю» оказалось технически невозможным: премьера вокально-оркестровой эпопеи прошла без световых эффектов 2 марта 1911 года в Москве под управлением С. Кусевицкого\*. Партию фортепиано исполнял автор. Его

---

\* Попытки исполнить «Прометея» так, как задумал автор — со световым сопровождением — предпринимались неоднократно: сразу после смерти композитора «световая симфония» была исполнена



мечта, чтобы оркестр играл *наизусть* и при этом *двигался*, включаясь в акт «священнодействия», была воспринята как нелепая причуда.

**Мистерия. Прерванный полет.** Скрябину оказалось недостаточно создать новый *музыкальный* мир. Он свято верил, что преобразовать погрязшее в пороках человечество в новую божественную сущность можно не только мысленно, но и *в реальности*. Уже в начале 1900-х годов у него возникла, а через несколько лет всецело им овладела, идея осуществления *Мистерии* — грандиозного действия, в котором народы земли очистятся от материального прошлого и сольются в едином порыве к божественному свету. Все свои произведения он отныне считал лишь эскизами к этому поистине вселенскому проекту.

По замыслу Скрябина, местом осуществления Мистерии должна была стать Индия (он даже консультировался со специалистами о возможности приобретения там участка земли). Предполагалось возвести сферический храм на берегу озера и в течение семи дней свершить мистический обряд, в котором сольются трубные гласы, ароматы, пластические движения, световые эффекты (в том числе мягко струящиеся солнечные закаты, мерцание звезд и подвижная, «текучая» архитектура в виде колонн из подсвеченных дымов) и... его, Скрябина, музыка. Именно музыка должна была стать главным импульсом для грядущего преображения человечества.

---

в Нью-Йорке (1915), Лондоне и Москве (1916), а в советское время — в Казани (1962), Харькове (1970) и Москве (1975 и позже). Судя по описаниям, наиболее интересным было представление, устроенное в 1996 году силами казанского специального конструкторского бюро «Прометей», с демонстрацией огромных живописных слайдов В. Кандинского. При этом приходится признать, что до сих пор художественно значимого светового воплощения замыслов Скрябина, несмотря на наличие уникальных компьютерных и лазерных технологий, так и не найдено.

Конечно, композитор (или уже почти бог?) осознавал масштабность замысла и не помышлял реализовать его немедленно. Он приступил к *начальному этапу* Мистерии, получившему название «*Предварительное действие*». Как обычно, рождающиеся звуки он хранил в памяти, лишь изредка проверяя свои ощущения у фортепиано и почти не создавая черновиков.

Однако уподобиться Создателю высшие силы Скрябину не позволили. Он умер в *Пасху*, 14 апреля 1915 года от общего заражения крови, вызванного внезапно соскочившим на верхней губе карбункулом. Родственники, оформлявшие документы на продление договора аренды квартиры в Большом Николопесковском переулке, были потрясены: договор был заключен композитором 16 апреля 1912 года сроком *на три года* — дата окончания договора была днем похорон композитора. Совпадение?

От замыслов «Мистерии» осталось лишь около пятидесяти страниц разрозненных музыкальных эскизов «Предварительного действия»\*.

---

\* Поэтическая программа «Предварительного действия» издана в 1919 году в сборнике «Русские Пропилеи». Воссозданию музыки последнего сочинения Скрябина более четверти века посвятил московский композитор Александр Немтин (1936–1999). Результатом его работы стал цикл из трех симфонических полотен, названных «Вселенная», «Человечество» и «Преображение» (крайние — с хором). Первая часть дважды исполнялась в Москве (сразу по завершении, в 1973 году, и повторно в 1995 году), две части исполнены в 1996 году в Петербурге в рамках фестиваля «От авангарда до наших дней». Полная премьера цикла состоялась годом позже в Хельсинки (дирижер Л. Сегерстам). К сожалению, интересная попытка Немтина реконструировать *несуществующее* произведение оказалась лишенной того «заразительного безумия», которое по сей день влечет публику к подлинным творениям Скрябина.

## ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Скрябин был прирожденным пианистом. В течение всей жизни он регулярно выступал в концертах, поражая слушателей *«эфирностью», поэтичностью, богатством оттенков* своей игры. Никогда не злоупотребляя громкостью, композитор умел создать бесконечное разнообразие красок и ощущение *импровизационности исполнения*, рождения сочинения на глазах у публики (иногда действительно внося в уже изданные произведения не предусмотренные готовым нотным текстом звуки!). Скрябина называли «волшебником педализации»: еще в пору его ученичества Сафонов приглашал студентов послушать игру любимого ученика, восклицая «смотрите на ноги!». В зрелые годы Скрябин стал, подобно Шопену, признанным «поэтом фортепиано», которому были подвластны тончайшие нюансы исполнения. Во время игры композитор не наклонялся к инструменту и не раскачивался, а скорее немного «отстранялся» от него, полужакрытыми глазами наблюдая за рождением трепетных звуков.

Играл он обычно на роялях марки «Стейнвей» или «Бехштейн» — фирмы предоставляли ему инструменты безвозмездно\*.

Если фортепианные *сонаты и поэмы* можно считать этапами на пути к реализации главного, финального замысла композитора, то его *прелюдии* были скорее страничками из дневника — в них запечатлевались сиюминутные образы и лирические душевные движения. Композитор А. Лядов считал, что по *безупречности формы* эти

---

\* Последний «Бехштейн», специально сконструированный фирмой для композитора, а также подаренный М. Беляевым «Беккер» хранятся сейчас в музее-квартире Скрябина в Москве (Б. Николопесковский пер., дом 11).

скрябинские миниатюры сравнимы лишь с творениями Баха и Моцарта — в них нет ни единой «лишней» ноты.

*24 прелюдии*, объединенные в опус 11, написаны во всех мажорных и минорных тональностях и чередуются по принципу эмоционального контраста. Основная часть цикла создана в 1895–1896 годах; в него также включены две ранние прелюдии — ми минор (№ 4, 1888) и си минор (№ 6, 1889).

**Прелюдия ля минор оп. 11 № 2** сочинена в Москве осенью 1895 года. Анализировать эту прелюдию — всё равно, что пытаться составить формулу легкого осеннего ветра, распахнувшего окно, уронившего на пол вазу и разбросавшего осыпавшиеся цветы. Живая, подвижная ткань пьесы сплетается из гибких, прихотливо пересекающихся мелодических линий, рождая одновременно настроение грусти, меланхолии и светлой, но неуловимой надежды. Звуки, рождающиеся будто бы из воздуха, из пустоты, создают зыбкий, эскизный контур, но при этом музыкальное развитие строго продумано и органично вписано в рамки *двухчастной репризной формы*.

Тоника основной тональности появится в пьесе, состоящей из 68 тактов, всего трижды — в 4 такте (в виде секстаккорда), 65-м (квартсекстаккорд, и всего на мгновение: на одну восьмую) и в заключительном такте, причем ни разу — на сильной доле. Все остальное гармоническое движение представляет собой непрерывную цепь модуляций, энгармонических замен одного аккорда другим\* в целях своеобразного «обмана», ускользания, *избегания устойчивости*.

---

\* Модуляция — переход в другую тональность без возвращения в первоначальную; энгармонизм — замена тонов на звуки, равные по высоте, но записанные иначе (например, фа диез — соль бемоль), благодаря чему аккорд или интервал могут переосмысливаться и становиться началом другой, неожиданной тональности.

вости. Постоянное напряжение, заставляющее неотрывно следить за «ростом» музыкальной ткани, приводило слушателей, воспитанных на классической музыке, в недоумение. Танеев полусхотливо говорил, что такая музыка не начинается и не заканчивается, а просто «возникает» и «прекращается». Давайте и мы попробуем прислушаться к этому звучащему музыкальному «эфиру».

Первые звуки прелюдии — неопределенная малая септима на II ступени ля минора, в которой сразу же начинается движение нижнего голоса, становящегося фоном для изломанных мотивов, напоминающие вздохи:

134

*Allegretto*

*rit.*

*a tempo*



Печальные, никнущие интонации сменяются двумя восходящими, призывными мотивами (такты 9–12) и более протяженной патетической фразой (такты 13–16).

*Первая часть* прелюдии — большой *период\**, при всех сложностях гармонии уместающийся в обычные 32 такта. Его первое предложение завершается неустойчивым доми-

---

\* Период — музыкальная форма, в которой изложена относительно законченная музыкальная мысль. Как правило, период делится на два предложения (которые, в свою очередь, состоят из более мелких построений — фраз).

нантовым аккордом, так и не разрешающимся в следующем такте\*, а второе приводит к модуляции в ми минор.

*Вторая часть* пьесы включает средний, *развивающий раздел* (такты 33–48), в котором длинным, волнообразным мелодическим фразам отвечают доверчивые, просветленные реплики в среднем голосе, и *репризу* — заключительный раздел, по структуре и характеру музыки близкий началу прелюдии. В последних тактах интонация вдоха-вопроса проводится и басовом, и верхнем голосах.

Знакомиться с этой замечательной прелюдией интересно не только в грамзаписи, но и за инструментом (играя самому или наблюдая за игрой педагога). Тогда вы наверняка заметите в ней, как в гравюрах великих мастеров или тонких японских акварелях, бесконечное разнообразие оттенков.

**Этюд ре-диез минор ор. 8 № 12** создан Скрябиным примерно в одно время с прелюдией ля минор, но его характер выразил иное — дерзкий порыв и стремление вырваться за рамки обыденности. Публика впервые услышала его 2 марта 1895 года в концерте петербургского Общества любителей камерной музыки. Уже тогда стало ясно, какие неистовые страсти бушуют в сердце подчеркнуто вежливого и скромного молодого человека.

На фоне бурного сопровождения, графическую проекцию которого можно сравнить разве что с кардиограммой урагана, возносится волевая, мятежная мелодия, насыщенная пунктирными ритмами и стремительными взлетами к мелодическим вершинам:

---

\* Говорят, что Бетховен в таких случаях не мог уснуть до тех пор, пока не играл тоническое разрешение. «Непоседа» Скрябин, наоборот, изредка (и, как правило, вынужденно) слушая музыку классиков, не мог усидеть на месте от однообразия гармонии и вызванной ею скуки: очень скоро он начинал вертеться по сторонам со страдальческим выражением лица.

135

Patetico



Бушующий, лихорадочный характер музыки сохраняется на протяжении всего этюда. Основным принципом развития можно считать постепенное *усиление динамики и уплотнение фактуры*: в среднем разделе размах фигураций только в левой руке составляет четыре октавы (!), а количество нот «на единицу времени» приближается к предельно возможному для исполнения!

Этюд Скрябина ре-диез минор (подобно до-минорному этюду Шопена) вполне можно назвать «революционным» — он убедительно обозначил рождение в России нового музыкального гения.

### «ПОЭМА ЭКСТАЗА»

Эта *одночастная симфоническая поэма* продолжительностью немногим более двадцати минут занимает центральное место в творчестве Скрябина. Предшествующая ей Третья симфония — прощание с материальным миром, «Прометей» — окно в иное, неведомое измерение, а «Поэма экстаза» — растянутый во времени счастливый момент «окрыления», то состояние *высшего блаженства и наслаждения обретенной свободой*, которыми, вероятно, и должны были проникнуться прошедшие сквозь очищающий обряд «Мистерии».

Завершенная в 1907 году, «Поэма экстаза» впервые прозвучала в Нью-Йорке в 1908 году во время гастролей

оркестра Русского симфонического общества под управлением М. Альгшуллера. Первые исполнения на родине композитора прошли в Петербурге в 1909 году — 19 января (Придворный оркестр, дирижер Г. Варлих) и 31 января (оркестр Мариинского театра, дирижер Ф. Блуменфельд). Москвичи услышали новое сочинение Скрябина в феврале этого же года (оркестр РМО, дирижер Э. Купер).

Композитор предварил «Поэму экстаза» подробной, *изложенной в стихах программой*, изданной отдельной брошюрой в Женеве в 1906 году. Однако при публикации партитуры он решил отказаться от пространного поэтического изложения своих философских идей, понимая, что «мистические ощущения трудно выразить словами» и предоставив слушателю возможность наслаждаться «чистой музыкой». Поэтому приведем лишь небольшой фрагмент текста:

*Дух,  
Жаждой жизни окрыленный,  
Увлекается в полет  
На высоты отрицанья.  
Возникает мир волшебный  
Дивных образов и чувств...*

Общая канва предложенного текстом «сюжета» близка программе Третьей симфонии (от преодоления земного — к божественной игре) и включает мрачные эпизоды «скорби», «ужасных терзаний». Но эти образы отсутствуют в музыке «Поэмы экстаза». Она посвящена новому состоянию, возникшему после преодоления земных искушений: «*Что угрожало — теперь возбуждение, что ужасало — теперь наслаждение*».

В произведении представлены две контрастные образные сферы — нежное, сладостное предвкушение и решительное, горделивое устремление к свету. Основой музыкальной драматургии являются свыше десяти кратких, афористичных тем, названия которых (данные Скряби-



ным) складываются в ясную логическую и эмоциональную цепочку. Основные из них — темы *томления, мечты, полета, тревоги, воли и самоутверждения*.

Форма произведения не укладывается в рамки привычных во времена Скрябина представлений о симфоническом жанре\*. Можно сказать, что развитие основной идеи идет *по спирали*, образуя *четыре больших этапа*, четыре волны музыкального развития, плавно сменяющие друг друга. Во всех из них присутствуют и мечтательные, и полетные темы, но повторяются они каждый раз *на новом эмоциональном уровне*. При этом темы почти не меняют своих мелодических контуров, не подвергаются существенной трансформации — их изменение происходит за счет *тембрового, регистрового варьирования, уплотнения оркестровой ткани и динамики*.

Произведение начинается тихим, приглушенным, нежным звучанием *темы томления*, исполняемой вначале флейтой в холодноватом низком регистре, а затем, теплее и трепетнее — скрипкой:

136

Andante. Languido



После краткого трубного гласа ее сменяет задумчивая, неторопливая *тема мечты*, а затем легкая, порхающая

---

\* В наши дни также нередко попытки музыковедов обнаружить в «Поэме экстаза» сонатную форму, типичную для большинства симфоний других авторов. Вузовские учебники предлагают безвольную лирическую тему мечты считать главной партией, а тематически неопределенную, малорельефную тему «возникших творений» — побочной. Однако эти две неконтрастные темы довольно близки по характеру и не являются ведущими в дальнейшем развитии.

*тема полета.* Прерывающиеся ритмы аккордовой *темы тревоги* приводят к решительным возгласам *темы воли*:

137 *Allegro non troppo*



Наконец, после общего оркестрового «усилия» (краткая пауза — и быстрое, неожиданное ускорение с одновременным крещендо, внезапно обрывающееся и будто бы «зависающее» в воздухе) звонкий голос трубы возвещает действительно главную, основную тему всего произведения — *тему самоутверждения*:

138 *Allegro non troppo*



Но ее энергия вдруг иссякает и растворяется в «оппадающих», нисходящих интонациях вдоха.

Таков первый этап развития формы, три последующих построены примерно по этому же принципу. При этом, на фоне динамических нагнетаний и периодических спадов напряжения, общее волнение будет нарастать, все настойчивее и победнее зазвучит *тема самоутверждения*, приближая нас к финальной, генеральной *кульминации* поэмы, на пике которой главную тему поэмы исполняют *восемь валторн, раструбами вверх* в сопровождении *фанфар, колокольного звона, органа и мощного tutti* всего оркестра. Заключительное ослепительное звучание мажорного

трезвучия станет символом достижения высшего, экстазического блаженства.

«Поэма экстаза» — смелое, дерзновенное сочинение, новаторство которого проявляется на разных уровнях. В нем особенно ярко проявились все черты зрелого скрябинского *стиля*, свойственные как оркестровым, так и фортепианным произведениям. Главными качествами музыки Скрябина можно считать *эмоциональную подвижность, экзальтированность, полетность*, а их воплощению подчинены все средства музыкальной выразительности. Об изменчивости, *свободе музыкальной формы* мы уже рассказали. В создании ощущения зыбкости и постоянного движения важную роль играет *гармония*: сложные неустойчивые аккорды фактически выполняют роль своеобразной «нестабильной», движущейся «тоники», вокруг которой группируются другие созвучия, еще более препятствующие возникновению равновесия. При этом мелодические элементы рождаются из аккордовых, а разложенные аккорды легко становятся мотивами или фразами. *Музыкальная ткань (фактура)* строится, таким образом, из возникающих и тут же исчезающих элементов (небольших ходов или пассажей, «вибрирующих» аккордов, мелких перемещающихся трелей). *Оркестровка* «Поэмы экстаза» также необычна — композитор пользуется преимущественно «чистыми» тембрами, то есть множеством *солирующих инструментов*, создающих удивительную полифонию красок\*.

---

\* Тонкая градация чувств выражена в сочинениях Скрябина и бесчисленным количеством ремарок (пояснений в нотном тексте). Н. Бандура в статье «О программности в произведениях Скрябина» приводит любопытную статистику: в своих произведениях композитор разместил 563 пояснительных термина (большая часть которых — на французском языке), из них 332 употреблены впервые

Готовясь к Нью-Йоркской премьере сочинения, композитор уже тогда, за несколько лет до «Прометея», обсуждал с дирижером возможность применения *цветосветовых эффектов* во время исполнения. Поэтому, слушая «Поэму экстаза», одно из самых необычных произведений в истории русской музыки, попробуйте хотя бы *выключить свет*, чтобы бытовая обстановка не мешала вам оторваться ненадолго от земли и мысленно умчаться вслед за композитором в сияющие космические дали.

А вместо «программы», способствующей восприятию этой музыки, приведем восторженные слова Асафьева, посвященные духовному подвигу Скрябина: «Он утвердил божественность творчества Духа человеческого и смело пошел по намеченному пути... как если бы человек, никогда не видевший солнца, по кручам и узким тропинкам вскарабкался бы на вершину высочайшей в мире горы и там перед ним открылась бы вдруг страна, залитая солнечными лучами, а тучи и туманы скрылись бы глубоко внизу в расщелинах и на утесах гор или распростерлись бы над морем и над долинами земли... «Я — Солнце». Так имел бы право сказать о себе Скрябин»\*.

---

в музыке и только один раз! Общеупотребимые термины также получили дополнительные уточняющие характеристики: например, термин *dolce* (нежно) применен с 23 оттенками: очень нежно, нежно-прозрачно, с нежным томлением, с внезапной нежностью, с обманчивой нежностью, в нежном опьянении, с тайной нежностью и т. п. (Новая эпоха, № 25, 2000)

\* Цит. по кн.: И г о р ь Г л е б о в (Асафьев). Скрябин. Петроград: Светозар, 1921.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. Н. СКРЯБИНА

### 3 симфонии

«Мечты», «Поэма экстаза», «Прометей, поэма огня»

для оркестра

### Концерт для фортепиано с оркестром

10 сонат, 20 поэм, 90 прелюдий, 26 этюдов, 21 марш, 21 вальс, 21 ноктюрн и другие произведения для фортепиано

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие жанры являются ведущими в творчестве Скрябина?

2. Какова главная идея зрелого творчества композитора? Какие этапы прошел Скрябин на пути к ее реализации?

3. Назовите черты стиля композитора на примере «Поэмы экстаза».

4. Как вы думаете, необходимы ли цветосветовые эффекты при исполнении классической музыки? Если да — то музыки каких композиторов?

5. Есть ли сходство в словах писателя Ф. Достоевского «Красота спасет мир» и мечте Скрябина о преображении человечества силой искусства? Выполнима ли эта задача? Напишите небольшое сочинение на эту тему.



## **ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ**

**1882–1971**

Стравинский — человек парадоксов. Он утверждал, что композитор просто «сочетает ноты» и что музыка «не способна выражать что-либо» (кроме самой себя, конечно!) — и, вместе с тем, после прослушивания своего «Концерта для двух фортепиано соло» укорял пианистов за отсутствие смысла в игре и за то, что они играли «только ноты и не знали, что с ними делать». Когда его коллегу Шёнберга критики хвалили за создание «музыки будущего», Стравинский скромно добавлял, что он предпочитает писать «музыку для современников». При этом половина современников ругала его за подражание гениям прошлых эпох, другая — за прямо противоположное, за чересчур смелые новации (а заодно и за равнодушие к публике). Композитор более полувека прожил за границей, навсегда уехав из России в 1914 году, и за это отечественные партийные заправилы ругали его «безродным космополитом» (Стравинский охотно соглашался, считая себя «человеком мира»), — но в конце жизни признался в тоске по родине и гордо воскликнул:

«Я — русский»; он не только не переставал говорить по-русски, но и писал, пользуясь дореволюционной орфографией. В СССР его обзывали «политическим отщепенцем» и «ярким антикоммунистом» (признаемся, веских причин для страстной любви к партии Ленина у него не было), но после прибытия во Францию и исполнения там своих «русских» произведений он был вдруг объявлен красным «революционером». Критикуя Верди, Стравинский заявил, что не знает «ничего столь глупого, как сцена колоратурного концерта, который дает заколотая Джильда в «Риголетто», и тут же назвал эту оперу итальянского маэстро великой и любимой. Он считал себя «изобретателем музыки» и морщился при упоминании слова «вдохновение», но, поясняя свою мысль, сообщал, что у него «аппетит приходит во время еды». Этот здоровый «аппетит», то есть увлеченность работой, как выяснялось, и есть то творческое горение, которое принято называть вдохновением. Он был автором грандиозных оркестровых творений и, вместе с тем, фортепианного цикла «Пять пальцев», все восемь пьес которого построены всего на пяти нотах!

Подобно испанскому художнику Сальвадору Дали, стремившемуся к тому, чтобы о нем «непрестанно говорили, пусть даже и хорошо», Стравинский не боялся эпатировать публику как своими сочинениями, так и многочисленными интервью. Потому что он знал, что в конце концов скажет: «Если бы я мог, я бы стер все то, что я раньше говорил, я не верю в слово, по крайней мере, так, как я *верю в музыку*». Музыка была главной и всепоглощающей страстью Стравинского.

«Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь», — утверждал английский писатель О. Уайльд. Без сомнения, в музыке Стравинского каждый человек услышит тем больше смысла, чем большим творческим багажом он обладает. И даже мы, люди XXI века, не перестаем удивляться тем открытиям, которые

по сей день совершаем, пытаюсь постичь произведения этого великого мастера, сумевшего *впитать все достижения современной музыки* и придать им неповторимое своеобразие мощной творческой *индивидуальности*.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

**Детство.** Игорь Стравинский родился 5 июня 1882 года в Ораниенбауме, одном из дворцовых пригородов Петербурга, куда нередко выезжала на летний отдых его семья\*. Глава семейства — знаменитый бас Мариинского театра Федор Стравинский — четверть века пел на императорской сцене ведущие партии, прославившись не столько красотой голоса, сколько безупречностью вокальной техники и актерским мастерством, а также страстью к рисованию (эскизы костюмов и грим Федор Игнатьевич предпочитал создавать сам).

Квартира, где прошли юные годы Игоря, располагалась в двух шагах от главного театра страны\*\*, ее частыми посетителями были В. Стасов, Н. Римский-Корсаков, Э. Направник. Не удивительно, что в обычной городской гимназии будущий композитор учился без особого прилежания: он имел возможность почти каждый вечер бывать за кулисами Мариинки, наблюдая за диковинными персонажами, жившими только в волшебном мире театра. Героями своего детства Стравинский впоследствии назовет *Глинку и Чайковского* (первыми увиденными спектаклями были «Жизнь

---

\* В Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов, административный район Санкт-Петербурга) в те годы существовал летний театр наподобие Павловского вокзала, где давались и оперные представления.

\*\* Дом сохранился, современный адрес — наб. Крюкова канала, дом № 8.



за царя» и «Спящая красавица»), а *интерес к театру* пронесет через всю жизнь.

Другое яркое впечатление — *духовой оркестр* Морского экипажа, располагавшегося по соседству. «Музыка эта, особенно же тубы, пикколо и барабаны, доставляла мне чрезвычайную радость», — позже писал он. Вероятно, этому обстоятельству мы обязаны созданию в зрелом возрасте музыки для, казалось бы, несовместимых инструментов (например, дуэта тромбона и контрабаса) и смелости в использовании крайних регистров.

Вместе с братьями Игорь иногда бывал в далеких сельских имениях своих родственников. Его чуткий слух подмечал странные для городского мальчика деревенские обычаи и звучавшие во время обрядов *крестьянские песни*, ведь городской музыкальный быт был совсем иным! В Петербурге он слышал подобное разве что на Масленицу, когда барских детей водили «учиться России» на Марсово поле: в праздник разношерстная толпа демонстрировала «слияние сословий», когда между важными офицерами, купчихами или барышнями с гувернантками сновал разный торговый люд, ремесленники, балаганщики и бродячие музыканты.

**Занятия музыкой.** В девять лет Игорь начал брать уроки *фортепиано* у А. Снетковой, а затем у Л. Кашперовой, но «пальцеразвивательные» занятия его мало увлекали — больше нравилось импровизировать или подбирать по слуху. Как это ни странно, но против музыкальной карьеры выступил и отец. Прежде чем достичь вокальных высот, Федор Игнатьевич получил профессию юриста и счел целесообразным направить по этому пути трех своих сыновей\*. По настоянию отца в 1900–1905 годах Игорь

---

\* Четвертый сын Гурий пошел по стопам отца, но с началом Первой мировой войны ушел добровольцем на фронт, где погиб от эпилепсии.

учится на *юридическом факультете Петербургского университета*, где становится однокурсником сына Н. Римского-Корсакова Андрея. Эта дружба позволила Игорю часто бывать в доме у главы петербургской композиторской школы, который очень скоро заметил незаурядные способности молодого человека. Так Стравинский начал брать у *Римского-Корсакова частные уроки* (иногда в форме консультаций), продолжавшиеся несколько лет (1903–1908). Николай Андреевич не только преподавал ему необходимые теоретические знания и основы композиции, но и сумел зажечь в Игоре искру *профессиональной увлеченности* музыкальным искусством (как некогда сам преобразился под влиянием Балакирева). Посещать консерваторию не было никакой необходимости: в переполненных классах Стравинский не получил бы и половины внимания, которого он удостоился наедине с маститым композитором\*.

После смерти отца (1905) Игорь решил сам распоряжаться своей судьбой, бросил университет до получения диплома и всерьез занялся музыкальным сочинительством. К этому времени он был автором лишь одного романса, нескольких фортепианных пьес и сюиты для голоса с оркестром «Фавн и пастушка». Под руководством Римского-Корсакова Стравинский написал *Симфонию* (1907), обозначив ее как ор. 1, а затем, уже самостоятельно, создал небольшой *вокализ для голоса и фортепиано «Пастораль»* и еще два оркестровых произведения — «*Фантастическое скерцо*» и «*Фейерверк*» (1908). Увы, из-за смерти Николая Андреевича плодотворное общение было прервано, памяти Римского-Корсакова молодой композитор посвятил «*Погребальную песнь*» для оркестра (ее рукопись утеряна).

---

\* От поступления в консерваторию Стравинского «предостерег» именно Римский-Корсаков, опасаясь, что академическая рутина погубит талант подающего большие надежды автора.

В 1900-е годы Стравинский сблизился с художниками, входившими в объединение «*Мир искусства*», многие из которых (А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, А. Головин) впоследствии станут его соавторами в создании роскошных театральных постановок\*. Регулярно он бывал и на «*Вечерах современной музыки*» — концертах близкого «миriskуc-нйкам» музыкального кружка, в которых впервые познакомился с произведениями некоторых современных западных композиторов (К. Дебюсси, Р. Штрауса, М. Рegera, С. Франка).

**Встреча с Дягилевым.** Вскоре Стравинского поджидало по-настоящему фантастическое событие, итогом которого станет крутой поворот в его творческой судьбе.

С. Дягилев, мечтавший о создании для парижских «Русских сезонов» новых сочинений, заказал А. Лядову музыку балета «Жар-птица». Но известная неторопливость Лядова в этот раз приняла просто анекдотический характер: на вопрос Дягилева, как продвигается работа (через три месяца после получения заказа), он ответил, что «уже купил нотную бумагу». Получить готовый балет ко дню своей кончины явно не входило в планы энергичного импресарио, и он принялся искать нового «подрядчика».

В 1909 году, побывав на консерваторском концерте, где исполнялся «Фейерверк», Дягилев своим невероятным чутьем сразу понял, что никому не известный Стравинский и есть тот гений, который создаст ему новые балетные шедевры. Он рискнул — и выиграл. *Три балета*, заказанные им молодому автору, принесли и дягилевской труппе, и композитору мировую славу.

---

\* Это общение было для Стравинского вдвойне интересным, поскольку от отца он унаследовал и способности к живописи. В 1906 году он женился на своей кузине Екатерине Носенко, которая также увлекалась изобразительным искусством, создавая замечательные акварели (она станет матерью четырех детей Стравинского).

**«Русский период».** В 1910 году на сцене «Театра Елисейских полей» состоялась премьера *сказки-балета «Жар-птица»*, созданной Стравинским за несколько месяцев и открывшей зрелый, «русский период» его творчества. Спектакль имел сенсационный успех: «искрящаяся радужным сиянием» музыка стала «райским яблочком» сезона. Волшебная переливчатая музыка Жар-птицы, ледяная острота Кащеева царства и мягкая простодушная лирика Ивана-Царевича дополнялись красочными декорациями Головина и изобретательной хореографией Фокина, создавая, по мнению рецензентов, «восхитительнейшее равновесие между движениями, звуками и формами». С 28-летним композитором спешили познакомиться К. Дебюсси и М. Равель, М. Пруст и Сара Бернар.

По возвращении домой Петербург показался Стравинскому «глухой провинцией». С этого момента он предпочитает жить или в Европе, или в имении жены в небольшом местечке Устилуг Волынской губернии, где по его личному проекту был построен дом в швейцарском стиле (в него композитор даже перевез свой петербургский «Бехштейн»).

В 1911 году в центре парижского балетного сезона вновь оказался Стравинский: его второй балет *«Петрушка»* (на этот раз оформленный Бенуа) по мотивам балаганного масленичного представления был оценен кратко — «чудо».

Третий из парижских балетов, *«Весна священная»* (совместное творение Дягилева, Стравинского, Рериха и Нижинского\*, 1913) наделал много шума. Незадолго до этого

---

\* Постановщиком балета считается знаменитый танцовщик Вацлав Нижинский (1889–1950) — гениальный исполнитель партии Петрушки, прозванный «богом танца». Однако, судя по мемуарам С. Лифаря, Нижинский не обладал ни необходимой для хореографа эрудицией, ни даром постановщика: его первый опыт, «Послеполуденный отдых Фавна» на музыку Дебюсси, появился в результате совместной работы Дягилева (проведшего с Нижинским больше

композитор писал: «Я опасаюсь, что «Весна священная», где я уже не взываю ни к духу волшебных сказок, ни к радости и печали человеческой, ...может вызвать некоторое недоумение у тех, кто до сих пор проявлял дорожную мне симпатию».

«Некоторое недоумение» публики, собравшейся на премьеру балета в «Театре Елисейских полей» запечатлел в своём рассказе К. ван Вехтен: «Часть зрительного зала была потрясена тем, что она считала кощунственным покушением, предназначенным уничтожить искусство в музыке; охваченная яростью, она начала, с самого поднятия занавеса, свистеть и делать громкие замечания о том, как будет продолжаться. Оркестр играл, но его нельзя было слышать, за исключением врёменных перерывов, когда происходило легкое успокоение. Молодой человек, сидевший сзади меня в ложе, поднялся во время балета, чтобы яснее его видеть. Возбуждение, которое было в нем, скоро стало выражаться ритмическими отстукиваниями кулаками по моей голове. Мое волнение было таким сильным, что я некоторое время не замечал ударов». Другой очевидец, Жан Кокто, описывает спектакль подобным же образом: «Зал сыграл ту роль,

---

ста репетиций!) и Бенуа, указывавшего «малейшие хореографические жесты». О постановке «Весны священной» Лифарь пишет, что она «в конце концов удалась, но скольких мучений всем — и Дягилеву, и Стравинскому, и Рериху, и всей труппе — стоила эта «хореография» Нижинского, через семь лет переделанная Мясиним!». (См. Л и ф а р ь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: АРТ СТД РФ, 1994). Мнение Лифаря подтвердил и Стравинский, говоря о Нижинском следующее: «На несчастного юношу наваливали работу свыше его сил. Наружно он не отдавал себе отчета ни в своей недостаточности, ни в том, что ему предписали играть роль, которую он, в общем, не в состоянии был играть». Вполне вероятно, что помимо решающего участия Дягилева, некоторое влияние на «постановщика» оказала его сестра Бронислава Нижинская (1890–1972), вошедшая в историю балета действительно как выдающийся хореограф и также входившая в дягилевскую труппу.

какую он должен был сыграть: он тотчас же взбунтовался. Смеялись, шикали, свистели, подражали крикам животных и, может быть, этим в конце концов и пресытились бы, если бы толпа эстетов и нескольких музыкантов, захваченная своим непомерным рвением, не оскорбила и даже не опрокинула публику лож. Оглушительный шум перерос в драку». Дягилеву приходилось несколько раз гасить свет в зале, чтобы утихомирить толпу.

Действительно, *картины языческой Руси* (так авторы определили жанр спектакля) взорвали весь старый музыкальный мир: неслыханные, «наезжающие» друг на друга ритмы, пробирающая до спинного мозга терпкая гармония, колдовское очарование древних обрядов и дикие игры неуправляемых природных стихий — ко всему этому публика была не готова. «С первых и до последних тактов музыки вы никогда не услышите ноту, которую вы ожидаете: это будет или соседняя нота, или нота, которая вообще не должна была появиться», — писал в духе невежественных статей Булгарина один из парижских рецензентов.

Виновники «торжества» были счастливы: по окончании спектакля они поехали «пить водку» в один из парижских парков, Булонский лес. Все понимали, что столь громкий скандал — начало триумфа и что лучшей рекламы спектаклю не придумать. «Весна священная» стала любимым балетом Дягилева. Исполненная через год в концерте, она сделала композитора мировой знаменитостью. А. Казелла назвал сочинение «маяком, по которому пойдут молодые музыканты будущего». Стихийная мощь и жесткий нервный ток, пронизывающий «Весну священную», воспринимаются как откровение и в наши дни.

В 1914 году в «Русских сезонах» была представлена опера Стравинского «Соловей» по сказке Андерсена — история о том, как крохотная живая птичка победила смерть силой своего искусства. Летом этого же года композитор посетил Россию в поисках подлинных народных свадебных песен

для нового сочинения. Однако «Свадебка» (*хореографические сцены с пением и музыкой*\*) для солистов, четырех роялей и 17 ударных инструментов) будет написана лишь через девять лет (1923), а на родине Стравинский побывает почти через полвека. Планы композитора нарушила война и серьезная болезнь жены: врачи обнаружили у нее туберкулез, порекомендовав мягкий и нежаркий климат.

**Швейцария.** С 1914 по 1920 год Стравинский с семьей проживет в этой тихой нейтральной стране, далекой от военных действий. Его творчество по-прежнему будет питаться впечатлениями, полученными в России: «русский период» продолжится, но эксперименты станут еще смелее. Унаследовав от Римского-Корсакова уникальную способность постоянного обновления творческих манер, он добавит к ней страсть к смешению жанров и склонность к экспериментам над всеми элементами музыкального языка.

Не прекратится работа над театральными жанрами: в 1916 году будет создано *веселое представление с пением и музыкой* «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» по сказке из сборника Афанасьева, в 1917 — балет «Песнь соловья» (на материале оперы), в 1918 — «История солдата, или Сказка о беглом солдате и черте», читаемая, играемая и танцуемая, для двух артистов, мима\*\*, кларнета, фугота, корнета\*\*\*, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса (кто еще мог придумать такое?!).

В этот период написано много вокальных и хоровых сочинений, в которых Стравинский почти с этнографической точностью «реконструирует» *народно-песенные жанры*, одновременно внося почти в каждую песню свою

---

\* По фольклорной традиции, «музыкой» называлось инструментальное сопровождение.

\*\* Мим — актер, владеющий пантомимой;

\*\*\* Корнет — медный духовой инструмент типа трубы с более мягким звучанием (использован также в «Петрушке»).

особую «перчинку». Иногда, будто бы увлекаясь *«хорошо продуманной импровизацией»* в манере подлинных крестьянских распевщиков, композитор вдруг добавляет странный контрастирующий голос или почти с детской наивностью раскрашивает пение разноцветными оркестровыми линиями. Сказанное можно отнести к циклу из четырех крестьянских песен для женского хора а capella *«Подблюдные»*, циклам для голоса с инструментальным ансамблем *«Прибаутки»*, *«Кошачьи колыбельные песни»* или циклам для голоса и фортепиано *«Три истории для детей»*, *Четыре русские песни*.

Регулярные поездки в Париж вновь будут дарить композитору радость встреч с Дягилевым, его труппой и волновать ожиданием очередных премьер. А в 1920 году Стравинский станет постоянным жителем французской столицы.

**Париж.** «Свадебка» и небольшая комическая опера *«Мавра»* (по поэме Пушкина «Домик в Коломне», 1922) стали своеобразным прощальным приветом России — русские фольклорные элементы вскоре почти исчезнут из творчества композитора.

Оказавшись в Париже, центре воистину вавилонского смешения стилей, Стравинский избрал надежную точку опоры: классическую музыку XVII–XIX веков. Первоначальный импульс этому увлечению дал Дягилев, еще в 1919 году предложивший ему сделать попури на темы итальянского композитора Дж. Перголези\* для балета

---

\* Из обширного наследия Джованни Перголези (1710–1736) в оригинальной авторской рукописи сохранилось лишь одно духовное произведение — *Stabat mater*, принадлежность его перу остальных сочинений служит предметом исследований и споров. В балет Стравинского вошли, помимо подлинных тем, также фрагменты сочинений Гало, Монцы, Паризотти и Вассенара, приписывавшиеся ранее Перголези.



«Пульчинелла». Но Стравинский поступил иначе — свои изменения он внес *прямо в партитуру со старинными произведениями*, так что Дягилев от этих вольностей некоторое время ходил «с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия». Стравинский же открыл для себя новый стиль — *неоклассицизм*, под знаком которого пройдет два десятилетия его творчества. Однако главным принципом создания музыки стала для него не стилизация (копирование или подражание чужому стилю), а «*пересочинение старинных образцов*». Это была увлекательная игра: мысленно «разобрать» музыкальный язык другого композитора на отдельные элементы и затем заново, *по-своему* сложить из них новое целое. В результате слушателей поражал парадоксальный эффект — звучала абсолютно современная музыка, но которую мог бы написать напудренный придворный композитор, *если бы он дожил до наших дней*: вроде бы и тоника, но к ней «прилипли» какие-то звуки от предыдущих аккордов; вроде бы неустойчивые «вводные тоны», но они никуда не разрешаются, а повисают в воздухе подобно персонажам рассказа Хармса «Вываливающиеся старухи»; вроде бы полифония — но голоса сдвинуты вправо и влево, как линии в картинах Пикассо (который, кстати, оформил постановку «Пульчинеллы» в театре Гранд-Опера); мелодия движется вроде бы вверх, но ее таким странным образом подхватывают разные инструменты, что мы оказываемся вовсе не там, где ожидали (как в замысловатых работах голландского художника Эшера). Со временем старинный композитор все чаще лишь «выглядывал из-за спины» нашего интеллектуального маэстро, музыка которого стала «холодней», расщудочней, но не перестала быть интересной.

Вдобавок она оказалась удивительно удобной для танца, и во время гастрольной поездки в США (1925) Стравинский обрел нового постоянного хореографа. Им стал сын грузинского композитора Баланчивадзе, бывший танцор



**М. Эшер. Бельведер (1957)**

Игра Стравинского с музыкальным «пространством» подобна псевдоклассическим экспериментам Маурица Эшера (обратите внимание на парадоксальное смещение колонн, горизонтальных плоскостей и лестницу, ведущую изнутри наружу)

Мариинского театра, а теперь американец *Джордж Баланчин*, создавший в Нью-Йорке собственную труппу. Новые «неоклассические» балеты («*Аполлон Мусагет*», 1928, «*Поцелуй феи*» на темы Чайковского, 1928, «*Орфей*», 1948) будут ставиться и в Париже, и в Америке. По стилю им близки некоторые другие сочинения: *Октет для духовых инструментов* (1923), *Концерты — для фортепиано и духовых инструментов* (1924), для скрипки с оркестром (1931), для двух фортепиано соло (1935); *Симфония в До* (1940). Оригинальностью замысла отличается опера-оратория «*Царь Эдип*» по трагедии Софокла (1927); древние пласты европейской музыки воскрешает драматическая «*Симфония псалмов*» для хора и оркестра на латинские тексты Ветхого Завета (1930).

Распространение нацизма в Европе всерьез испугало Стравинского. На «выставке» современной музыки в Дюссельдорфе (Германия) он был представлен как «вырожденец». Трагические семейные обстоятельства (смерть от туберкулеза жены и 24-летней дочери, смерть матери) ускорили принятие решения об отъезде из Франции. О начале Второй мировой войны Стравинский узнал на борту теплохода, пересекавшего Атлантический океан.

**США.** Официальным поводом для прощания с Европой стало приглашение Гарвардского университета прочесть в 1939 году курс лекций по музыкальной поэтике. Но и до этого творческие контакты Стравинского с Америкой были достаточно интенсивными: двумя годами ранее он руководил в нью-йоркском театре Метрополитен-опера постановкой балета «в трех сдachaх» под названием «*Игра в карты*».

По приезду в США Стравинский поселился в Голливуде (близ Лос-Анджелеса) и с любопытством пытался приспособиться к новой для него музыкальной культуре: им созданы «*Танго*», «*Концертные танцы*», «*Русское скерцо*» и «*Черный концерт*» для джаз-оркестров Бенни Гудмена, Пола

Уайтмана и Вуди Германа (1942–44)\*, а также курьезная «Цирковая полька» для молодого слона (1944). Последнее, на редкость экзотическое, сочинение предназначалось действительно для шоу слонов, поставленного Баланчинным\*\*. Об этом событии композитор потом не раз с умилением вспоминал, подчеркивая, что при встрече со слонихой Бесси в знак благодарности «пожал ей ногу».

Четырежды Стравинский предпринимал попытки писать киномузыку. Но требуемой салонности и мелодраматичности ему достичь не удавалось: по мнению режиссеров, его опыты больше подходили для сопровождения «белого экрана». После того как на вопрос одного из киномагнатов, «сколько вам потребуется времени, чтобы написать час музыки», Стравинский, не колеблясь, ответил «год», его пути с кинематографом окончательно разошлись\*\*\*.

И это неудивительно: композитор, разменявший седьмой десяток, больше думал о вечных темах. После создания мессы (1948) он продолжал все чаще обращаться к религиозной тематике — в 1950–60-е годы написаны «Плач пророка Иеремии», «Священное песнопение во славу св. Марка», «Заупокойные песнопения» (Реквием), священная баллада «Авраам и Исаак».

Резко меняется и его музыкальный язык. После сравнительной ясности и простоты неоклассического стиля Стравинский начал применять сложнейшую *серийную технику* и *додекафонию*, в которых употребление благозвучных интервалов и аккордов ограничено, роль музыкальной

---

\* Стравинский и ранее увлекался джазом: в 1918 году им создан «Рэгтайм» для 11 инструментов; один из номеров «Истории солдата» также написан в этом жанре.

\*\* Супруга Баланчина была цирковой артисткой.

\*\*\* См. об этом: Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, Академический проект, 2003.

темы выполняет ряд (серия) из неповторяющихся звуков, а на смену привычной тональности пришло равенство всех 12 тонов хроматической гаммы. В этом стиле созданы последний балет «Агон» (1957), «Движения» для фортепиано с оркестром (1959) и некоторые другие сочинения.

В 1962 году 80-летний композитор три недели провел в СССР, продирижировав концертами в Москве и Ленинграде. Его лично приветствовал тогдашний партийный лидер Н. Хрущев, министр культуры Е. Фурцева, с огромным интересом прошли многочисленные встречи с советскими композиторами. К сожалению, место рождения Стравинскому посетить не удалось — дача в Ораниенбауме не сохранилась, зато в квартире его детства на набережной Крюкова канала (где теперь была обычная ленинградская «коммуналка») родственники устроили ему теплый прием. Визит на родину пробудил у композитора ностальгические чувства — он признался, что вновь был «счастлив».

По возвращении в Америку Стравинский еще пять лет продолжал выступать как дирижер, но музыку больше не писал. Лишь однажды он сделал обработку для камерного оркестра двух духовных песен австрийского композитора Гуго Вольфа.

Умер композитор в 1971 году в Нью-Йорке, за два месяца до своего 90-летия. Согласно его воле, он был похоронен в Венеции, рядом с многолетним другом Сергеем Дягилевым.



На сцене  
Большого зала  
Ленинградской  
филармонии  
(1962)

## «ПЕТРУШКА»

**История создания.** После успеха «Жар-птицы» Стравинский получил заказ на «Весну священную» и отправился в *Швейцарию* обдумывать план этого сочинения. Но прежде чем приступить к сложному полотну о языческих обрядах древних славян, ему захотелось «развлечься оркестровой вещью, в которой рояль играл бы главную роль». Во время создания музыки ему представлялся паяц, который «каскадом своих дьявольских выходов выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами». Потом, долго раздумывая над *названием* пьесы, композитор вдруг понял: конечно, «Петрушка»!

Приехав в *Монте-Карло* — город на Лазурном берегу Средиземного моря, где была организована постоянная репетиционная база «Русского балета», он сыграл фрагмент произведения Дягилеву. «Отрывок ему так понравился, — написал в „Хронике моей жизни“ композитор, — что он не хотел больше выпускать его из своих рук и стал меня убеждать развить тему страданий паяца и сделать из этого целый хореографический спектакль»\*. Так возникла идея нового балета, после чего *совместно* была обсуждена его *программа* — место действия, состав персонажей и развитие сюжета. Создание оформления (декораций и костюмов) решено было поручить Бенуа, а хореографическое воплощение — Фокину.

Затем, уже в *Риме*, куда дягилевская труппа приехала на гастроли, была завершена музыка (первоначальный «кон-

---

\* Сам Дягилев утверждал, что после прослушивания пьесы Стравинского и название, и идею балета придумал он сам. Это подтверждает С. Лифарь в уже цитированных мемуарах, а также близко знакомый с Дягилевым композитор Николай Набоков (двоюродный брат писателя).

церштюк» вошел во вторую картину балета) и придумана хореография, а Бенуа отправился создавать декорации в *Петербург*.

После приезда всех участников постановки в *Париж* у них оставалось всего десять дней до премьеры, репетиции балета проходили три раза в день, иногда приходилось отменять даже обеденные перерывы. Премьера *«Петрушки»*, состоявшаяся 13 июня 1911 года в театре *«Шатле»*, стала одним из вершинных спектаклей труппы, навсегда вошедших в историю балета и до сих пор сохранившихся в первоизданном виде на сценах многих театров мира.

**Жанр, сюжет, идея.** Действие балета, который Бенуа назвал *«балет-улица»*, происходит в 1830-е годы в Петербурге во время масленичных гуляний. Композитор дал сочинению иное жанровое обозначение — *«потешные сцены»*, стараясь скрыть за маской этого названия серьезность замысла.

*Сюжет* балета прост. Перед одним из театральных балаганчиков Фокусник развлекает толпу: он намерен оживить кукол и заставить их разыграть классическую любовную драму. Героями задуманного им любовного «треугольника» становятся вечный неудачник *Петрушка*, «хорошенькая и глупенькая» *Балерина*, в которую Петрушка немедленно влюбляется, и его соперник — безмозглый и самодовольный *Арап*. Разумеется, Балерина предпочитает Арапа и начинает с ним флиртовать, заставив горько страдать Петрушку. Ревность вызывает драку, во время которой Арап отсекает Петрушке голову саблей. Публика дрожит от страха, но Фокусник показывает, что из трупы сыплется опилки — это всего лишь кукла! И тут происходит совсем невероятное событие: вдруг сгущаются сумерки, и над балаганчиком возникает зловещий призрак — тень Петрушки.



### Петрушка

Иллюстрация  
художника

И. Тимофеева (1967)

Трогательная история таит в себе весьма *глубокий смысл*: всякое существо имеет живую душу, и никакое насилие, даже по отношению к беспомощной кукле, не проходит бесследно: порожденное им зло остается в мире.

Главную роль на премьере блистательно исполнил *В. Нижинский* — в пластической выразительности танца ему и ранее не было равных. На репетициях, по воспоминаниям Бенуа, роль Нижинскому не давалась: он был, как всегда, немного рассеян и будто не понимал, что от него требовалось. Но как только танцор надел костюм и загримировался — с ним произошла «внутренняя метаморфоза», а на сцене он загадочным образом полностью перевоплотился в своего персонажа и своей игрой буквально «наэлектризовал» зал. А ведь партия Петрушки чрезвычайно сложна — в ней нет обычных классических трюков, нет полетных прыжков или залихватских вращений.

«*Суть роли Петрушки*, — писал Бенуа, — жалкая забитость и бессильные порывы отстоять личное счастье и достоинство, и все это — не переставая быть куклой. Вся роль задумана (как в музыке, так и в либретто) в каком-то „неврастеническом“ тоне, она вся пропитана покорной горечью, лишь судорожно прерываемой обманчивой радостью и исступленным отчаянием».

Красочная, но печальная сказка, представленная почти столетие назад в Париже, до сих пор волнует публику: «Петрушка» — действительно настоящее чудо хореографического, декоративного и музыкального искусства.



**Характеристика музыки.** Балет состоит из *четырёх картин*, каждая из которых складывается из множества живописных, стремительно сменяющих друг друга сценических эпизодов. Картины (и некоторые эпизоды) отделены друг от друга громким *барабанным боем*.

*Первая картина* — сцена народного гуляния во время Масленицы. Фантастическая яркость оркестровых красок делает ее непревзойденным шедевром своеобразной *музыкальной живописи*, по пышности, праздничности и великолепию сравнимую с полотнами Кустодиева — художника, прославившегося многоцветностью, сочностью изображенных им картин народного быта (и некоторой иронией, подчеркнутой «лубочностью» полотен).

После открытия занавеса мы видим золоченый шпиль Адмиралтейства, а перед ним — шумную площадь, на которой раскинулись торговые палатки с пряниками и леденцами, шатры кукольных и театральных балаганов, звенящие карусели\*. Площадь заполнена пестрой гудящей толпой: тут и приличные «люди хорошего общества», и молоденькие юнкера, и уличные торговцы, и подвыпившие мужички, и обязательный гость всех ярмарок — Балаганный дед, отпускающий непристойные шуточки зазевавшимся девицам.

Оркестр переливается всеми оттенками искрящегося снега, сквозь шум доносятся отдельные реплики гуляк, обрывки песен, триньканье балалайки и веселое дребезжание каруселей.

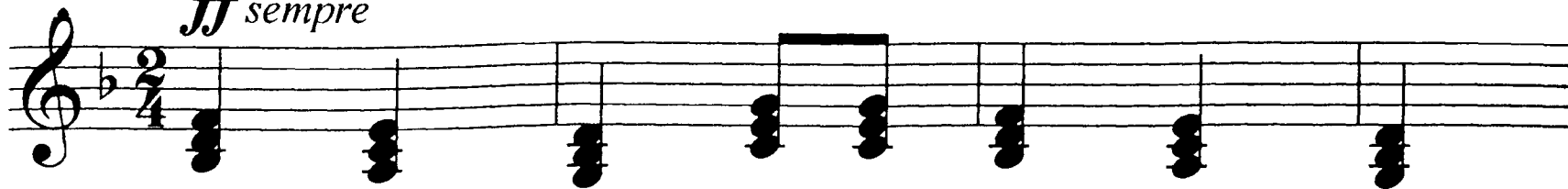
---

\* Для премьеры Дягилев раздобыл настоящую небольшую действующую карусель. Когда его труппу пригласили на гастроли в Америку — маэстро долго отказывался, опасаясь утонуть, но все же решился. Во время поездки в Аргентину трагический инцидент все-таки произошел: знаменитая карусель сорвалась с крана во время разгрузки реквизита и навсегда скрылась под водой.

В этой сцене композитор использовал несколько подлинных народных мелодий. Игра *веселого гармониста*, развлекающего толпу, изображена наигрышами на основе песни «Далалынь, далалынь». Параллельные мажорные трезвучия, бодро исполняемые оркестром и столь знакомые русскому уху, на репетиции вызвали смех у оркестрантов. Пришлось им разъяснять, что на гармошке только и можно, что елозить туда-сюда на двух-трех аккордах:

139

Vivace

*ff sempre*

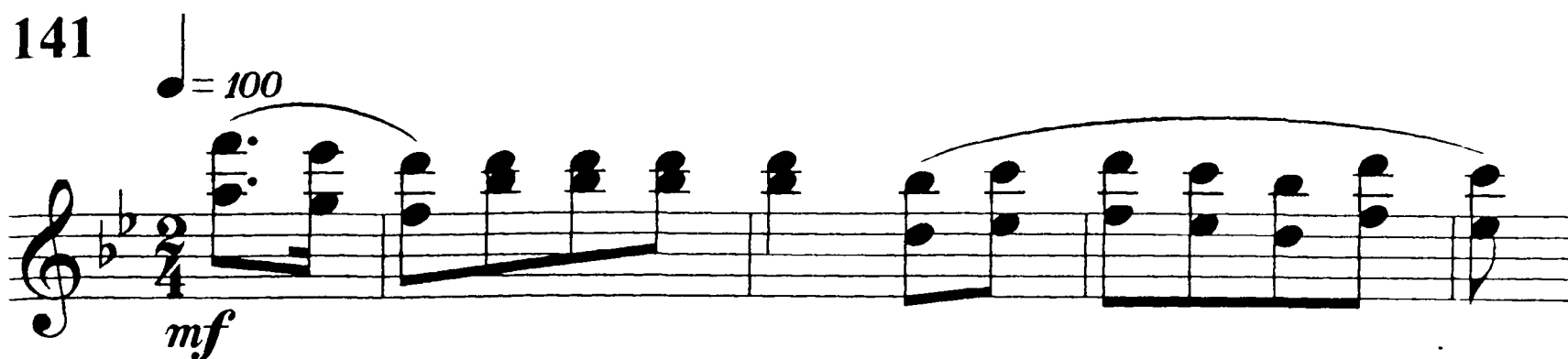
Появляется *шарманищик* — он вертит ручку своего нехитрого инструмента, аккомпанируя *уличной танцовщице*. Полурасстроенная шарманка сбивается с ритма (*четырёхдольная* мелодия народной песни «Под вечер осенью ненастной» исполняется кларнетами под вальсовый *трехдольный* аккомпанемент!), поскрипывает (высокие отзвуки флейты), но все же позволяет танцовщице сделать несколько крутящихся па:

140

♩ = 100



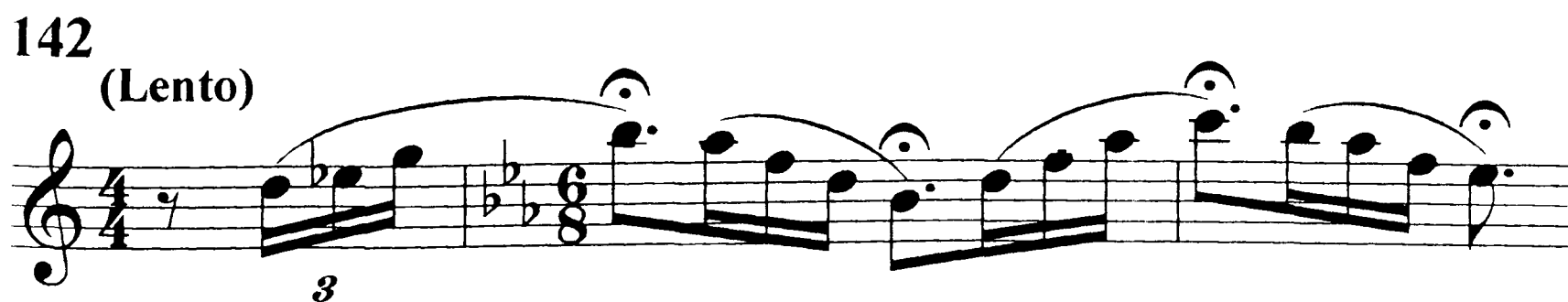
Шарманщик переключил клапан — и вот уже более складно звучит мелодия французской песенки «Деревянная нога» под звуки треугольника\*:



Рядом расположились конкуренты — другая плясунья и мужичонка с «музыкальным ящиком». Но тихие хрустальные бряцанья неведомого механизма едва слышны (мелодию городской песни «Чудный месяц» исполняет челеста) и заглушаются более громкой шарманкой (ц. 15).

Все это фольклорное изобилие звучит на фоне бурлящего сопровождения оркестра и звонких пассажей то фортепиано, то флейты и проносится буквально за несколько минут.

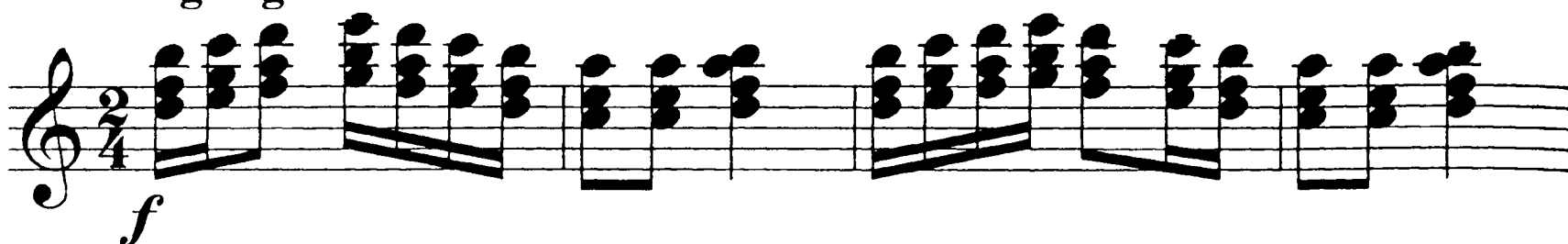
Грохочет барабан, и вот наконец из-за ширмы выглядывает голова в длинном колпаке. *Сцена фокуса* завораживает зрителей таинственностью: мрачно бубнит контрафагот, загадочно стонут фаготы и кларнеты, тихо шуршат засурдиненные струнные и арфа. Фокусник играет на флейте:



\* Звучание треугольника напоминает колокольчики. Эту песню композитор услышал где-то во Франции и принял ее за народную, однако после премьеры балета выяснилось, что у простенькой мелодии есть автор, потребовавший соблюдения авторских прав!

Неужели эта простенькая мелодия способна оживить марионеток? На глазах собравшихся кудесник касается кукол волшебным инструментом, и они вправду не только оживают, но и танцуют зажигательную *русскую пляску*:

143

*Allegro giusto*

Увидев эти аккордовые параллелизмы, Римский-Корсаков поставил бы своему гениальному ученику двойку с минусом! Но в них-то как раз и вся прелесть...

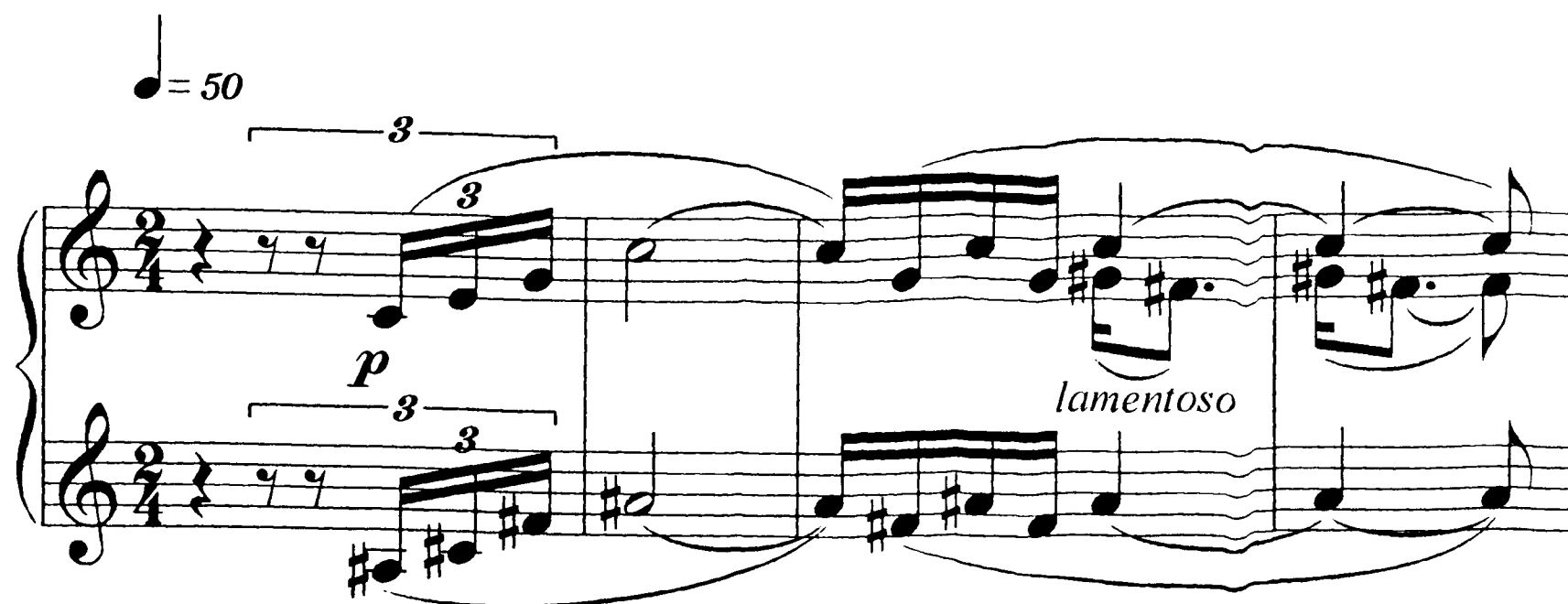
*Вторая картина.* Радость Петрушки оказалась недолгой — Фокусник грубо запикивает его в освещенную мертвенным светом комнату. Быть в клетке — таков удел паяца. Черное небо над ним покрыто холодными равнодушными звездами, со стены злобно смотрит портрет Фокусника, а выход охраняют нарисованные черти. Петрушка стонет и жалобно поглаживает ссадины.

Его *первая тема* — оригинальное сочетание двух восходящих вопросительных мотивов, исполняемых кларнетами одновременно в двух тональностях — до мажоре и фа-диез мажоре\*. Это пример *политональности*, нового приема, появившегося уже в XX веке:

---

\* Как тут не вспомнить рассуждения Скрябина о «духовных» и «бездуховных» тональностях! Верхняя мелодия, словно подавляющая нижнюю, написана в до мажоре — земном, грубом и материальном (власть Фокусника?), нижняя — в «живом» фа-диез мажоре (страдающая душа Петрушки?). Эта же тема вызывает другую ассоциацию — о двойственности природы Петрушки, полукуклы-получеловека.

144



Между двумя тональными пластами слышен еще один голос — всхлипывающие интонации страдания (у фагота).

Петрушка шлет своему мучителю гневные проклятия: *вторая тема* пронзительно звучит у труб и корнетов:

145

Furioso



С появлением Балерины (раздел Allegro, ц. 56) в сердце Петрушки проникает надежда. Но легкомысленная куколка, немножко повертевшись, спешит удалиться — ведь и она попала в комнату лишь по воле Фокусника. Уж лучше она пококетничает с Арапом!

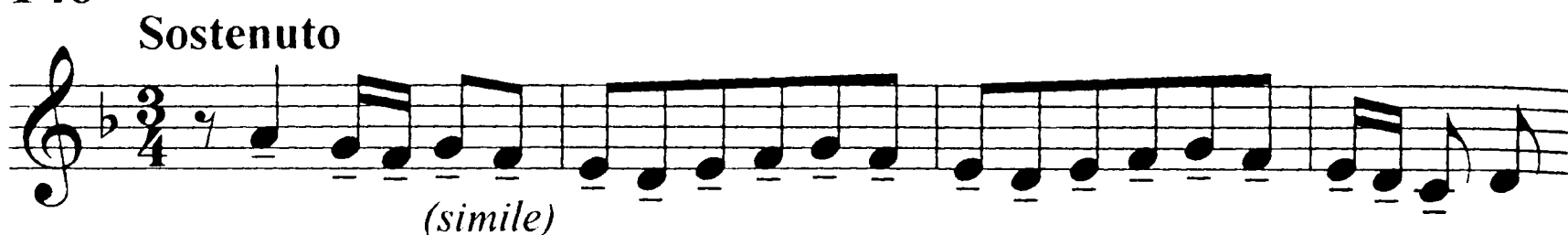
*Третья картина* (в комнате Арапа) решена в пародийном ключе. И музыка, и ее хореографическое воплощение нарочито примитивны, а декоративное оформление сцены режет глаз безвкусной роскошью.

Поначалу Фокин никак не мог придумать, чем же занять придурковатого Арапа — не книжку же ему читать! Наконец

пришла великолепная идея: находясь в одиночестве, Арап, подобно орангутану, с первобытным интересом долго и тщательно изучает... кокосовый орех.

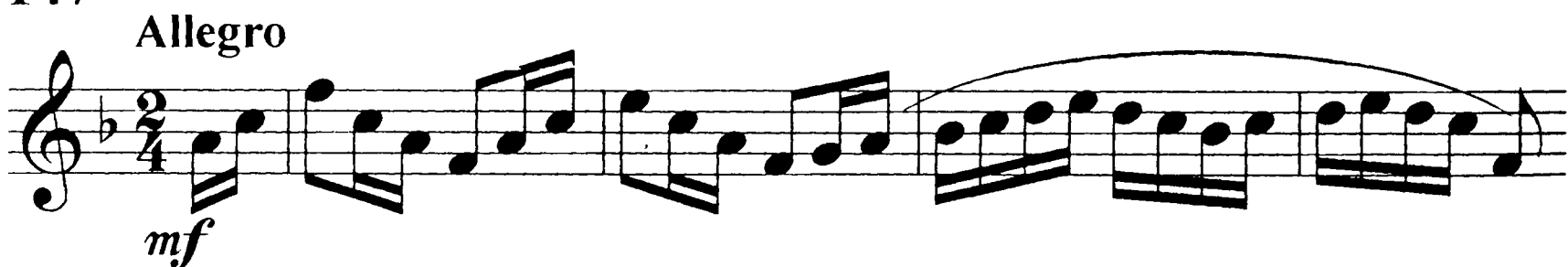
Сопровождающая это «полезное занятие» мелодия соответствует глубине происходящего и вяло топчется на нескольких звуках:

146



А вот и подружка, ему под стать! Балерина входит, как на военном параде, — под звуки барабанной дроби: о своей любви к Арапу она громогласно «трубит» в корнет:

147



Наконец сладкая парочка сливается в едином порыве: звучит грубоватый и механистичный вальс (ц. 71).

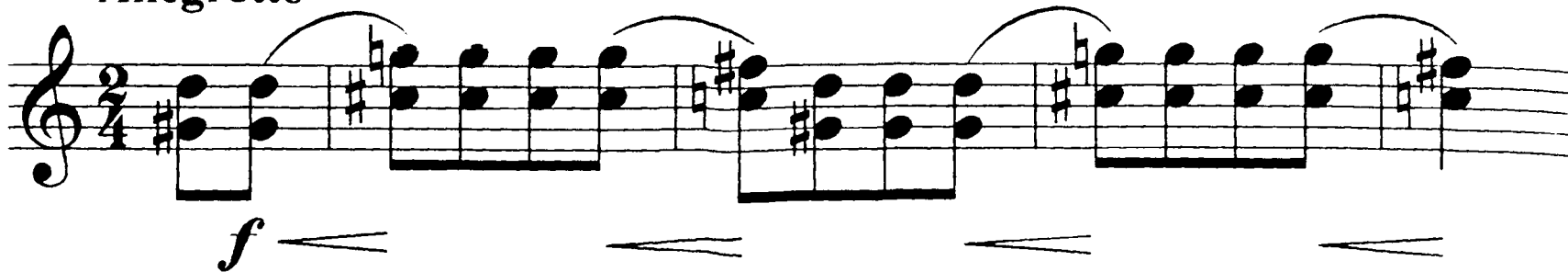
Идиллию нарушает Петрушка, его протестующая тема обращена к Балерине: как она могла предпочесть ему этого бездушного истукана? Но Арап не собирается церемониться с соперником, он грубо выставляет его за дверь.

Четвертая картина возвращает нас на площадь, где веселящийся народ придумывает все новые и новые развлечения. Это своеобразная *реприза* произведения, характером музыки и повторением некоторых тем напоминающая его начало, а по форме представляющая собой *дивертисмент* — ряд колоритных контрастных эпизодов.

Танец кормилиц основан на известной песне «Вдоль по Питерской», а в его среднем разделе *параллельными тритонами* проводится плясовая песня «Ах вы, сени, мои сени»:

148

Allegretto



Следующий эпизод — появление мужика с *дрессированным медведем* (ц. 100). Несчастное животное грузно топает под резкое звучание дудки (изображаемой кларнетом).

Продолжают веселый масленичный карнавал *ухарь-купец* с двумя *цыганками*, затем разухабистые *конюхи* и *кучера*, после вдруг выскакивает рогатый *черт* (ненастоящий, конечно), за ним — *ряженые*, одетые козой и свиньей.

В суматохе никто не слышит громких криков, доносящихся из балаганчика: у трубы пронзительно звучит нота фа-диез и обрывок второй темы Петрушки. Приближается кровавая развязка: выбегающего из-за ширмы Петрушку преследует и убивает Арап. Жалобно и едва слышно звучат последние проведения темы Петрушки у кларнета и солирующей скрипки.

Фокусник успокаивает толпу и, боязливо озираясь, спешит покинуть сцену. Но гневный голос Петрушки теперь будет его повсюду преследовать...

Музыка «Петрушки» не раз вдохновляла выдающихся балетмейстеров XX века на создание новых хореографических версий балета, среди которых наиболее интересны спектакли Курта Йосса (1930), Мориса Бежара (1977), Джона Ноймайера (1982), Тero Сааринена (2001, музыка аранжирована для двух гармошек).

«Петрушка» — настоящая энциклопедия старинного русского быта, в наши дни уже исчезнувшего. Кажется, что в получасовой балет композитору удалось вместить мироощущение многих поколений! Если Римский-Корсаков воссоздавал старинные обряды в масштабных, эпических

полотнах («Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже»), то Стравинский в балетах «русского периода» сумел сделать это ёмко и *афористично*, столь же *красочно и декоративно*, сколь и *глубоко*.

В самом широком смысле *принципы музыкальной драматургии*, воплощенные в «Петрушке», были развиты им и в последующих сочинениях: «модели» всех других эпох, воссозданных Стравинским, всегда отличаются явно выраженным «интонационным правдоподобием», *точным соответствием стилю* (хотя композитор далеко не всегда использовал цитаты) и при этом *неповторимостью его собственного мышления*. «Моя манера вытекает из личных взаимоотношений с материалом», — говорил композитор. И добавлял со свойственным ему юмором, что «единственный возможный способ комментирования музыкального произведения — это еще одно музыкальное произведение».

Бесчисленные опусы Стравинского — настоящая летопись всей музыкальной жизни прошедшего столетия. Каждый слушатель сможет найти в его творчестве что-то близкое и интересное для себя.

## ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И. Ф. СТРАВИНСКОГО

**12 балетов** («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Песнь соловья», «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», «Игра в карты», «Концертные танцы», «Балетные сцены», «Орфей», «Агон», «Клетка»)

**4 балета «с пением»** («Байка про Лису...», «История солдата», «Пульчинелла», «Свадебка»)

**3 оперы** («Соловей», «Мавра», «Похождения повесы»)

**Опера-оратория «Царь Эдип»**

**Мелодрама «Персефона»**

**3 симфонии, «Мадригальная симфония», другие произведения для оркестра**



**«Симфония псалмов»** для хора и оркестра

**«Симфонии духовых», «Дамбартон Оукс»**, другие произведения для камерного оркестра и камерно-инструментальных ансамблей

**Концерты** и другие произведения для фортепиано с оркестром, скрипки с оркестром, кларнета с оркестром («Черный концерт»)

**Концерт для двух фортепиано**, произведения для фортепиано соло

**3 русских духовных песнопения**, «Подблюдные» для хора а cappella

**Свыше 10 духовных сочинений в разных жанрах**

**14 вокальных циклов** для голоса с фортепиано или инструментальным ансамблем

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. На сколько основных этапов можно разделить творчество Стравинского?

2. Каковы границы «русского периода»? Назовите произведения, написанные в это время. Чем они отличаются от более поздних сочинений композитора?

3. Какую роль сыграл С. Дягилев в судьбе Стравинского?

4. Расскажите об истории создания и судьбе балета «Петрушка». Какую идею выразили авторы в придуманном ими сюжете?

5. Что, помимо цитирования подлинных народных мелодий, придает музыке «Петрушки» национальный характер?

6. Как вы понимаете значение термина «неоклассицизм»?

7. Можно ли какой-нибудь из жанров считать главным в творчестве Стравинского?

8. Перечислите основные сочинения композитора.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Загадки истории</b> .....	3
<b>Древнерусская музыка</b> .....	5
<b>Музыка XVII века</b> .....	19
<b>Музыка XVIII века</b> .....	24
<b>Музыкальная жизнь первой половины</b>	
<b>XIX века</b> .....	35
Александр Варламов .....	43
Александр Гурилёв .....	46
Александр Алябьев .....	48
<b>Михаил Иванович ГЛИНКА</b> .....	53
Жизнь и творчество .....	54
«Руслан и Людмила» .....	69
Оркестровые произведения .....	79
Романсы .....	84
<b>Александр Сергеевич ДАРГОМЫЖСКИЙ</b> .....	90
Жизнь и творчество .....	91
Романсы и песни .....	99
<b>Музыкальная жизнь второй половины</b>	
<b>XIX века</b> .....	105
«Могучая кучка» .....	108
<b>Модест Петрович МУСОРГСКИЙ</b> .....	118
Жизнь и творчество .....	119
«Борис Годунов» .....	130
«Картинки с выставки» .....	145
Романсы и песни .....	151
<b>Александр Порфирьевич БОРОДИН</b> .....	156
Жизнь и творчество .....	158
«Князь Игорь» .....	164
«Богатырская симфония» .....	175
Романсы и песни .....	178
<b>Николай Андреевич РИМСКИЙ-КОРСАКОВ</b> .....	183
Жизнь и творчество .....	184

«Золотой петушок» .....	206
«Шехеразада» .....	219
<b>Петр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ</b> .....	231
Жизнь и творчество .....	232
Симфонии .....	256
«Пиковая дама» .....	263
«Щелкунчик» .....	286
<b>Музыкальная жизнь конца XIX —</b> <b>начала XX века.</b> .....	306
<b>Сергей Васильевич РАХМАНИНОВ</b> .....	314
Жизнь и творчество .....	315
Фортепианные сочинения .....	327
<b>Александр Николаевич СКРЯБИН</b> .....	337
Жизнь и творчество .....	339
Фортепианные сочинения .....	351
«Поэма экстаза» .....	355
<b>Игорь Федорович СТРАВИНСКИЙ</b> .....	362
Жизнь и творчество .....	364
«Петрушка» .....	378