

ЛС Третьякова

РУССКАЯ
МУЗЫКА

XIX
века

Л. С. Третьякова

РУССКАЯ
МУЗЫКА
XIX
века



КНИГА ДЛЯ УЧАЩИХСЯ
СТАРШИХ КЛАССОВ

Издание второе,
исправленное и дополненное

Ale07.ru

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1982

Рецензент — старший научный сотрудник лаборатории музыкального обучения НИИ школ МП РСФСР *Г. П. Лисенкова*.

Третьякова Л. С.

Т66 Русская музыка XIX века: Кн. для учащихся ст. классов. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1982. — 207 с., ил.

Эта книга знакомит читателей, старших школьников, с жизнью и творчеством великих русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородин, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского; с возникновением и деятельностью «Могучей кучки», а также с композиторами — предшественниками и современниками Глинки, такими как А. А. Алябьев, А. Л. Гурилев, А. Е. Варламов.

Книга Л. С. Третьяковой предназначена в помощь тем, кто занимается по программе факультативного курса «Основы музыкальной культуры», и тем, кто захочет открыть для себя прекрасный мир русской классической музыки.

Первое издание вышло в 1976 г.

Т 4306022100—151
103(03)—82 232—82

ББК 85.23(2)1
78 С1

© Издательство «Просвещение», 1976 г.

© Издательство «Просвещение», 1982 г., с изменениями.

Вступление



Эта книга расскажет тебе, дорогой читатель, о русской музыке XIX века, о тех, кто создавал ее — о великих русских композиторах. Ты узнаешь, как жили и боролись за свое призвание и за свое искусство Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.

Все они страстно любили музыку. И не только потому, что считали ее прекраснейшим из искусств. В музыке они видели действенное, активное средство борьбы за самые светлые идеалы, за свободу и счастье людей.

Музыку называют языком души. Это очень верно! Ничто так не волнует душу, не говорит о самом сокровенном, как музыка.

Каким же богатством обладает человек, понимающий язык музыки! Насколько острее становится его ум, тоньше чувства, глубже переживания...

Язык истинной музыки не прост. Он доступен лишь тому, кто научился внимательно слушать, сосредоточенно думать, серьезно анализировать. Ибо все значительное, глубокое, что выражено в музыке, рассчитано на серьезное, вдумчивое постижение, на сосредоточенность мысли и души. Так же как серьезное чтение. И даже в большей мере. Ведь музыка не имеет определенных слов, с которыми связаны определенные понятия. Язык музыки шире и отвлеченнее. Чем интереснее произведение искусства, тем оно сложнее, многозначнее. И воспринимается слушателями подчас очень по-разному, если, конечно, не имеет особой художественной программы, подзаголовка — как, например, Шестая, «Пасторальная», симфония Бетховена, «Фауст-симфония» Листа.

В этой книге пойдет разговор о русской классической музыке XIX века.

XIX век в развитии русской культуры явился самым значительным и знаменательным из всех предыдущих веков. Победно окончившаяся Отечественная война 1812 года, восстание декабристов, отмена крепостного права, подготовка к первой русской революции...

Все эти события в истории России сопровождались стремительным развитием общественной мысли и столь же интенсивным расцветом русской культуры — в том числе и музыки. Ибо создатели музыки — русские композиторы — были причастны ко всему лучшему, передовому, что было в русской общественной жизни. И не

только творчеством, но и своими передовыми взглядами, своим поведением они утверждали неразрывную связь с жизнью русского общества, с народом, с его искусством.

Причастность к современности, ко всему, что окружало их, не была надуманным принципом, привнесенным извне. Ее диктовали внутренние побуждения их чистых и благородных натур. Сострадание народу, протест против его угнетения порождали и протест против несправедливого социального устройства общества. Так Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский становились выразителями передовых идей своей эпохи. И борцами. Прежде всего борцами за демократичность, за национальность русского искусства. Горячая приверженность к современности, к национальной определенности музыки порождала интерес и к русской национальной старине, к истории, в которой они видели проявление здоровой силы народного духа.

И не только славное прошлое русского народа усматривали они в его истории. Но и не менее славное будущее, в которое глубоко верили и за которое боролись своим искусством. И в этом будущем, уже реальном, осуществившемся, есть частица жизни и таланта каждого из этих людей. Они — несмотря на отдаленность во времени — близки и дороги нам, людям конца XX века, ибо их творчество не только расширяет наше представление о мире, формирует эстетический вкус, приобщает к тому лучшему, что создано человечеством, но и воспитывает чувство гордости за свое Отечество, чувство национального достоинства, уважение к национальной культуре.

Эта книга ни в коей мере не претендует на полноту рассказа о русской музыке XIX века. Ибо каждый из композиторов, создававших эту музыку, по-своему значителен, неповторим и интересен. Каждый — эпоха в истории русской и мировой музыкальной культуры.

Цель этой книги — помочь юному читателю понять и почувствовать величие, значимость, красоту русской музыки, пробудить в нем желание больше читать о музыке, слушать великие творения русских гениев.

Предшественники и современники Глинки



Волнующе прекрасна и неотразимо притягательна русская музыка. В ней — наше славное прошлое и достойное настоящее, седая старина и животрепещущая современность. Эта музыка потому так много говорит сердцу, что сама заключает в себе душу породившего ее народа.

Не сразу она стала такой, какой мы ее знаем сейчас. В далекие времена Киевской, а затем и Московской Руси она звучала то гуслильным перезвоном народных певцов-сказителей, то задорным скomorошьям наигрышем, то широким раздольным напевом крестьянина-землепашца.

Многообразен мир чувств и мыслей, выраженных в русской народной музыке; разнообразны исторические события, отображенные в ней; различны средства музыкальной выразительности, использованные безымянными создателями ее. Но непреложным всегда оставалось одно: любовь к родной земле, к родному русскому народу, его борьбе, его труду.

«Песня — душа народа» — эта мысль утверждалась великими русскими композиторами. И это не преувеличение. В песнях народа нашло свое выражение все то, чем он жил многие века. И потому русская народная песня явилась той основой, той почвой, на которой произросла русская профессиональная музыка — музыка Глинки и Даргомыжского, Мусоргского и Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского, — музыка, которая вошла в сокровищницу мировой, общечеловеческой культуры и стала неотъемлемой частью ее. Мы вправе гордиться тем, что русская музыка так любима на всех континентах. Она пленяет сердце каждого, кто слышит ее.

Под чьим бы небом ни родился он,
В ком бьет источник силы и любви
Незамутненный...

В народе музыка всегда пользовалась большой любовью и была неотъемлема от его интересов, его истории. «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен, — писал Гоголь... — Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи и как грибы вырастают города. Под песни... целенается, женится и хоронится русский человек».

Прекрасные народные песни звучали всегда и в среде русского крестьянства, которое вопреки крепостному рабству оставалось

духовно свободным, независимым; и среди горожан, где пародная песня бытовала хотя и несколько измененной, но сохранившей национальное своеобразие; и в среде дворянства. Для его лучшей, культурнейшей части песня была выразителем национального гения русского народа. И наконец, под обаянием русской народной песни находились даже иностранные музыканты — итальянцы, французы, чехи, приглашенные для придворной службы в Россию. Так, один из знаменитых итальянских композиторов XVIII века Паизиелло, услышав народные русские песни, «...не хотел верить, — по воспоминаниям современника, — чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей».

Немало воспоминаний современников свидетельствует о восторженном отношении просвещенных иностранцев к народной русской песне, к ее талантливым исполнителям. Это отношение к ней сохранилось и в следующем столетии. Например, замечательный немецкий композитор Р. Шуман подробно описывает свое впечатление от народного русского хорового пения: «Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу... Подобный естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление».

Могла ли эта песня не воздействовать на творчество русских композиторов, которых уже в XVIII веке было немало?

Как мы уже отмечали, русская народно-песенная стихия явилась той основой, той почвой, на которой произросла вся русская профессиональная музыка. Народная песня — так или иначе — вошла в творчество всех русских композиторов, стала неотъемлемым элементом их произведений. И не только вокальных: песен, романсов, кантат, оперы, но и инструментальных сочинений; вариаций на народные темы, сонат, квартетов, концертов.

Большого расцвета русская профессиональная музыка достигла в XVIII веке, который справедливо был назван «веком разума и просвещения». Если раньше церковь подавляла светское искусство, настойчиво изгоняя его как «бесовский соблазн», то в XVIII веке искусство — и музыка прежде всего — становится неотъемлемой частью русской культуры. И не только в России, но и за рубежом эта музыка пользовалась популярностью. Нерасторжимую связь русских композиторов XVIII века с национальной почвой обусловило то, что все они были выходцами из демократических слоев. Но это же служило причиной и их зависимо-го, необеспеченного существования. Бесправие и безвестность были их уделом при жизни и почти полное забвение — после смерти.

Наиболее крупной и значительной фигурой в русской музыке XVIII века был талантливый композитор Евстигней Ипатьевич Фомин. Своей реформаторской деятельностью он оставил глубокий след в искусстве, но его произведения в большинстве своем либо утеряны и забыты, либо дошли до нас в виде отдельных отрывков.

Солдатский сын, он благодаря яркой одаренности был послан в Италию, где учился у знаменитого падре Мартини (бывшего одно время учителем великого Моцарта). Там, в Болонье, Фомин получил звание академика. Вернувшись на родину, он удостоился почетного заказа — написать оперу «Новгородский богатырь Боеславич» на либретто Екатерины II (самодержица иногда тешила свое тщеславие созданием незатейливых, претенциозных виршей и драм).

Но придворного композитора из Фомина не получилось. Слишком значительные отступления от либретто позволил он себе в первой же опере. Если по замыслу Екатерины народ должен был быть лишь бессловесной массой, то в опере Фомина он становился едва ли не центральным действующим лицом. Композитор создал для хора замечательные песни, что не соответствовало стилю придворной оперы. Во время единственного исполнения оперы эти песни, как и балетная музыка для народных сцен, были выброшены. Второго представления оперы «Новгородский богатырь Боеславич» не последовало, хотя обычно оперы на либретто царицы многократно повторялись при дворе. Имя же Фомина в течение многих лет почти нигде не упоминалось.

Сохранилось очень мало сведений о его жизни. Достоверно известно лишь, что одно время он служил в канцелярии Г. Р. Державина. (Великий русский поэт занимал в то время пост губернатора в Тамбове.) Лишь после смерти Екатерины II Фомин в 1796 году был, наконец, назначен на скромную должность капельмейстера в Дирекцию императорских театров.

После трагической смерти выдающегося русского драматурга Я. Б. Княжнина (умершего, как утверждали Пушкин и другие современники, «под розгами», «за смелые истины, высказанные в трагедии «Вадим Новгородский»») Фомин обращается к его трагедии «Орфей» и пишет на этот сюжет лучшее свое произведение — мелодраму «Орфей». По идее эта мелодрама полна протеста против тиранической власти богов и содержит довольно прозрачные намеки на самоуправство царей. А яркая и выразительная, подлинно симфоническая музыка ее, полная глубокой трагедийной силы, и сейчас впечатляет слушателей.

Фомин не дожил и до сорока лет — он умер в нужде и почти сразу же был забыт. Лишь в наше время, почти сто пятьдесят лет спустя, творчество русского композитора оценено по достоинству. Его музыка к «Орфею» звучала на Международном фестивале старинной музыки в Польше и произвела огромное впечатление на аудиторию. По единодушному признанию многих слушателей, это замечательное произведение не уступает операм Глюка. «Орфей», в сущности, стал вершиной всего фестиваля.

Очень мало сведений сохранилось и о выдающемся композиторе и скрипаче Иване Хандошкине. Выходец из крепостной среды, он получил неплохое образование. Игре на скрипке обучался у одного из итальянцев, живших в России, и вскоре достиг большого

мастерства как исполнитель. Интересны и его многочисленные сочинения для скрипки: вариации на народные темы, сонаты. В них нашла свое воплощение русская народная песенность, хотя заметна связь и с общеевропейской музыкой.

Очень мало знаем мы и о других русских композиторах XVIII века — таких, как Даниил Кашин, Федор Дубянский, Василий Пашкевич. Известно лишь, что многие из них получили хорошее музыкальное образование за границей, были там признаны и награждены почетными званиями. Но не всем из них удалось свершить то, к чему у них было призвание, не все достигли тех высот в искусстве, которые были им по силам.

В России эти композиторы много сделали для развития национальной музыки. И тем не менее оставались на положении крепостных. Находясь в полной зависимости от прихотей своих хозяев, они нередко совмещали свои музыкальные обязанности с обязанностями кучеров, егерей, лакеев. Такое положение, унижавшее человеческое достоинство, не дававшее полностью проявиться таланту, было причиной многих трагедий и даже гибели некоторых музыкантов.

Такова, к примеру, судьба **Максима Березовского**. Вместе с великим Моцартом он блестяще участвовал в конкурсе музыкальной Академии в Болонье и получил звание академика. Одна из опер русского композитора, поставленная за границей, пользовалась большим успехом. В ней, по мнению современников, соединялись «живость и хороший вкус с музыкальным знанием».

Но, вернувшись в Россию, Березовский оказался никому ненужным и не мог найти применения своему яркому таланту. Доведенный до отчаяния, он покончил с собой. Ему было 32 года.

Так же рано от жестокой бедности и туберкулеза умер и другой выдающийся русский музыкант, крепостной графа Шереметева **Степан Дехтерев**. Его «погубили талант и рабство...» — писал один из его учеников. — Необыкновенный талант рано обратил на него внимание знатоков, и властелин его, граф Шереметев, дал ему средства образоваться... Он был послан для усовершенствования в Италию. Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность. Но, возвратясь в отечество, он нашел сурового деспота, который по ревизскому праву на душу гениального человека захотел присвоить себе безусловно и вдохновение ее: он наложил на него железную руку».

О бесправном положении, в котором находился музыкант, красноречиво говорит один из приказов графа: «У учителя концертов, **Степана Дехтерева**, за давание им посторонним людям концертов, вычестъ из жалованья 5 руб. и отдать певчѣму **Чапову** за объявление об оном».

Выдающемуся русскому композитору, дирижеру, певцу — **Дехтереву** платили в год 177 руб. 70 коп., в то время как рядовые музыканты оркестра — иностранцы получали 1225 руб.

И тем не менее **Степан Дехтерев** оставил много оригинальных

сочинений. Среди них выделяется первая русская оратория на национальный сюжет «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Ее успех был так велик, что оратория была неоднократно исполняема как одно из значительнейших произведений русской музыки начала XIX века. Газеты отмечали, что «оркестр составлен был почти из 200 одних только русских музыкантов и певцов, под управлением самого Дехтерева». Музыка оратории, полная высокого героического пафоса, и сейчас впечатляет своей суровой мужественной красотой.

Много сделал для распространения русских народных песен страстный их любитель и собиратель **Даниил Кашин**. Со-

временники называли его «любимцем граждан московских», «словьем русских песен». Эти песни, по мысли современников, Кашин «подслушивал и у ямщиков на большой дороге, и у русского мужика в поле». Хорошее знание народных песен позволило ему составить и издать довольно большой по тем временам сборник «Русские народные песни» — один из первых сборников в России.

Был Кашин превосходным пианистом и дирижером — он сам исполнял свои сочинения, которые пользовались большой популярностью. Но всю жизнь он был крепостным музыкантом. Лишь незадолго до смерти ему все же удалось с величайшими трудностями получить «вольную».

Трагична была судьба и других одаренных музыкантов из народа. И все же след, оставленный ими в русской музыке, велик: их оперы, инструментальные, фортепианные и скрипичные пьесы, романсы и песни сыграли большую роль в развитии русской музыки. Эти композиторы, как правило, обладали высокоразвитым чувством национального достоинства, утверждая его в противовес аристократам, питавшим пристрастие ко всему иностранному.

В середине XVIII века музыка широко входит в жизнь всех слоев русского общества. Музыка обучали в закрытых пансионах и училищах. Всюду, где собиралось хоть небольшое общество, звучала музыка. «Обычай музицировать вкоренился всюду, по всей России, — писал о том времени академик Б. В. Асафьев. — Как ни жестоки были нравы и как ни бедственно было положение крепостных музыкантов (как и актеров), все-таки через них распрост-



Д. Н. Кашин.

раялась вокальная и инструментальная культура, развивались вкусы и образовывались выдающиеся исполнители и композиторы... Необходимо помнить, что прежде чем дворянство выдвинуло композиторов из своей среды, русская музыкальная культура уже была создана даровитыми людьми низкого, или, как принято было говорить, «подлого» происхождения».

Особо любимы были народные русские песни, романсы. В них были различия, но было и много общего, даже несмотря на то, что в романсах подчас преобладали сентиментальные настроения, совершенно чуждые народной песне.

Особенно популярны были романсы Федора Дубянского («Стонет сизый голубочек», «Уже со тьмою ночи») и Осина Козловского («Милая вечер сидела», «Прежестокая судьбина»). Исполнялись романсы обычно в сопровождении гитары, фортепиано, арфы.

Значительного развития достигла к тому времени и русская национальная опера. Немало частных театров существовало еще до открытия в Петербурге (в 1756 году) первого общедоступного Российского театра. Там паравне с драматическими спектаклями давались и оперные.

Певцы, танцоры, оркестровые музыканты, художники были крепостными. Содержание таких трупп обходилось дешево, и их имели не только крупные помещики, такие, как графы Шереметев, Орлов, но и более мелкие. Естественно, что положение крепостных музыкантов, актеров было ужасным, рабски зависимым.

К концу XVIII века относится создание первых опер на национальные русские сюжеты. Уже не античные герои и не средневековые рыцари и дамы действуют в этих операх, а русские люди различного звания. Причем образы крестьян, как правило, нарисованы композиторами сочувственно, с большой симпатией, а помещики, купцы, чиновники представлены в сатирических, а подчас и в обличительных тонах. Таковы оперы «Санкт-Петербургский гостиный двор» Михаила Матинского, «Скупой», «Несчастье от кареты» Василия Пашкевича, «Ямщики на подставе — игрище невзначай» Евстигнея Фомина. В них действуют типичные для того времени персонажи: дворяне Фирюлин, Скрягин, купцы Сквалыгин, Проторгуев, подьячий Крюкодей. И русские крестьяне, молодые и пожилые, — Анюта, Фитинья, Филимон, Фаддей и другие.

Особенно широкой популярностью пользовалась опера Михаила Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват». Сюжет оперы не сложен. Крестьянская дочь Аня и Филимон влюблены, но не могут пожениться. Мать Ани хочет видеть дочь замужем только за дворянином. Отец же согласен выдать дочь за крестьянина. Молодым влюбленным помогает Мельник, пользующийся в округе репутацией колдуна. Он представляет жениха поочередно родным девушки: матери — как дворянина, отцу — как крестьянина. И объясняет это тем, что Филимон — однодворец, а следовательно:

Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин.

Однودворцы имели надел земли и сами его обрабатывали — и таким образом занимали как бы среднее положение между крестьянами и дворянами.

Содержание оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» и особенности стиля типичны для того времени: чередование разговорных монологов, диалогов и песен — то известных, народных, то сочиненных самим композитором, но тоже близких к народным.

Здесь впервые персонажи обрисованы посредством песен определенного склада. Так, например, Мельник — хитрый, лукавый крестьянин — охарактеризован песнями: то шутилой («Кто умеет жить обманом»), то широкой, протяжной («Как вечер у нас со полуночи»). Музыкальная характеристика Анюты создана на основе лирических песен. С ними контрастируют молодецкие песни Филимона.

Интересны в этой опере и довольно развитые ансамбли и хоры. Таковы дуэты молодых влюбленных, их родителей, Мельника и Филимона, которые как бы вырастают из разговорных диалогов. Хоровые номера тоже связаны интонационно с русской народной песней и усиливают национальный характер оперы.

Все эти черты, характерные для музыки XVIII века, — ее национальное своеобразие, связь с народными песнями, — были продолжены и развиты композиторами в следующем столетии.

Начало XIX века совпадает с большим общественно-политическим подъемом в России, который явился закономерным итогом всего предыдущего развития русской мысли, русской культуры. Этот естественный процесс был ускорен событиями 1812 года, пробудившими национальное самосознание русского народа.

Отечественная война, по словам В. Г. Белинского, пробудила Россию, и она увидела в себе такие «силы и средства, которых до того сама в себе не подозревала».

Как показывал на суде декабрист М. И. Муравьев-Апостол, все его сподвижники считали себя «детьми 1812 года», для которых «принести в жертву все, даже самую жизнь, ради любви к отечеству, было сердечным побуждением...».

Многие художественные образы — литературные, музыкальные и живописные — навеяны событиями Отечественной войны 1812 года. Даже опера Глинки «Иван Сусанин» была вдохновлена Отечественной войной, которую композитор пережил в восьмилетнем возрасте.

За одно лишь столетие, несмотря на гнет крепостничества, самодержавия и вопреки им, русская культура, наука и общественная мысль развились необычайно стремительно и бурно, выдвинули целую плеяду замечательных ученых, мыслителей, художников, музыкантов.

Мы с полным правом говорим о Пушкине как выразителе своего времени и создателе основ современного русского языка. С таким же правом мы можем говорить и о Глинке как создателе русской классической музыки. Подобно Пушкину, он вобрал в себя все лучшее, что было до него в русской музыкальной культуре. И на этой прочной основе — народной и профессиональной — создал новую музыку.

По пути, проложенному им, пошли другие русские композиторы — А. С. Даргомыжский, П. И. Чайковский, члены «Могучей кучки»: М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев. Каждый из них по-своему претворил в своих произведениях принципы народности, национальности и реализма: Этими композиторами созданы оперы и симфонии, балеты и монументальные хоры, камерно-вокальные и инструментальные миниатюры. И все они явились новым словом в музыке, сказанным самобытно и неповторимо.

Всех этих композиторов, несмотря на различие их творчества, объединяет нечто общее, присущее всей русской культуре: теплое, участливое отношение к человеку, глубокое сострадание к нему. И обличение зла, насилия, протест против всего, что мешает людям быть счастливыми.

Большое место занимает в их творениях образ народа. Но это не безликая толпа, как во многих иностранных операх того времени, а народ, призванный вершить историю, быть ее направляющей силой. Таковы оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина.

По-разному использовали композиторы русскую народную песню в своем творчестве. Подчас они просто вводили ее в свои произведения. И песня, не будучи чужеродным элементом, прочно вживлялась в окружающую музыкальную ткань. Таковы сцены из многих опер Римского-Корсакова. Например, в «Снегурочке», в «Садко» подлинные народные мелодии сопровождают целые сцены из народной жизни, обряды, обычаи. Таковы и отдельные арии, хоры в операх Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, где используются подлинные народные мелодии.

Но гораздо чаще мы встречаемся с иным явлением, когда все произведение глубоко национально, несмотря на то что в нем нет ни одной народной мелодии. От первых до последних тактов оно пронизано народно-песенными интонациями. Такие интонации составляют весь музыкальный язык, который, являясь родным композитору, служит ему для передачи идей, умонастроений.

Это порождает ту особую национальную достоверность музыки, которая возможна лишь в случае, если художник с детства впитал в себя ее характерные черты и если народная музыка, ее особенности, претворенные в сознании художника, сделались неотъемлемой частью его творческого стиля. Так же как русский разговорный язык, несмотря на знание других языков, навсегда останется для каждого из нас единственно родным языком.

На такой народно-песенной основе развивались в России самые различные музыкальные жанры: романс и песня, оперная и симфоническая музыка. И все это достигает в XIX веке небывалого расцвета.

Особенно любимы были в начале века романсы и песни, отчасти благодаря своей простоте, доступности, но в основном благодаря близости к русской народной музыке. Здесь и так называемые «русские песни», особенно тесно связанные с народной крестьянской песней, и элегии с их спокойной созерцательностью или глубокими философскими раздумьями, и баллады, повествующие о ратных подвигах и фантастических приключениях героев, и застольные песни, бытовавшие чаще всего в военной среде и потому носившие гимнический или героический характер. Эта связь с народной песней особенно усилилась в эпоху декабристов, когда гражданские, патриотические мотивы проникали во все сферы русского национального сознания.

Развитие русского романа проходило под непосредственным влиянием русской поэзии и в какой-то мере в зависимости от нее. Если в XVIII веке в этом жанре господствовали сентиментальные настроения и образы, типичные для литературы времен Карамзина, то на развитие романа в XIX веке основное влияние оказывала поэзия Пушкина, Лермонтова. Их стихи становились поэтической основой огромного числа романсов, песен — и известных композиторов, и безымянных создателей музыки.

После разгрома восстания декабристов в обществе преобладали настроения неудовлетворенности, отдаленности идеала.

В 40-е годы под несомненным воздействием критического реализма Гоголя появились романсы, героем которых стал «маленький человек», забитый, придавленный жизнью. Так в музыку проникла социально-обличительная тематика. Стихи русского поэта-революционера Н. Огарева и французского поэта Беранже стали поэтической основой большинства таких романсов.

Первым композитором, отразившим это направление в музыке, был Александр Александрович Алябьев (1787—1851). Прожив жизнь трагическую, полную унижений, отчего не могла его избавить даже принадлежность к дворянскому сословию, Алябьев явился певцом скорби и человеческих страданий. Участник Отечественной войны 1812 года, друг и соратник Дениса Давыдова,



А. А. Алябьев.

Грибоедова и многих декабристов, Алябьев весной 1825 года был ложно обвинен и сослан в Сибирь.

Вся последующая жизнь выдающегося русского композитора была отравлена горечью изгнания, скитаний, унижений. Это и определило характер большинства его произведений: настроения безысходной тоски, одиночества пронизывают музыку его романсов и песен, которые составляют основу его творческого наследия. Их около 200. Помимо того, Алябьевым написано большое количество произведений для симфонического и духового оркестра, оперы, водевили, инструментальные ансамбли, сольные пьесы. Многие из них ныне забыты. Но такие песни, как «Изба», «Деревенский сторож», «Кабак» (на слова Н. Огарева), «Нищая» (на слова Берамже), и сейчас впечатляют слушателей не только своей высокой художественностью, выразительностью, но и горячим участием к человеку, его горестям и страданиям. Это первые в русской музыке песни, герои которых бедные крестьяне, простой обездоленный люд.

Особенно выделяются романсы и песни Алябьева, в которых нашли высокое художественное воплощение в музыкальных образах поэтические образы гениального Пушкина. Таковы «Зимняя дорога» и «Два ворона». Сложность и глубина чувств, выраженных в стихах, гармонируют с простотой и классической ясностью музыкального языка.

В романсе «Зимняя дорога» гибкая и широко напевная мелодия хорошо передает состояние горестного раздумья, созерцательности. Эта мелодия то печально никнет, то порывисто устремляется к верхнему звуку. А выразительное фортепианное сопровождение, подражая звону колокольчика, дополняет образ щемящей тоски и одиночества.

Контрастные образы песни «Два ворона» — два зловещих ворона и убитый богатырь — рисуются различными музыкальными средствами. Напряженному речитативу на фоне резких мрачных аккордов в начале песни противостоит простая напевная мелодия в народном складе, когда речь заходит о павшем на поле боя богатыре. Песня производит очень сильное впечатление благодаря выразительности музыки и ее гармоническому слиянию с замечательными стихами Пушкина.

Особой популярностью вот уже на протяжении полутора столетий пользуется романс Алябьева «Соловей» на слова А. Дельвига. Непритязательная, легко запоминающаяся мелодия, простейший ритмический рисунок, аккомпанемент в гитарной манере, широкая лирическая напевность — все приближает этот романс к народной русской песне. И до сих пор пленяет нас он своей простотой, задушевностью и искренностью чувства.

Впоследствии мелодию этого романса обрабатывали многие композиторы, и в частности Глинка. Она становилась темой для разнообразных вариаций концертно-виртуозного характера. Да и сам Алябьев использовал эту мелодию в одном из квартетов.

Одним из первых Алябьев обратился к творчеству других народов, населяющих Россию. После сибирской ссылки композитор жил на Кавказе, затем в Башкирии. И всюду он с большим интересом записывал и изучал народные песни.

Особенно впечатляют в его творчестве образы Кавказа. Такие произведения, как «Кабардинская песня», сборник «Кавказские песни», опера «Аммалат-бек», потрясают воображение величию прекрасной природы и гордым свободолюбием народа. И не случайно стихи, легшие в основу этих произведений, принадлежат поэтам-декабристам Бестужеву-Марлинскому и Якубовичу, которые



А. Е. Варламов.

хорошо знали Кавказ и с которыми Алябьев был связан крепкой дружбой. В лучших своих произведениях Алябьев воспел родину, ее славное прошлое («Песня Баяна») и трагическое настоящее (в песнях «Изба», «Кабак», «Деревенский сторож»).

Таким образом, Алябьев одним из первых в русской музыке выразил демократические устремления русского общества. Это направление впоследствии шагло свое еще более полное развитие в творчестве А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского.

Одновременно с Алябьевым в первой половине XIX века создавали свои романсы, песни и два других русских композитора — А. Е. Варламов и А. Л. Гурилев. Главное достоинство их вокальной лирики — в яркой мелодичности, простоте, доступности музыки. Ибо творчество их тоже тесно связано с народной почвой. И не удивительно: выходцы из демократической среды, они с детства впитали в себя ее культуру, ее музыку.

Очень популярны в свое время были романсы и песни Александра Егоровича Варламова (1801—1848). «Красный сарафан», «На заре ты ее не буди...», «Что затуманилась, зоренька ясная?» и многие другие звучали повсюду. Известный в то время композитор Н. А. Титов так вспоминал об успехе вокальных произведений Варламова: «Варламов написал свой «Красный сарафан», который произвел фурор и пелся везде и всеми, словом, сделался общенародным песней. Он был певаем всеми сословиями — и в гостиной вельможи и в курной избе мужика». И действительно, все в этом романсе пленяет слух: и мелодия — то порывисто устремленная вверх, то текущая плавно, свободно; и движение — ровное, спокойное, с размеренным ритмом. И чувство, выраженное так искренне и поэ-

тично, как может быть искренна и поэтична сама юность. Лишь в середине романса словно легкая дымка грусти, — в словах матери «Дитя, мое дитятко...», — завлакивает на время безоблачно-радостное настроение. Но ненадолго — появляется изящно-плясовая мелодия и рассеивает мимолетную грусть.

Большой известностью пользовался и другой романс — «На заре ты ее не буди...». Широкопапевна его мелодия, ровен и спокоен ритм, неторопливо движение. А задумчиво-меланхолическое настроение соответствует тому поэтическому образу, который царит в прекрасных стихах А. Фета.

Оба эти романса Варламова отличаются большой теплотой выражаемого чувства, искренностью и типично русской задушевностью. Это свойственно и многим другим романсам композитора: и задумчиво-созерцательным («Горные вершины» на слова Лермонтова, «Тяжело, не стало силы»), и изящно-танцевальным («Вдоль по улице метелица метет», «Что мне жить и тужить»), и мужественно-энергичным («Песня разбойника», «Вверх по Волге»), и мятежно-романтическим.

В романсах и песнях Варламова — их около 200 — преобладают лирические образы, хотя встречаются образы и взволнованно-романтического характера, например «Белеет парус одинокий» на слова М. Ю. Лермонтова. Здесь все служит для утверждения основного образа, выражающего неудовлетворенность, тоску: и взволнованно-порывистая, решительная мелодия, и активный упругий ритм бодеро, и такое же динамичное гитарное сопровождение. Все это передает состояние мучительного смятения и страстного порыва, что было особенно созвучно эпохе 30—40-х годов XIX века.

Интересны и обработки Варламовым народных песен, которыми он занимался в конце жизни и публиковал в музыкальном журнале «Русский певец».

Музыкальная деятельность Варламова довольно многообразна: он оставил заметный след как композитор, педагог, дирижер, певец и гитарист.

Значительное место в русской музыке занимает Александр Львович Гурилев (1803—1858). Он родился в семье крепостного музыканта графа Орлова, рано начал выступать в крепостном оркестре. Лишь после смерти графа Гурилеву удалось освободиться от крепостной зависимости — ему было тогда почти тридцать лет.

Вечные лишения, борьба за существование привели к трагическому концу — композитор умер душевно больным.

Романсы и песни Гурилева «Колокольчик», «Матушка-голубушка», «Разлука», «Не шуми ты, рожь» волнуют особой теплотой, искренностью лирического чувства, красотой и выразительностью мелодии.

Вот, например, песня «Колокольчик». Все в ней просто, незатейливо, как и вообще в народных песнях: и задумчивая мелодия, что льется непринужденно и плавно; и пестрое вальсообразное движение. Но сколько сердечного тепла и тихой, затаенной



А. Л. Гурилев.



В. Ф. Одоевский.

печали в этой музыке! Кажется, сама она родилась на необозримых просторах родной земли, будучи навеяна однозвучно греющим колокольчиком.

Но есть у Гурилева произведения, полные трагедийных чувств. Таков романс «Разлука» на слова А. Кольцова. Поначалу здесь утверждается настроение тихой элегической грусти — при воспоминании о туманной юности, о первой любви. Но постепенно мелодия драматизируется, из широконапевной становится речитативной, почти декламационной — и обрывается, словно тяжкий вздох, на трагической, безысходной интонации. Голос печально никнет, и сдержанные аккорды фортепиано словно договаривают то, что невозможно выразить словами.

Некоторые романсы Гурилева носят танцевальный характер: в них часто встречаются ритмы мазурки, польки, вальса — то медленного, элегического («Колокольчик», «Вьется ласточка сизокрылая»), то задорно-игривого («Домик-крошечка»).

Все романсы Гурилева очень просты по содержанию, по стилю, но чувства, выраженные в них, так искренни и сильны, что и теперь пленяют слушателей.

Близки к ним по характеру и фортепианные пьесы Гурилева, которым тоже свойственны большая напевность и душевная открытость. Таковы его вариации для фортепиано на различные популярные мелодии, в частности на мелодию романса Варламова «На заре ты ее не буди...».

Подобно другим выдающимся музыкантам своего времени, Гурилев собирал и обрабатывал русские народные песни — и это то-

же цепная часть его творческого наследия. Его сборник «47 избранных народных песен» является замечательным памятником русской городской песни первой половины XIX века.

Значительное место в музыкальной жизни России занимал и выдающийся музыкальный критик того времени **Владимир Федорович Одоевский (1804—1869)**. Ровесник и близкий друг Глинки и Пушкина, Гоголя и Грибоедова, Кюхельбекера и Веневитинова, он имел очень широкий круг интересов, что обусловило и широту его образования. Один из современников так вспоминает его квартиру в Москве: «Две тесные каморки молодого Фауста... были завалены книгами — фолиантами, квартантами и всякими октавами, — на столах, под столами, на стульях, под стульями, во всех углах — так что пробиться между ними было мудрено и опасно. На окошках, на полках, на скамейках — склянки, бутылки, бабки, ступы, реторты и всякие орудия. В переднем углу красовался человеческий костяк с голым черепом... К каким ухищрениям должно было прибегнуть, чтобы поместить в этой тесноте еще фортепиано».

Много времени уделял Одоевский изучению химии и физики, анатомии и философии, литературы, но самой большой страстью, которую он пронес через всю жизнь, была музыка. И не только профессиональная, но и народная русская музыка была предметом его пристального внимания. Одоевский изучал народную русскую песню и призывал к этому других, утверждая, что «подобного разнообразия нет ни у одного народа — нам недостает лишь науки для разработки этих элементов». Он не был одинок в своих убеждениях. Именно Одоевскому композитор А. А. Верстовский писал: «Заря русской музыки — и не одних песен — ...давно уже на горизонте, — и выражал сожаление: — Солнце-то мы еще не видим! Да и едва ли оно покажется, пока не перестанут воротить рожу от всего русского, народного».

Но солнце уже всходило! В то время, когда писались эти строки, гениальный Глинка уже создал первую русскую классическую оперу «Иван Сусанин».

И Одоевский был одним из первых в России, кто оценил гениальность этой оперы. «С оперой Глинки, — писал он, — является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки».

Оперой «Иван Сусанин» великий Глинка положил начало русской классической музыке, подняв ее до тех классических высот, на которых уже пахотилась русская литература благодаря гению Пушкина.



Михаил Иванович Глинка

(1804 — 1857)



...В 1834 году М. И. Глинка только что вернулся из-за границы. В далекой Италии были проведены долгих три года. Талантливый, общительный, добрый к людям, он быстро освоился в этом благодатном краю. И итальянцы полюбили его. Еще бы: «синьор Микеле» так хорошо играл на фортепиано, сочинял такие напевные, благозвучные арии, канцоны — совсем как итальянский маэстро. И при этом сам превосходно пел, аккомпанируя себе на фортепиано.

Жители небольших кварталов, где Глинка обычно снимал квартиру в Милане и Венеции, Неаполе и Риме, собирались под его

окнами, чтобы насладиться музыкой. Подчас он приглашал их к себе. И тогда могли музицировать всю ночь: синьор Микеле был неутомим.

Часто бывал он и в домах местной интеллигенции, где охотно играл на фортепиано, скрипке, участвовал в камерных ансамблях.

С удовольствием занимался он композицией, сочиняя пьесы для различных инструментов и для голоса: арии, серенады, фортепианные вариации на темы модных итальянских опер. Некоторые из них были изданы тогда же в Италии, другие напечатаны несколько позднее в одном из парижских журналов.

С большими планами ехал молодой русский музыкант в Италию. К сожалению, его надежды не оправдались. Он скоро убедился в этом. В Милане Глинка начал брать уроки композиции у лучшего из местных музыкантов — директора Миланской консерватории. Но обучение велось таким схоластическим методом, цели учителя были так далеки от целей Глинки, что молодой человек быстро оставил эти занятия. А после нескольких других попыток, тоже неудачных, пришел к мысли, что «...ошибся в своих ожиданиях от Италии в деле музыкальной теории. Он здесь ничего не прибавил к прежним своим знаниям...». Так писал потом его первый биограф В. В. Стасов.

Недолго синьор Микеле находился под обаянием итальянской музыки, прекрасного южного солнца, неба, моря. Россия, такая далекая и всегда родная, неотразимо влекла его. Он замыкается в себе, все реже бывает в обществе. Ни большая популярность его музыки, ни удовольствие музицировать в лучших музыкальных салонах — ничто не могло затмить в его душе образ далекой родины.

«В это время я не писал, но много соображал, — вспоминал впоследствии Глинка. — Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Джованни Риккорди, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем».

Часто бывая в различных театрах Милана, Венеции, Рима, Неаполя, молодой музыкант по многу раз слушал лучшие оперы кумиров итальянской публики. Но вскоре понял, что эти произведения не смогут дать ему того, что он считал необходимым для себя. Слишком различен был подход к искусству, слишком разные цели. «Мы, жители Севера, чувствуем иначе, — писал он тогда, — впечатления или нас вовсе не трогают или глубоко западают в душу... Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

Это желание — «писать по-русски» — было столь велико, что Глинка там же, в Италии, раздобыв стихи русских поэтов, пишет два великолепных романа — «Победитель» (на слова В. Жуковского) и «Венецианская ночь» (на слова И. Козлова).

Если в романе «Победитель» благодаря решительным мело-

дическим интонациям, четкому упругому ритму преобладает настроение мужественной решимости и волевой сосредоточенности, то «Венецианская ночь» носит совершенно иной характер. Это — баркарола («песня на воде»). Ее мелодия напевна, лирична, ритмы мягки, спокойны, а настроение — светлое, созерцательное. На фоне спокойного, размеренного колыхания аккордов фортепиано звучит пленительная, полная южной неги мелодия. И все вместе производит странное, почти фантастическое впечатление неподвижной завороченности и счастливого упоения жизнью. Романс этот — один из ранних шедевров Глинки. Он часто звучит и в сольном и хоровом исполнении.

В 1833 году Глинка навсегда покидает Италию. Путь лежит на родину через Берлин. Здесь он решает остановиться — жажда познаний приводит его к известному музыкальному теоретику Зигфриду Дену. На этот раз Глинка не ошибся: Ден оказался высокообразованным музыкантом. Он помог привести в стройную систему те знания, которые молодой музыкант в течение многих лет приобретал самостоятельно.

Несвольно напрашивается параллель с Бахом, Гайдном. Как и они, Глинка был гениальным самоучкой. Хотя и имел в детстве, в юности учителей музыки (по фортепиано, скрипке), в главном — в композиции — он был почти полностью предоставлен сам себе. И многое постиг в музыке сам, своей гениальной интуицией. Этому способствовала и всегдашняя пытливость его живого ума, и особая музыкальная одаренность, и самостоятельные музыкальные занятия с крепостным оркестром его дяди, и частые музицирования с друзьями в Петербурге, когда он проигрывал с ними в четыре руки лучшие произведения европейских классиков, и исполнение в домашних спектаклях оперных отрывков и отдельных романсов. Характерно, что всегда Глинка не только наслаждался красотами исполняемой музыки, но и пылливо вдумывался в ее содержание, постигая законы строения, формы исполняемых произведений.

К моменту встречи с Деном русский композитор был уже автором многих сочинений.

Занятия с Деном продолжались всего несколько месяцев. Получив известие о внезапной смерти отца, Глинка покидает Германию.

Возвратившись на родину, он обосновывается в своем родовом имении на Смоленщине, в селе Новоспасском.

Расположенное на живописном берегу неширокой Десны в окружении дремучих лесов Новоспасское имело для Глинки особую притягательную силу. Здесь он родился, здесь провел первые тринадцать лет своей жизни, сюда приезжал всегда — и до этого и потом, когда чувствовал потребность отдохнуть. Здесь он испытал первые музыкальные впечатления, запомнившиеся на всю жизнь. Самыми яркими из них были народные песни, которыми издавна славилась Смоленщина. Их пели дворовые люди и крестьяне, пела

и няня, Авдотья Ивановна. Ее Глинка мог часами слушать как зачарованный.

Влияние народных песен на развитие художественной личности Глинки, на все его творчество было огромным. «...Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, — говорил он много лет спустя, — были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

Страсть к музыке проявилась у мальчика очень рано. И не только прекрасные народные песни, что звучали вокруг, но и колокольные звоны местной церкви производили на него огромное впечатление. Ими он тоже заслушивался еще в раннем детстве, а позже ловко подражал — поначалу на медных тазах, а потом и на настоящих малых колоколах, которые припосили для этого в его комнату. Никто тогда не предполагал, что через два десятилетия настоящие колокола на сцене Петербургского оперного театра возвестят о рождении первой классической русской оперы. И создателем ее станет он, Михаил Глинка.

Большое влияние оказал на будущего музыканта симфонический оркестр его дяди, Афанасия Андреевича Глинки, жившего неподалеку. Дядя гордился своим оркестром и нередко наезжал с ним в Новоспасское, оставаясь там по нескольку дней. В репертуаре оркестра были народные песни и произведения классической музыки. А во время праздников, приемов исполнялись и модные танцы — экосезы, кадрили, вальсы.

Недолго маленький Миша был просто слушателем. Во время танцев он стал пристраиваться к музыкантам и подыгрывать им на маленькой флейте или скрипочке. «Отец часто гневался на меня, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я снова возвращался к оркестру», — вспоминал позднее Михаил Иванович. И эта страстная привязанность к музыке, одержимость определили его будущее. Отдавая должное силе своих детских впечатлений, Глинка писал через несколько десятилетий: «Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов... Во время ужина обыкновенно играли русские песни... эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились...»

Все эти впечатления еще тогда, в детстве, вошли в сознание мальчика вместе с родной речью, видами родных полей и лесов и послужили источником любви ко всему русскому, национальному.

В детстве музыка так потрясала Мишу, что он всякий раз оставался по нескольку дней в каком-то лихорадочном возбуждении и «был погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние...» И когда однажды учитель, догадавшись о причине, пожурил его за рассеянность, мальчик ответил со вздохом: «Что ж делать? Музыка — душа моя».

Несмотря на страстную привязанность к музыке, обучаться этому искусству он начал довольно поздно. К тому же обучение

проходило лишь в пределах, необходимых для хорошего воспитания: гувернантка, выписанная из Петербурга, учила его игре на фортепиано, а крепостной скрипач из дядюшкиного оркестра — игре на скрипке. Преуспевал Миша и по другим предметам: рисованию, языкам (французскому, немецкому), русской грамматике, географии.

В 1817 году родители отвезли его в Петербург и определили в Благородный пансион при Педагогическом училище. Глинке было тогда тринадцать лет.

Пять лет обучения в этом закрытом учебном заведении, которое приравнялось к Лицею, сделали Глинка образованным человеком своего времени. Этому способствовали прежде всего учителя, среди которых было немало выдающихся *. И хотя некоторые из них еще до выпуска Глинки были уволены и преданы позорному суду за «обдуманную систему неверия и правил зловерных и разрушительных в отношении к нравственности, образу мысли и духу учащихся...», влияние их на Глинка оказалось несомненно благотворным. На всю жизнь остался он человеком передовых, демократических взглядов.

Особое воздействие на учеников имел В. К. Кюхельбекер. Лицейский друг Пушкина, страстный поклонник его поэзии, он и сам был одаренным поэтом, публицистом, смелым поборником передовых революционных идей. Это несомненно чувствовали ученики во время лекций, когда Кюхельбекер с кафедры произносил горячие речи о справедливости, о страданиях русского народа, борьбе с тиранией.

«Благороднейшее, добрейшее, чистейшее существо», по отзывам учеников, Кюхельбекер был не только учителем, но и гувернером для нескольких мальчиков, в числе которых были Глинка и Левушка Пушкин, довольно часто навещаемый своим гениальным братом. Александр Сергеевич, как и его друг Кюхельбекер («милый Кюхля»), был ненамного старше пансионеров и с удовольствием проводил время в их обществе.

Правда, Пушкин за сочинение вольнолюбивых стихов вскоре был выслан из Петербурга, а горячо любимый Кюхельбекер уволен со службы — за чтение своих стихов, посвященных опальному поэту. Но восприимчивый Кюхельбекера преподаватель В. И. Кречетов был не менее страстным поклонником поэзии великого русского поэта. И за чтение его стихов с кафедры был тоже изгнан из пансиона.

События Отечественной войны 1812 года подготовили первое в России выступление против самодержавия — восстание декабристов. И хотя 14 декабря 1825 года Глинки не было на Сенатской

* Среди учителей были такие, как профессор естественного права А. П. Куницын, который, по характеристике современников, «при уме быстром, проникательном, обогащенном разнообразными познаниями, отличался характером твердым и благородным», В. И. Кречетов, читавший на своих лекциях запрещенные стихи опального тогда Пушкина, и другие.

площади, он, будучи передовым человеком своего времени, сам не отрицал своей близости к декабристам. «...Между мятежниками были очень знакомые мне люди...» — вспоминал он.

Вот в эту-то эпоху — эпоху бурного расцвета национального самосознания и революционно-освободительной мысли в России — и складывалось мировоззрение Глинки.

В пансионе Глинка, по его воспоминаниям, «...учился примерно, вел себя хорошо, был любим столько же товарищами, сколько отличен профессорами». Но после изгнания из пансиона лучших преподавателей он написал родителям: «... теперь ученье у нас в совершенном упадке».

Художественное развитие Глинки протекало очень интенсивно. С самого начала своей жизни в пансионе использовал он каждую возможность помузицировать, один или с друзьями, получить свежие музыкальные впечатления. По воспоминаниям друзей, мальчик уже тогда «... был превосходным музыкантом... он восхитительно играл на фортепиано... его импровизации были прелестны».

Немалую роль в его духовном развитии играл театр. «Во время пребывания в пансионе... — вспоминал Глинка, — родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг». Особенно впечатляли своей прекрасной кантиленой и глубоким драматизмом оперы Глюка, Моцарта, Россини. Они служили для Глинки высоким мерилom поэзии и красоты, которые он всегда искал в музыке. Довольно часто, почти каждую неделю, бывал он и в концертах, где исполнялись симфонические и камерные произведения западноевропейских классиков.

Однако серьезные занятия музыкой требовали определенной системы. В Петербурге у Глинки была возможность не только слушать лучших музыкантов, но и брать у них уроки. Такими музыкантами были Джон Фильд и Карл Мейер — оба выдающиеся композиторы и пианисты того времени. Они оказали на талантливого юношу наибольшее влияние, хотя и недолго обучали его, — Фильд вскоре уехал в Москву, а Мейер сам прекратил занятия с Глинкой, сказав ему однажды: «Вы слишком талантливы, чтобы брать у меня уроки; приходите ко мне запросто каждый день, и мы будем вместе музицировать».

Конечно, юный музыкант с удовольствием пользовался такой возможностью: он показывал Мейеру свои первые композиторские опыты и получал добрые, подчас довольно ценные советы. Позже Глинка отмечал с благодарностью: Мейер «более других, содействовал моему таланту».

Обучался Глинка и игре на скрипке, хотя здесь его успехи были не так значительны — мешала неправильная постановка рук, усвоенная еще в детстве от крепостного музыканта. Но тем не менее игре на скрипке он с увлечением отдавался всю жизнь, музицируя в ансамблях с любителями и даже профессионалами.

А когда Глинка приезжал домой на капикулы, много радости

доставлял ему оркестр дяди. В репертуаре оркестра появились произведения Моцарта, Бетховена. Юноша и сам работал с музыкантами как капельмейстер. Это служило своеобразной школой, которая помогла ему стать автором первых в русской музыке симфонических произведений.

По окончании пансиона — в 1822 году — Глинка всецело отдается музыкальным занятиям. Одержимость, преданность одной избранной цели наполняет жизнь юноши и помогает сделать ее интересной, увлекательной. Он много сочиняет — его романсы, инструментальные пьесы и ансамбли с успехом звучат в среде любителей, многие из которых были отличными музыкантами; участвует в домашних спектаклях с исполнением различных оперных партий, играет на фортепиано симфонические и камерные произведения классиков: Моцарта, Гайдна, Бетховена. Пытливый ум Глинки открывает в их музыке не только необыкновенную красоту, глубину мысли, но и законы музыкального творчества. И это служит ему отличной школой, основой будущего композиторского мастерства.

«Таким образом, можно сказать, что Глинка болсе всего самому себе обязан мастерством форм, глубоким познанием научной стороны музыки, — писал Стасов, — что ему не показывали учителя, то он сам отгадывал силою и инстинктом своего таланта, добывал необходимое ему познание не из книг, не из уроков, а прямо из тех музыкальных произведений (хотя и не очень многочисленных), которые ему удалось узнать или услышать в молодости».

К первому периоду творчества Глинки относятся многие романсы, среди которых выделяются «Не искушай», «Не пой, красавица, при мне» (на слова Пушкина), «Бедный певец», популярные и ныне, а также инструментальные пьесы: Соната для альта и фортепиано, вариации на народную песню «Среди долины ровныя».

Каждому художнику легче начинать свой путь с подражания наиболее модным и известным образцам. Такими образцами могли бы стать для Глинки итальянские и французские арии, романсы, которые наиболее часто исполнялись в светских салонах, где он бывал. Но уже тогда, в юношеском возрасте, проявил он большую самостоятельность. И первые его сочинения — пусть еще не всегда совершенные — созданы в национальном русском стиле. Через много лет он сам скажет об этом: «Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы».

Несомненно, что в становлении Глинки как музыканта большую роль сыграло и общение с выдающимися людьми своего времени. Часто бывая в музыкальном салоне известной польской пианистки Марии Шимановской, на музыкальных вечерах просвещенного мецената М. Виельгорского, он много музицирует с обоими братьями Виельгорскими, Одоевским, Варламовым. Ближе общается с поэтами, писателями; среди них — Пушкин, Грибое-

дов, Жуковский, Мицкевич, Дельвиг. Естественно, что цель — служение своему народу посредством искусства, жившая в душах этих людей, не могла не стать и главной целью всей жизни Глинки.

Но, чувствуя в себе силы немалые для свершения художественного подвига, Глинка понимал недостаточность своих познаний. Во время пребывания в Италии, в Берлине он многому научился — не только впитывая лучшее, но и критически оценивая, отвергая чуждое ему как художнику.

А возвратившись в Россию, с радостью воспринял все новое, светлое, что появилось в культурной жизни страны. То была эпоха расцвета творческих гениев Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского. И Глинка ощутил необходимость внести посильный вклад в развитие русской культуры.

Он укрепился в мысли о создании русской национальной оперы, в которой национальным был бы, по его словам, не только «сюжет, но и музыка также — настолько, чтобы мои дорогие соотечественники почувствовали себя как дома».

Во время одного из посещений поэта Жуковского * Глинка высказал желание написать такую оперу. Жуковский горячо поддерживал его и сразу же предложил сюжет «Ивана Сусанина». Глинка охотно согласился, так как создание именно такой, «отечественной, героико-трагической оперы» отвечало его собственным планам. Сюжет «Ивана Сусанина» в полной мере выражал дух и характер русского народа, ибо воплощал в себе высокую идею патриотизма, выраженную в подвиге героя. Вместе с тем подкупала в этом сюжете и созвучность передовым веяниям той эпохи, идеям декабризма, которые явились следствием событий 1812 года.

Глинку роднила с декабристами пламенная любовь не только к родине, народу, но и к народной песне, поэзии, стремление запечатлеть их в своем творчестве, «показать, что и Россия богата примерами для подражания, что сии примеры могут равняться с великими образцами древности».

Воодушевление композитора сюжетом, подсказанным Жуковским, было столь велико, что он тотчас же принялся за дело: написал общий план оперы, намечил драматургическую линию и конфликты двух противостоящих лагерей: русского и польских захватчиков; определил основную идею будущей оперы. Последнее было нетрудно: Глинка не сомневался, что его герой Иван Сусанин будет народным героем, и музыка оперы должна была, так

* «Я... постоянно посещал вечера В. А. Жуковского, — вспоминал Глинка, — Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей, доступных изящному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, князь П. А. Вяземский, Н. В. Гоголь, П. А. Плетнев были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал свою «Женитьбу», кн. Вл. Фед. Одоевский, гр. М. Ю. Виельгорский и другие бывали также нередко. Иногда вместо чтения пели, играли на фортепиано; бывали иногда и барыни, но которые были доступны изящным искусствам...»

же как и сюжет, содержать в себе, по словам Глинки, «много оригинального, характерно-русского».

Не удивительно, что, избрав для своей оперы события двухсотлетней давности (действие происходит в 1612 году), Глинка связывает их с событиями 1812 года, которые так впечатлили его в свое время. Восьмилетним мальчиком пережил он Отечественную войну. Тогда вся его семья вынуждена была оставить родное гнездо и уехать на восток, как и сотни других семей, спасаясь от наступающего войска Наполеона.

И пусть Глинка не был очевидцем того, что происходило тогда на Смоленщине, но рассказы знакомых людей, и прежде всего жителей Новоспасского, навсегда запали в душу впечатлительного мальчика. Он знал тех, кто бился с врагом за честь и свободу Отчизны, знал те места родного края, где эти подвиги совершались, и всей душой проникся глубоким уважением к простым крестьянам.

Одержимость Глинки проявлялась в стремительности, с какой он создавал своего «Сусанина».

Выехав на лето в родное Новоспасское, он, как и в Петербурге, продолжал много работать. «Подробности деревенской жизни исчезли из моей памяти, — писал он позднее, — знаю только, что я прилежно работал... Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале в доме нашем в Новоспасском (это была наша любимая комната); сестры, матушка, жена, одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа».

Это была вершина его творчества, зрелости, мастерства, могучий взлет его творческой фантазии, когда все давалось легко, почти без усилий. Трудности испытывал Глинка лишь при встречах с либреттистом. Жуковский, обещавший в свое время написать либретто, оказался, к сожалению, занятым другими делами. И порекомендовал Глинке другого либреттиста — барона Розена. Этот «усердный литератор из немцев», по характеристике Глинки, был не только посредственным поэтом, но и плохо знал русский язык. И нередко композитор, смущенный нелепостью его виршей, недоумевал и протестовал. Но, услышав в ответ: «Ви нэ понимает, это сама лутший поэзия», — умолкал, ибо заменить Розена было некем. Как часто Глинка, составив себе подробный план, писал музыку, не дожидаясь стихов. Уже потом слова подставлялись под готовые арии, дуэты и даже сцены*.

Стихи Розена носили верноподданнический характер: барон, помимо прочего, был еще и ловким царедворцем.

Но ни его монархическая «поэзия», ни официальное название оперы «Жизнь за царя», данное Николаем I, не могли исказить

* Живейшее участие в создании либретто принял Одоевский. Тонко чувствуя своеобразие и необычность создаваемых Глинкой мелодий, их ритмическую структуру, он писал для Розена ритмические схемы, с помощью которых незадачливый поэт «подгонял» свои вирши под музыку.

истинный смысл ее: музыка рассказывала о народе, о народном герое и его подвиге*.

Величие характера русского человека — вот основная идея оперы; и это придает подвигу героя обобщенный смысл. Вместе с тем Сусанин показан не только обобщенно, но и конкретно: он воспринимается не как единичный герой, а как плоть от плоти своего народа, как естественное порождение своей среды. Потому такие черты его натуры, как твердость духа, душевная теплота, высокообразованное чувство долга, приобретают особый смысл.

Стремясь каждого из действующих лиц показать как своеобразную личность, Глинка в самом начале работы над оперой сделал пометки для себя:

«Иван Сусанин (бас) — характер важный.

Антонида, дочь его (сопрано) — характер нежно-грациозный.

Сабинин, жених Антонида (тенор) — характер удалый.

Сирота 13- или 14-летний мальчик (альт) — характер просто-сердечный».

В этих определениях композитор выразил суть характеров и с помощью музыки сделал своих героев неповторимыми личностями. Причем каждый из этих образов Глинка детально разрабатывает, подчеркивая разнообразие их душевных качеств, которые проявляются в зависимости от различных ситуаций. Так, Сусанин то озабоченно-суров в начале оперы; то спокойно-радостен и светел в III акте, в сцене помолвки Антонида и Сабинина; то трагически-величав в своей предсмертной тоске в лесу, среди врагов. И Сабинин — то нежно-лиричен в эпизодах с Антонидой, то решителен и мужествен в сценах с односельчанами.

Но как бы ни были различны характеры действующих лиц, их роднит одна черта: все они русские и музыкальная речь их — русская. Национальная природа их арий, песен, речитативов обозначена ярко. Прав был Одоевский, говоря, что в опере «нет ни одной фразы, которая не была бы родною русскому слуху».

Прекрасными мелодиями насыщена вся музыкальная ткань оперы. Их создал композитор, но воспринимаются они как подлинно народные песни. Именно это позволило Одоевскому воскликнуть: «Что за музыка! Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им».

Вот где пригодилось Глинке знание крестьянского быта, психологии. И главное — знание народных русских песен. Это они стали основой всей оперы (кроме, конечно, польских сцен).

Народный замысел всей оперы подчеркивает и особая трактовка партии хора. Хорошо зная современные ему итальянские и французские оперы и роль в них хоров, Глинка говорил: «Уж эти мне хоры! Придут неизвестно зачем, пропоют неизвестно что, а потом

* Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции либретто оперы было почти заново переделано советским поэтом С. Городецким.

и уйдут с тем же, с чем пришли». В опере «Иван Сусанин» впервые в истории музыки (и не только русской) хор выведен как действенная сила. Это народ, который активно участвует во всем происходящем, даже в личной жизни героев.

Народ глубоко скорбит — вместе с Сусаниным — о разорении родной земли и ликует, узнав об изгнании польских шляхтичей из Москвы (I акт); односельчане радуются помолвке Антонида и Сабинина, они собираются принять участие в семейном празднике Сусаниных (III акт). В смятении слушают девушки плач Антониды после ухода поляков и Сусанина, стараются успокоить ее. А крестьяне с вилами и топорами бросаются вслед ушедшим, чтобы освободить Сусанина (III акт).

Потому хор стал действующим лицом оперы и действенной силой, направляющей во многом ход событий. Именно хор призван выразить основную — патриотическую идею оперы. Ибо в его уста вкладываются знаменательные слова, которыми начинается Пролог — «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь». Эти слова еще встретятся на протяжении оперы. Именно их произнесет перед смертью Иван Сусанин, когда взбешенные враги станут угрожать ему смертью.

Сама мелодия хора тоже пройдет через всю оперу. Ее интонации — мужественные и суровые, появляются в различных сценах, преобразуясь всякий раз в зависимости от той или иной ситуации. А в конце оперы, в Эпilogue, они прозвучат в величавом гимне во славу родины, со словами: «Славься, славься, ты Русь моя!»

Начинается опера увертюрой. В ней средствами музыки передан основной драматургический конфликт между русскими (их характерные мелодии занимают в увертюре основное место) и польской шляхтой, показанной здесь бегло, как бы мимоходом.

В самом начале увертюры, после торжественных и решительных аккордов, звучит простая, задушевная мелодия. Ее «выпевает» гобой — инструмент, напоминающий пастушеский рожок, что особенно приближает ее к народной песне — задумчивой и печальной. Эта мелодия прозвучит потом и в конце оперы, в хоровом эпilogue, в скорбном рассказе Вани о подвиге Сусанина. Две последующие русские мелодии различны по характеру. Первая — энергичная, действенная, звучит взволнованно, тревожно. В конце III акта ее будет петь хор крестьян, узнав об опасности, нависшей над Сусаниным. Здесь же, в увертюре, порывистое течение этой мелодии прерывается внезапным появлением новой мелодии — в характере польской мазурки. Из нее вырастает мелодия хора шляхтичей в сцене бала и в избе Сусанина. Такое короткое, но резкое столкновение заключает новая мелодия — светлая и беспечальная, словно колыбельная; она прозвучит в начале III акта в песне Вани, приемного сына Сусанина — «Как мать убили у малого птенца». Здесь же, в увертюре, она воспринимается как утверждение душевной теплоты, образ мира и добра. В заключи-

тельном разделе увертюры музыка как бы предвещает трагические события, которые произойдут в лесу. Завершается увертюра победно-торжествующе. Так утверждается оптимистическая идея народности, патриотизма, которую Глинка раскрывает своей музыкой на протяжении всей оперы.

Не только высокая художественность мелодического материала, но и строгая классичность, четкость формы отличают увертюру к «Ивану Сусанину» от всех других оперных увертюр того времени.

За оркестровой увертюрой следует хоровая интродукция — Пролог. Музыка показывает русский народ как главную движущую силу исторических событий и одновременно выражает главную идею оперы — любовь русского народа к своей родине. Хор ополченцев и крестьян поет: «Страха не страшусь! Смерти не боюсь! Лягу за святую Русь!» Эта же светлая, мужественная тема приобретает иной, несколько сумрачный характер при воспоминании о павших героях.

Мужественный и величавый хор сменяет всепне-радостная, подвижная мелодия женских голосов — «На зов своей родной страны идут ее сыны». Завершается интродукция общим хором, в котором звучит начальная мелодия.

Действие I акта сразу же вводит нас в грозную атмосферу далекого 1612 года, когда польские феодалы, захватив Москву, посадили на царский престол своего ставленника. Враги хозяйничали не только в столице государства русского, но и на северо-западных окраинах Руси.

Сцена представляет собой улицу села Домнино, где живет Иван Сусанин. Перед зрителями разворачивается картина мирной жизни поселян.

После ухода крестьян на сцене остается одна Антонида, дочь Сусанина. Она ждет своего жениха Сабина. Каватина Антониды четко делится на две контрастные части. Начало ариозо элегически-спокойно. Здесь лирическое чувство дано в сравнении с образами природы — как обычно в народных песнях. «Ах ты, поле, поле ты мое!» — поет девушка. Но грусть ее мимолетна, и вот уже иная мелодия — игривая и подвижная — «Солнца тучи не закроют...» — льется свободно и широко. «Горьким дням конец! Скоро свадьба!» — радуется Антонида.

Появляются крестьяне и среди них Сусанин. Скорбные думы о судьбе родины омрачают его душу. «Что гадать о свадьбе? Горю нет конца!» — восклицает Сусанин. Он не приемлет мысль о личном счастье в дни народного бедствия. Так сразу же утверждается связь героя с народом. Суровость и сдержанность его мелодии — она подлинно народна и записана Глинкой от извозчика — раскрывают внутренний облик Сусанина.

В конце I акта — рассказ приехавшего Сабина о победе русских ополченцев, об изгнании польских шляхтичей из Москвы. Свой рассказ этот юный ратник завершает взволнованным восклицанием:

цаем: «Здравствуй, матушка Москва!» Его торжественно поддерживает хор: «Здравствуй, матушка Москва, золоченая глава!»

Таким образом, главная тема оперы — тема любви к родине — выявляется в Прологе и в I акте — особенно в хоровых сценах и в музыкальной характеристике Ивана Сусанина.

Несмотря на радостные вести, привезенные Сабининым, Сусанин непоколебим: свадьбу играть рано. «Русь изопшла в слезах», — говорит он. В ответ звучит прекрасное трио — «Не томи, родимый». Его начинает Сабинин, с этой же мелодией вступает Антонида, затем — Сусанин. Мягкая элегическая скорбь, неспешное движение мелодии передают и тоску юных влюбленных, и горькие думы отца.

Крестьяне присоединяются к просьбе Антониды и Сабинина, и тогда Сусанин уступает: «Врагов мы разобьем, и свадьбу мы споем!» Радостным, светлым хором завершается I акт.

Иным по содержанию предстает II акт оперы, как его условно называют — «польский».

Великосветский бал в замке польского короля раскрывает облик врагов Руси. Надменная польская шляхта охарактеризована только национальными танцами. И ни одной сольной арии или значительного ансамбля. Это делает характеристику обобщенной и вместе с тем очень рельефной.

Особое значение приобретают два танца — полонез и мазурка. Первый из них — торжественный и помпезный — является как бы вступлением ко всему акту. К оркестру присоединяется мужской хор, слова и музыка которого раскрывают облик хвастливых врагов: «Мы — шляхта, и всех мы сильнее!» А вкрадчивая мелодия женского хора дополняет эту характеристику.

Еще более значительна мазурка — последний танец акта, где происходит завязка интриги: получив известие о поражении своего войска в Москве, поляки решают послать на Русь новый вооруженный отряд. Хотя здесь и более быстрый темп, большая легкость и изящество, но образ, создаваемый музыкой, очень схож с полонезом: та же хвастливая самонадеянность, тот же внешний блеск. И настроение то же: «Мы голой рукой мужика заберем!»

Эти два танца — полонез и мазурка — будут сопровождать польских захватчиков и в «русских» сценах III акта: в избе Сусанина и в лесу. Но там они будут носить совсем иной характер.

В середине II акта — краковяк и вальс, танцы более лирические, светлые и близкие к народным. Их музыка лишена агрессивности, — здесь Глинка создал прекрасные симфонические поэмы, полные национального своеобразия и изящества.

Так в первых двух актах композитор обрисовывает музыкой противостоящие лагеря. Но не просто русских и поляков, а мирных русских крестьян, русский народ, и польских магнатов, шляхту, исполненную завоевательских планов.

Третий акт оперы рисует первое столкновение этих двух противоборствующих сил. Потому он четко делится на две контрастные части, где гранью является приход захватчиков и первое их объяснение с Сусаниным.

Небольшое оркестровое вступление к III акту — суровое, трагически сосредоточенное — дает общую характеристику того мрачного и тревожного времени; это вступление словно предсказывает дальнейшие события, полные напряженного драматизма. Во вступлении используется печальная, лирически-напевная мелодия, которая появится в конце акта, в партии Антонида («Не о том скорблю, подруженьки»). Вместе с тем здесь звучат и отдельные интонации, которые затем пронизывают партию Сусанина в сценах с врагами.

Но начало III акта носит спокойный и мирный характер — ничто еще не предвещает страдания и гибели. Спокойно течет незатейливая песня Вани («Как мать убили у малого птенца»), которую он поет, занимаясь нехитрой домашней работой. Ее смеяют ласковые реплики вошедшего в избу Сусанина, любящегося своим приемным сыном. Радостно их ожидание русского ополчения с Мининым во главе, выраженное в небольшом сердечном диалоге, а потом и согласном дуэте, основанном на подвижной, почти плясовой мелодии. Все это полно тихой сердечной радости и тепла.

С приходом в избу крестьян музыка становится более оживленной, праздничной. Прослышав о предстоящей свадьбе, односельчане хотят всем миром принять в ней участие. После их ухода в избе остается Сусанин со своей семьей: Антонидой, Сабининым и Ваней.

Музыка передает настроение мирной сосредоточенности, счастья: и близкая победа над врагами земли русской, и близкая свадьба воодушевляют всех присутствующих.

В центре этой сцены — большой квартет. «Сей номер, — писал Глинка, — выражающий тихие и сладкие чувства семейственного счастья, должен непременно быть написан русским размером в подражание старинных песен». И действительно, музыка квартета воспринимается как подлинно народная.

Квартет (начинает Сабинин словами «Не розан сверкает росой, зазелелась невеста красую») — торжественно-неспешен. Эта мелодия как бы объединяет всех присутствующих, создавая общее для всех настроение.

В центре квартета сосредоточенная молитва. Спокойному пению голосов вторит мягкое звучание струнных инструментов в оркестре, которые, подобно невидимому хору, то перекликаются с поющими, то сливаются с ними в одно стройное целое.

Вся эта развернутая сцена завершается подвижно и радостно. «Время гостей встречать...» — поют поочередно Сабинин, Ваня, Антонида. Сабинин уходит звать родных. Все приступают к радостным хлопотам.

Но вот в эту светлую, безоблачную музыку неожиданно врываются короткие и зловещие интонации полонеза. Их агрессивная напористость резко нарушает счастливый покой предыдущей сцены. Да и сам мелодический строй полонеза, который еще раз прозвучал в оркестре более полно, никак не вяжется с простой задумчивостью русской музыки.

Появляются поляки. Их речь, обращенная к Сусанину, заносчиво-кичлива.

Ответные слова Сусанина спокойны, размеренны, как и в предыдущей сцене.

Мелодическое единоборство двух образов завершается ответом Сусанина: «Велик и свят наш край родной! Блестят снега в тиши лесной. Под белым снегом скрыта сила!» Эта яркая мелодия — плавная и могучая — торжественно прозвучит потом в конце оперы, в Эпilogе у величаво-ликующего хора «Славься, славься, ты Русь моя!». И там и здесь она воплощает образ Руси, передает чувство любви к ней и гордой радости за нее.

Решительно, с достоинством заканчивает свою речь Сусанин: «За Русь мы все стеной стоим, в Москву дороги нет чужим!» А на угрозы взбешенных захватчиков, обнаживших сабли, отвечает: «Страху не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь!» Эта мелодия уже знакома — она прозвучала с этими же словами в самом начале хоровой интродукции. Но если в интродукции ее пел хор народа, то здесь поет один из его сынов, кровно с ним связанный.

Так музыка объединяет конкретный образ отдельной личности — Сусанина с обобщенным образом великого народа.

Воспользовавшись замешательством шляхтичей, Сусанин потихоньку посылает Ваню к ополченцам Минина, расположившимся неподалеку, в посадке. А сам решает завести врагов в лесную глушь, откуда они не смогут выйти.

Дальнейший диалог поляков, перешедших к щедрым посулам, и Сусанина, якобы уступившего им, представляет собой замечательный образец ярких музыкальных характеристик. Восхищенный этой сценой, Гоголь писал: «...слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки».

Интересно: когда Сусанин делает вид, что соблазнился деньгами, его музыкальная речь тоже проникается интонациями мазурки, которые звучат и в оркестре. Но там же, в оркестре, в глубоких басах им противостоит суровая, упорно восходящая мелодия, словно передающая непреклонность героя, его истинную суть.

Трагично расставание Сусанина с Антонидой. Понимая, что обречен на гибель, он утешает дочь: «Ты не кручинься, дитяtko мое!..» И благословив Антониду: «Сыграйте вашу свадьбу без меня», — уходит с поляками. Короткое оркестровое заключение завершает эту трагическую сцену.

Вдруг словно весенним ветром пахнуло — светлое и кроткое звучание далекого хора рассеивает мрак предыдущей сцены. Это девушки-подружки идут поздравить Антонида. И конечно, как всегда в народных песнях, — чувства людей перасторжимы с образами родной природы:

Разгулялися, разливалися воды вешнио по лугам,
Разыгралися, расплясалися красны девицы в терему, —

поют девушки.

Необычный пятидольный размер хора приближает его к народной песне. Это одна из жемчужин русской классической хоровой музыки — и по красоте мелодии, и по яркой национальной окрашенности*.

«Что ты, голубушка, так убиваешься?» — спрашивают подружки Антонида, и она с глубокой горечью отвечает:

Не о том скорблю, подруженьки,
Я горюю не о том,
Что мне жалко воли девичьей...

В этой скорбной мелодии объединены элементы русских народных плачей, причитаний и городской лирической песни. За несколько лет до того Глинка сочинил мелодию для песни на слова Дельвига «Не осенний мелкий дождичек», которая и послужила основой песни Антонида.

Девушки как могут утешают Антонида, а вошедшим в избу гостям рассказывают о несчастье. Крестьяне без колебаний принимают решение: «Выйти всем селом, вслед врагам погнаться, смертным боем драться».

Музыка этой сцены построена на главной теме увертюры — она так же тревожна, взволнованна и энергична. Ратный клич звучит по деревне. И вот уже вооруженные кто чем может крестьяне под предводительством Сабина идут на бой с врагом. Их общий хор звучит могуче и грозно. «Всех врагов земли родной смертью покараем!» — клянутся они.

Короткое оркестровое вступление к IV акту рисует пасторальный зимний лес. И сразу — резкая смена настроения: слышны отзвуки стремительной скачки, биение уставшего человеческого сердца.

Первые же слова Вани, прибежавшего ночью к небольшому посаду, чтобы предупредить о приближении врагов, взволнованны и тропливы!

Бедный конь... в поле пал...
Я бегом... добежал!
Вот и наш посад...

* Этот хор особо выделял Одоевский в своих статьях об «Иване Сусанине». «Раздается свадебный хор женщин, — писал он, — основанный на самом оригинальном пятичетвертном русском мотиве, и, заметьте, мотиве, ни откуда не взятом... но который, если бы услышали его даже отдельно от оперы, вы бы назвали свадебной песнью, — так глубоко постигнул автор законы образования русской мелодии».

Дальнейшая сцена представляет собой чередование различных по музыке (и по психологическому состоянию) эпизодов, где Ваня то настойчиво стучится в ворота (его возглас «Откройте!» звучит громко, призывно), то горько сетует на то, что он еще не витязь, не богатырь и нет у него силушки одолеть врагов.

Но вот отчаянные призывы Вани достигли цели — просыпается посад, и, выслушав взволнованный рассказ, ополченцы торопятся в поход. Ваня исполнен решимости идти со всеми в бой.

И снова картина заснеженного леса, — дремучего, непроходимо-го. В музыку типично русскую, скорбно-величавую, вдруг неожиданно вклиниваются интонации мазурки. Это враги, уставшие и продрогшие, едва бредут за Сусаниным. Мазурка их совсем утратила былой блеск — искаженные, болезненно-надломленные интонации в полной мере передают подавленное душевное состояние пришельцев.

Выбившиеся из сил шляхтичи устраивают привал и забываются в коротком, тревожном сне.

Сусанин остается наедине со своими мыслями. Его предсмертная ария, исполненная высокого трагедийного накала, является кульминацией в развитии образа главного героя. И вместе с тем это драматическая кульминация всей оперы.

В начале арии Иван Сусанин обращается к заре, которая должна возвестить выступление русских из посада. Эта же заря станет и его последней зарей.

Размышления Сусанина полны томительных предчувствий — «Ты взойдешь, моя заря... Последняя зря: настало время мое». Вся музыка этой сцены с замечательной психологической тонкостью передает разнообразные чувства героя, малейшие движения его души.

«Сцену Сусанина в лесу... я писал зимою, — вспоминал Глинка, — всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня самого становились дыбом и мороз подирал по коже». Предчувствие гибели, смертная тоска Сусанина выражены прекрасной и высокотрагедийной музыкой, которая потрясает своей правдивостью. «... В эту минуту, — писал Одоевский, — напев Сусанина достигает высшего трагического стиля, и дело доныне неслыханное! — сохраняет во всей чистоте свой русский характер. Надобно слышать эту сцену, чтобы увериться в возможности такого сроднения, которое доныне считалось несбыточной мечтой».

Перед мысленным взором Сусанина проходят родные, дорогие сердцу образы. Словно в глубинах сознания, в оркестре возникает первая фраза Сабина «Не роза сверкает росой». Она так живо напоминает недавнее счастье в кругу горячо любимой семьи. И Сусанин с тихой горечью размышляет: «Давно ли с семьей своей я тешился счастьем детей», А когда в его сознании, опять только в оркестре, пронесется заключительная фраза из квартета

«Время гостей встречать», его душевное смятение усиливается, музыка звучит напряженной, драматичней.

Но вот перед ним возникает образ дочери — флейта в оркестре нежно выпевает мелодию из первого ариозо Антонида «Солнца тучи не закроют». И Сусанин с тихой лаской обращается к ней: «Не заметет метель твой след к избе родителя и брата...» Это воспоминание вызывает в душе его горячую боль: «К моим костям и следа нет. Ты не найдешь моей могилы!»

О Сабинине напоминает удалая мелодия в оркестре. При воспоминании о Ване (в оркестре звучит мелодия его песни «Как мать убили») Сусанин старается угадать, где он, успел ли предупредить своих о приближении врагов.

В последующем эпизоде — взрыв горя, почти отчаяния, какое может выразить лишь гениальная музыка:

Ах ты, бурная почь, ты меня истомила,
Ах ты, дикая глушь, ты меня полонила,
Ах ты, лютая смерть, ты впилась в мое сердце!

В этой музыке такая трагедийная сила, страстность, что кажется — дальнейшее напряжение чувств уже невозможно. Напряженная мелодия в верхнем регистре на фоне бурного, тревожного сопровождения очень тонко передает прорвавшуюся боль, которая так долго сдерживалась. Но усилием воли эта боль приглушается: видя уснувших поляков, Сусанин и сам решает отдохнуть, собраться с силами: «Надо смерть спокойно встретить...»

Подымается метель, красочно нарисованная оркестром. Это образ не только беспокойной природы; музыка передает и внутреннее состояние самого героя. Его соп краток и тревожен. Слово легкий, воздушный призрак реет, кружится над ним образ Антонида — об этом говорит короткое мелькание в оркестре знакомых мелодий из ее партии.

Но вот шляхтичи проснулись. Они чувствуют беду и подступают к Сусанину с допросом: «Признайся сейчас — ты хитришь или нет!» На что русский крестьянин отвечает спокойно и с достоинством: «Хитрить мне нужды нет...» Эта мелодия уже звучала в оркестровом вступлении к IV акту. И там и здесь ее сопровождает (в глубоких басах) мелодия русской народной песни «Вниз по матушке по Волге». Так Глинка утверждает нерасторжимость своего героя с народом, его русскую национальную природу, его типичность.

Последние мысли Сусанина о родине... «Прощай, моя страна, живи века!» — восклицает он. Мелодия эта героически-торжественна, величава, и в ней уже прослушиваются интонации будущего хорового гимна «Славься!», которым завершается опера.

Решительное объяснение Сусанина с захватчиками трагично. На вопрос: «Куда ты завел нас?» — он отвечает: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный ворон костей не заносил». Эта музыка повторяет предыдущий ответ Сусанина

(со словами «Хитрить мне нужды нет»), и та же попевка из народной песни — «Вниз по матушке по Волге» сопровождает этот ответ в оркестре. Победным торжеством звучат последние слова Сусанина: «Родной край спасен! О Русь моя, живи вовек!»

Так завершается развитие сюжетной линии оперы «Иван Сусанин». Но композитор нашел нужным более отчетливо выявить основную патриотическую идею оперы.

Эпилог оперы — не простое завершение событий торжественным звучанием прекрасного хора. Он естественно вытекает из всего предыдущего развития действия и потому логически заключает его. Вместе с Прологом Эпилог образует как бы величественную раму, обрамляющую всю оперу.

Хор ликующего народа, пришедшего на Красную площадь, чтобы восславить свою победу, звучит такой звонкой радостью, словно напоен ярким солнечным светом:

Славься, славься, ты Русь моя!
Славься, родная моя земля!

Здесь, вместе с народом, Антошида, Ваня, Сабинин. Их проникновенное трио, в котором они рассказывают о подвиге Сусанина, звучит в центре Эпилога и вносит драматический контраст в общее настроение.

Начинается трио рассказом Вани «Ах, не мне бедному, ветру буйному, довелось принять вздох последний его». Эта мелодия — печальная, неторопливая — звучала в самом начале увертюры.

К голосу Вани присоединяются голоса Антонида и Сабинина. С глубоким сочувствием слушают все присутствующие скорбное повествование о погибшем герое, участь которого так трагична и так прекрасна, ибо он отдал жизнь за свой народ, за родину.

Народ торжественно славит и погибших героев, память о которых не умрет, и живых — Минина и Пожарского, которые выезжают из кремлевских ворот на Красную площадь.

К хору присоединяется могучий перезвон колоколов, что производит непередаваемое впечатление.

«Этот гимн-марш не может быть отрешен от Красной площади, покрытой толпами народа, от трубного звука и колокольного звона, — писал современник Глинки А. Н. Серов. — ... Во всех существующих до сих пор операх нет финального хора, который бы так тесно был сплочен с задачей музыкальной драмы и такой могучей кистью рисовал бы историческую картину данной страны в данную эпоху. Тут — Русь времен Минина и Пожарского в каждом звуке».

Высоко оценил эту музыку через много лет и П. И. Чайковский. Назвав ее «подавляющей, исполинской», он утверждал, что благодаря ей Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, Бетховеном и с кем угодно».

Премьера первой русской оперы «Иван Сусанин» состоялась 27 ноября 1836 года.

Определенная часть публики — посетители партера и лож — осудила оперу. Гневно обличал аристократов в одной из статей Одоевский: «Давно, давно уж говорят о русизме, о русском, о национальности; а теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным и притом бессовестным подражателем». И с негодованием добавлял: «...эти люди как бы из одолжения слушают Ивана Сусанина... Они жалки, очень жалки!»

Особую неприязнь этих «бессовестных подражателей» вызывало то, что героем оперы явился простой мужик, причем наделенный высокими человеческими качествами — благородством души, умом, что считалось тогда достоянием высшего, но никак не «подлого» сословия. И музыка, далекая от привычного итальянского сладкозвучия, оказалась не по нраву тем, кто смотрел на искусство лишь как на развлечение. Потому музыка оперы вскоре была презрительно названа «кучерской», — чему композитор искренне обрадовался: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ».

Но была в России и другая публика — передовые, демократически настроенные художники с Пушкиным и Гоголем во главе. Это их мнение высказал один из современников: «Сусанин есть чистое, естественное, могучее воспроизведение самобытных русских мелодий. Слушая эту оперу, невольно повторяешь выражение поэта: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...»

Вскоре после премьеры князь Одоевский устроил в честь Глинки праздничный обед, где собрались друзья композитора — они же и друзья Пушкина: поэты Жуковский и Вяземский, известный музыкант-любитель князь Виельгорский, Соболевский и другие. В тот памятный вечер все присутствующие пели хором четверостишие собственного сочинения, посвященные создателю «Ивана Сусанина». Особенно удачно получился куплет у Виельгорского:

Пой в восторге, русский хор!
Вышла новая поковка.
Веселись, Русь! Наш Глинка —
Уж не глина, а фарфор!

Пушкин тоже написал четверостишие, в котором выразилось не только глубокое поклонение великому композитору, но и боль собственного его сердца:

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

Встречи двух русских гениев — Глинки и Пушкина, продолжавшиеся почти два десятилетия, должны были увенчаться совместным трудом — созданием оперы «Руслан и Людмила». Пушкин был не против совместного сотрудничества и высказал пожелание кое-что переделать в своей юношеской поэме. К великому

сожалению, преждевременная смерть поэта помешала сотрудничеству двух великих русских художников.

После успеха «Ивана Сусанина» Глинка связывает все свои надежды с оперным театром. И не только как композитор. Он хотел бы всегда иметь при оперном театре должность. «Надеюсь иметь место... при театре, — пишет он матери, — сначала хоть без жалованья...» Но и это оказалось неосуществимым — Глинке удалось получить лишь место руководителя Придворной певческой капеллы. Конечно, эта служба не способствовала плодотворной работе над созданием второй оперы. Более того — отвлекала от нее.

И тем не менее композитор упорно работал над оперой «Руслан и Людмила». Одновременно он создавал и другие произведения: «Вальс-фантазию», музыку к драме Н. Кукольника «Князь Холмский», вокальный цикл «Прощание с Петербургом» и большое количество романсов. Лучшие из них — такие, как «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье» на слова Пушкина, являются жемчужинами камерной вокальной классики, особенно последний романс. В нем Глинка выразил свои глубокие чувства к Е. Керн, дочери А. П. Керн, в свое время вдохновившей Пушкина на создание великолепного стихотворения. С удивительной и прекрасной поэзией Пушкина гармонично слились музыкальные образы, созданные Глинкой. Это выражено прежде всего в мелодии — по-русски пластичной и задушевной, певучей. В романсе, как и в стихах, ясно обозначены зарождение поэтического чувства любви, томительная скорбь разлуки и радость свидания. Поэтический смысл каждого нового душевного состояния лирического героя раскрывается в яркой и выразительной музыке.

В начале романса господствует настроение светлой поэтической озаренности — под впечатлением «чудного мгновенья».

Первая же тема фортепианного вступления представляет собой как бы обобщенный образ и горячо любящего, поэтически настроенного человека, и воплощенную мечту его — «гений чистой красоты».

При упоминании о «томленьях грусти безнадежной» легкая грусть слегка затуманивает повествование, но ненадолго, — чарующе прекрасная мелодия возвращается, утверждая вновь настроение тихой созерцательности. Плавная, гибкая мелодия голоса и идиллически спокойная, словно «струющаяся» фортепианная партия дополняют друг друга, создавая законченный образ высокой поэтической одухотворенности.

Но вот движение резко меняется, становится то взволнованным, патетическим — «Шли годы. Бурь порыв мятежный...», то, наоборот, заторможенным — «В глуши, во мраке заточенья...». Музыка теряет мягкую округленность, спокойную размеренность ритма и становится более напряженной. Под стать ей и фортепианная партия: в ней слышен то «бурь порыв мятежный», о котором поет голос, то горестное оцепенение чувств.

Светлой радостью полнится музыка, заключающая повествование («Душе настало пробужденье!»). Внешне мелодия сохраняет прежние очертания, но внутренняя ее наполненность становится иной — трепетной, восторженно-счастливой. Впечатление усиливает и фортепианная партия — взволнованная, подвижная.

В этом романсе наиболее ярко проявилась общность творческих натур и устремлений двух великих современников — Пушкина и Глинки: типичная для обоих целостность, гармоничность мировосприятия, светлый взгляд на жизнь, вера в непреходящую ценность ее.

Совсем в ином ключе написан романс «Сомнение». В музыке — и страсть, порыв к счастью, и трагические переживания из-за недоступности его.

Музыкальные интонации сочетают в себе речевую выразительность и мелодическую напевность. Они передают чувства самые безотрадные — то страдания измученного сердца, то ревнивые подозрения, которые терзают душу лирического героя. И даже когда светлые образы на миг появляются в этом сумрачно-затененном мире чувств, они не рассеивают его. Лишь в третьей строфе — «Минует печальное время» — появляется надежда, вера и наступает просветление. А в самом конце романса торжествует светлое и радостное чувство любви, не затененное никакими сомнениями.

Помимо отдельных романсов, Глинка создал в 1840 году вокальный цикл «Прощание с Петербургом», где соседствуют и простые безыскусные песенки в народном характере (как, например, «Жаворонок»), и довольно сложные по содержанию романсы (как баллада «Стой, мой верный, бурный конь», каватина «Давно ли роскошной ты розой цвела?»).

Тогда же была написана музыка к драме Кукольника «Князь Холмский». Пьеса оказалась неудачной, но прекрасная музыка Глинки в виде увертюры и отдельных номеров и сейчас впечатляет слушателей своей искренностью и высоким художественным совершенством.

Как романсы 20-х годов служили своего рода творческой лабораторией композитора, где выкристаллизовались основные черты его творчества, прежде чем воплотиться в «Иване Сусанине», так и в произведениях 30—40-х годов «отливались» новые формы, неизвестные европейской музыке, нашедшие свое высшее проявление в новой опере Глинки «Руслан и Людмила».

Таким образом, эти годы являются наиболее продуктивными и значительными в творчестве Глинки. Его гений достиг в этот период наивысшей зрелости и расцвета. «...Никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения», — признается он в одном из писем. И в другом письме добавляет: «Никогда я не ценил искусства более, чем теперь».

И тем не менее ничто — даже творчество — не могло спасти гениального художника от многих бед и огорчений. Личную жизнь

его осложнил развод с женой, который длился несколько лет, а творческую — укоровившееся пренебрежение правящих кругов и дирекции театра ко всему, что он создавал. Все острее чувствовал композитор несовместимость своих творческих интересов и интересов тогдашнего общества. Этот разлад неминуемо должен был привести к трагическому финалу, которым и завершилась жизнь гениального русского композитора. Но это произошло позже, через два десятилетия. А тогда, в конце 30-х годов, Глинка был в расцвете творческих сил и увлеченно создавал «Руслана и Людмилу».

Либретто для нее сочинял его друг, талантливый поэт-любитель В. Ф. Ширков, хотя некоторые сцены написаны и другими авторами, в частности самим Глинкой. Композитору же принадлежат сценарный план оперы и главная ее идея — идея мощи Руси, ее несокрушимости в борьбе с любыми врагами.

Эта идея утверждается уже в увертюре, в первых ее аккордах, которые сам композитор сравнивал с могучими ударами богатырского кулака.

Музыка увертюры — солнечная, ликующе-победная — вводит слушателей в мир национальной русской поэзии, создает самый образ Руси, ее буйной стихийной силы и величавости. Первая же тема увертюры — вступительная — сочетает в себе мужественную решимость и легкую полетность мелодии. Настроение радостной приподнятости, все нарастая, приводит к яростно-ликующей кульминации. Вслед за тем звучит главная тема увертюры; в своем стремительном наступательном порыве она «летит на всех парах», по выражению Глинки. Безудержная радость властно захватывает и подчиняет себе все. А на смеху ей приходит певучая лирическая тема — ее выпевают своими сочными голосами виолончели.

Все эти темы прозвучат в дальнейшем в опере: две первые — в Эпиллоге, в хоре народа; лирическая — в арии Руслана; это — тема его любви к Людмиле.

В небольшой средней части развитию основных тем противостоит новый образ — в зловещих «аккордах оцепенения» угадывается каверзный характер «злого карлы» Черномора. (Эти сухие, стучащие аккорды встретятся потом в сцене похищения Людмилы.)

Но ненадолго — неукротимая волна новой энергии сметает их со своего пути. Начинается реприза. В ее музыке утверждаются основные образы экспозиции. В них слышится еще большее, чем раньше, торжество и радостная упоенность подвигом, борьбой. И пусть в коде, в заключении увертюры, возвращаются, как наваждение, образы зла, — их сметает неукротимое движение основных жизнеутверждающих образов.

Увертюра к «Руслану и Людмиле» — одно из гениальных произведений мировой симфонической музыки. В ней, как в фокусе, дано основное содержание, главная идея оперы, переданные в му-

зыка неотразимой красоты и большой психологической точности. И потому увертюра часто звучит в концертах.

На протяжении всех пяти актов «Руслана и Людмилы» последовательно меняются красочные, сочные картины древнерусского быта и сказочной фантастики. Большинство из них окрашены в героические тона. Потому вся опера пронизана духом любви к родине, радостной гордости за ее могущество, верой в победу всего доброго, светлого над мраком и злом. Этому способствует прежде всего то, что герои этой «большой волшебной оперы», как называл ее сам композитор, обрисованы как яркие типы, наделенные вполне реальными человеческими характерами.

Таков прежде всего доблестный Руслан. Вобрав в себя все черты былинных героев, он воплощает героизм русского народа. Такова и нежная Людмила, олицетворение женственности и верности в любви.

Другие герои оперы: хвастливый и вероломный трус Фарлаф, томный, изнеженный хан Ратмир — тоже яркие, запоминающиеся. А сказочные персонажи — добрый волшебник Финн, злая колдунья Наина, активно вмешиваясь в события, проявляют те или иные черты человеческих характеров.

Все эти герои имеют собственные музыкальные характеристики: бессловесный Черномор и злобно-ворчливая Наина обрисованы музыкой яркой и характерной. Так, облик Черномора замечательно охарактеризован в причудливом фантастическом марше (в III акте). Наину же на протяжении двух актов сопровождают холодные, словно стучащие аккорды и ровный бесстрастный речитатив почти на одной ноте.

Характеры героев раскрываются в развернутых ариях. Так, сразу же после величественного Пролога, где дан обобщенный образ Древней Руси, следуют несколько сцен I акта, в каждой из которых предстают отдельные герои.

Вот, например, Фарлаф. Первая же его музыкальная фраза — «Я весь дрожу», спетая быстрой прерывистой скороговоркой, рисует образ трусливого, жалкого «горе-богатыря», как называет его народ в конце оперы. А последующая сцена с Наиной дополняет этот образ. Вероломство и хвастливость Фарлафа особенно ярко переданы в замечательной музыке рондо — «Близок уж час торжества моего!».

Добрый волшебник Финн — мудрый старец, отрешенный от всего суетного, мелкого. Таким он предстает в своей балладе, в которой Глинка использовал пародную финскую тему. Эта тема изменяется всякий раз в зависимости от содержания.

А содержание это довольно разнообразно: здесь и элегические воспоминания о далекой юности, о горячей пылкой любви к некогда прекрасной Наине; и рассказ о героических подвигах во имя этой высокой любви; и глубокая скорбь о несбывшейся мечте. Всякий раз одна и та же мелодия, словно главная идея всей жизни, проходит перед нами — изменяясь, но оставаясь единой.

Иначе обрисован в опере Руслан. Музыка, характеризующая славного богатыря, очень разнообразна. То благородно-сдержанно звучит она, передавая сосредоточенные размышления Руслана о скоротечности жизни («О, поле, поле...»); то подобна воинственным фанфарам («Дай, Перун, мне меч булатный...»); то полнится неизбывной нежностью при воспоминании о возлюбленной («...О, Людмила, Лель сулил мне радость...»). Последняя мелодия уже звучала в увертюре, но там ее пели виолончели, а в этой картине — Руслан.

Образ хазарского хана Ратмира наиболее полно обрисован в сцене в замке Наины и сопровождается музыкой то медлительно-томной, полной восточной неги («И жар, и зной сменила ночи тень»), то изящно-танцевальной в вальсовом ритме («Чудный сон живой любви»).

Несколько особняком в опере стоит сказочно-эпический образ Баяна — образ народного сказителя, поэта и музыканта, неперемного участника не только княжеских пиров, но и ратных сражений.

Богатырское героико-патриотическое начало воплощено не только в образе героев, но и в могучих хорах I действия, в ликующем финале оперы.

Интродукция оперы — своего рода монументальная арка, вводящая в обстановку Киевской Руси. Опера начинается эпически величавой мелодией «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», вложенной в уста певца-гуслира Баяна. Неторопливая, полная мужественной силы мелодия Баяна становится тематической основой могучих хоров. И это придает музыке I действия удивительную цельность и завершенность.

Вещий Баян выступает в опере как носитель народной мудрости. В его первой песне торжественно-былинного характера предугаданы суровые испытания, которые предстоят героям («Мчит-ся гроза, но незримая сила верных в любви защитит»). Ярким контрастом звучит вторая песня Баяна («Есть пустынный край») в характере лирического раздумья. Она посвящена памяти безвременно погибшего создателя «Руслана и Людмилы» — Пушкину.

Важную роль играют хоры и в последующем действии. Тонкой поэтичностью проникнут хор волшебных дев II действия («Ложится в поле мрак почпой»), в основе которого лежит подлинная восточная народная мелодия. Суровый мужской хор воспроизводит зычный голос мертвой Головы. Хоровое звучание сопровождает один из решительных моментов в развитии действия — битву Руслана с Черномором.

Опера «Руслан и Людмила» явилась для русской музыки новой, еще невиданной до того вершиной, а для Глинки — источником новых, еще более мучительных, чем ранее, испытаний и страданий. И не только потому, что царь Николай I и его монаршее семейство демонстративно ушли с премьеры, не дождавшись окончания спектакля, и этим дали сигнал к травле композитора; не

только потому, что брат царя вместо гауптвахты посылал провинившихся офицеров на представления «Руслана и Людмилы» — тоже демонстративно; не только потому, что знать считала хорошим тоном поносить Глинку и его новую оперу... Все это хотя и причиняло страдания композитору, но все же не так удручало, как та безнадежность, беспросветность в будущем, на которые он был обречен.

Радовало только то, что передовые русские люди, демократически настроенная художественная интеллигенция с восторгом встретили оперу «Руслан и Людмила». Одоевский не раз выступал в печати с высокой оценкой творчества своего гениального современника. Одну из гневных статей Одоевский заканчивает страстным призывом: «О, верьте мне! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви слянутся всползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его! он цветок нежный и цветет — лишь один раз в столетие».

И не только Одоевский — в защиту Глинки выступали и другие деятели русской культуры, даже те, кто не числил себя поклонниками глинковской оперы, озадачившей их своей новизной, необычностью музыки.

Восторженно отнесся к опере Ференц Лист — прославленный композитор и пианист-виртуоз, которому в те годы рукоплескала вся Европа. Будучи в то время на гастролях в России, он не раз выказывал свое поклонение таланту великого русского композитора. Через много лет Лист сам признался в этом Л. И. Шестаковой: «Ваш знаменитый брат Глинка занимает крупное место в увлечениях моей молодости, надо сказать, очень разборчивых».

Любовь к русской музыке осталась непреходящей для Листа на всю жизнь. А начиналась она с любви к музыке Глинки. Тогда, в начале 40-х годов, этот знаменитый музыкант переложил для фортепиано «Марш Черномора» и многократно исполнял его в своих концертах.

Опера продолжала идти со значительным успехом. Но дирекция театров требовала от композитора все новых и новых купюр, даже изъятия целых сцен; а он был так удручен и подавлен, что соглашался на все. И даже поручил это делать одному из своих друзей, графу Виельгорскому. Видя, как тот «нещадно выкраивал и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: «не правда ли, что я мастер делать купюры?», Глинка приходил в тихое отчаяние. «...Не требуйте, не желайте теперь моего к вам приезда, — пишет он матери. — Я душевно болен, глубоко болен; в моих письмах к вам я скрывал свои страдания, но они продолжались».

Так, вскоре же после постановки оперы, в конце 1842 года, в душе Глинки намечается тот глубокий надлом, который сделал для него почти невозможным создание новых произведений. В нем все больше развивается противоречие между любовью к родине

и желанием бежать из «ненавистного Петербурга». Такая внутренняя борьба принимала подчас острый, драматический характер.

Об этом говорят письма Глинки тех лет. «Сердце мое желает остаться,— пишет он матери,— а рассудок решительно понуждает ехать... Рассматривая теперешнее мое положение, нахожу, что мне в Петербурге делать нечего и что поездка за границу будет полезна как для здоровья, так и для душевного расположения...» И далее: «Здесь в Питере делать мне вовсе нечего; кроме скуки и страдания ожидать нечего...»

Два года борьбы с самим собой — после постановки «Руслана и Людмилы» — не принесли облегчения. «Досады, огорчения и страдания меня убили, я решительно упал духом. Жду весны, чтоб удрать куда-нибудь отсюда.»

Задумав новую оперу, он почти тотчас же гонит от себя мысль о ней. Его и будущий успех не радует. «...В случае успеха,— пишет он,— мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Петербурге». И добавляет: «...а быть из-за нее пленником в этом гадком городе я решительно не намерен...»

В 1844 году Глинка уезжает в Париж. Этот город пленяет его обилием музеев, библиотек, кипучей театральной и концертной жизнью. «Разнообразие средств к удовлетворению умственных потребностей неисчислимо,— с удовольствием отмечает он,— и это, по моему мнению, составляет существенную принадлежность этого удивительного города.»

Особенно примечательной для Глинки была встреча с выдающимся французским композитором Гектором Берлиозом, которого он считал одним из первых композиторов того времени. Исполняя в концертах музыку Глинки, Берлиоз способствовал ее популярности. Сочинения Глинки вызвали в парижской прессе немало положительных отзывов.

Но наиболее обстоятельной и глубокой была статья самого Берлиоза под названием «Мишель Глинка». «Талант его в высшей степени гибок и разнообразен,— писал Берлиоз,— его стиль обладает редким свойством подвергаться превращениям по воле композитора, смотря по требованиям и характеру сюжета. Он становится простым, паивным и, однако, никогда не унижается до оборотов пошлых». Статья заканчивается такими словами: «...Глинка обладает замечательною мелодическою оригинальностью: это качество весьма редкое; ...он вполне имеет право занять место в ряду отличнейших композиторов своего времени...»

Успех в Париже приободрил Глинку. «Я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и со своими произведениями, написанными в России и для России»,— пишет он матери. Выделяя слова «композитор» и «в России и для России», Глинка подчеркнул, что гордится принадлежностью к русскому народу и положением художника, которое ставил высоко, несмотря на непризнание и даже открытые гонения у себя на родине.

Два года Глинка провел в Испании — с 1845 по 1847. Не туристом и не праздным созерцателем ехал он туда — об этой поездке он мечтал давно и обстоятельно к ней готовился. Не довольствуясь знаниями об этой стране, полученными ранее, он усиленно стремится пополнить их новыми, изучает испанский язык.

«Намерен посетить Испанию с целью изучить тамошние напевы, — писал он на родину, — потому что они несколько сходны с некоторыми русскими и дадут мне возможность (я надеюсь) прийтись за новый большой труд».

Многое покорило Глинку в этой романтической стране, и прежде всего дружелюбие ее народа. «Нигде за границей я не был принят с большим радушием и искренностью», — отмечал он. Но самое яркое впечатление оставила народная испанская музыка, еще почти неизвестная в Европе. Считая, что такую музыку нужно познавать и изучать не в среде профессионалов, а в народной среде, Глинка много общался с народными испанскими певцами и танцорами, погонщиками мулов и мастеровыми. «Для достижения моей цели, — считал он, — надо прибегать к извозчикам... мастеровым и простому народу и вслушиваться в их напевы с большим вниманием. Обороты мелодии, расстановка слов и украшения так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий».

А для того чтобы лучше постичь своеобразие испанских песен, он еще учится народным танцам, «потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки».

Поражает огромное трудолюбие Глинки, тщательность, порой даже одержимость в изучении всего того, что он считал нужным для себя. Ничего поверхностного, дилетантского; во всем — основательность, добросовестность. И так — на протяжении всей жизни, несмотря на все невзгоды и болезни, которые одолевали композитора на склоне лет.

Немало радости доставляло и общение с местной интеллигенцией, совместные музицирования. «Вечер большей частью посещаю знакомых, — пишет он, — играю на фортепиано с гитарами и скрипками, а когда остаюсь дома, собираются у нас, и мы поем национальные испанские песни хором и танцуем, как давно со мною не случалось...»

В Испании, как и в Париже, Глинка стремится к «удовлетворению умственных потребностей»: посещает картинные галереи, музеи, библиотеки. В письмах домой он с удовольствием сообщает: «Здесь удивительная картинная галерея и, в особенности, собрание... испанских живописцев, какого нигде нет. Я часто посещаю этот музей, восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами...»

Результатом поездки в Испанию явились две испанские увертюры: «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». В них удачно использованы подлинные народные мелодии.

Когда Глинка написал первую увертюру — «Арагонская хота»,

она с успехом была исполнена в Париже, куда он вновь скоро вернулся. Сохранилось восторженное письмо Ф. Листа к одному из друзей Глинки: «Уже на репетиции понимающие музыканты... были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, отчеканенной в таких тонких контурах, отделанной и законченной с таким вкусом и искусством! Какие восхитительные эпизоды, остроумно связанные с главным мотивом... какие тонкие оттенки колорита, распределенные по разным тембрам оркестра!.. Какая увлекательность ритмических ходов от начала и до конца! Какие самые счастливые неожиданности, обильно исходящие из самой логики развития! И как все тут на своем месте, как все бодрит ум, ласкает и возбуждает слух, ни на мгновение не утомляя! Вот что мы чувствовали на этой репетиции, а вечером после концерта мы твердо решили снова послушать эту вещь и познакомиться с другими сочинениями Глинки».

Успех безусловно радует композитора, но мало побуждает его к творчеству. «...Странное дело! — восклицает он в одном из писем, — весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-то годен. Здесь мне как-то пеловко. ...Когда-то доведется быть снова во-своих?»

Мыслью о родине пронизаны почти все его письма из-за границы. «...Живя за границей, я более и более убеждаюсь в том, что я душою русский, и мне трудно подделываться под чужой лад». «Здесь (еще повторяю) здесь, как и везде за границей... я чувствую тяжкое одиночество». «Все то, что здесь называется удовольствием жизни, меня не утешает, а того, что еще может согреть душу и развлекать, и занимать ум, здесь искать не должно».

Оставаясь на чужбине, Глинка не может не обращаться мыслью к далекой отчизне. Успех «Арагонской хоты» побудил его к созданию еще более замечательного произведения — «Камаринской». Эта симфоническая фантазия на две русские темы явилась новым словом в русской музыке.

«Камаринской» Глинка утвердил новый тип симфонизма и заложил основы его дальнейшего развития. Особенно для русской музыки. Все здесь глубоко национально, самобытно: и характер обеих подлинно народных мелодий — величаво спокойной песенной темы и безудержно веселой, размашисто-плясовой; и особый способ их разработки — вариационный, свойственный русским народным песням и пляскам; и сочетание различных настроений — мягкой задушевности лирической песни и беспешашной удалы плясового наигрыша. Такие различные, совершенно несхожие вначале, эти мелодии в своем развитии неожиданно выявляют очень близкое родство. Обе они, разрабатываясь на протяжении небольшой оркестровой пьесы, соединяются в конце ее в одновременном звучании. Это создает необычайно смелое сочетание различных ритмов, характеров, настроений.

Интересно использует здесь Глинка инструменты симфониче-

ского оркестра. Особенно струнные, которые то звучат тепло и душевно, словно голоса невидимого хора, то легким, игривым пиццикато* подражают балалайке. А духовые деревянные гобой, кларнет благодаря особому характеру их мелодий звучат как па-стушки свирели.

Значение «Камаринской» для русской классической музыки П. И. Чайковский определил так: «...русская симфоническая школа вся в «Камаринской», подобно тому как весь дуб — в желуде»**. Дальнейшая судьба «Камаринской» подтвердила, что в словах Чайковского не было преувеличения.

«Истинная национальность этого произведения, столько же народного, сколько и глубоко художественного, — по мысли Стасова, — доказалась лучше всего тем, что немедленно по своем появлении оно стало известно и любимо во всех кругах русского общества...»

Правда, Стасов несколько преувеличил. Или не захотел заметить, что и «Камаринская» в отдельных слоях русского общества встретила непонимание — во время ее исполнения «благородная» публика с негодованием покидала зал. Но теперь, в 50-е годы, свою неприязнь к русской музыке демонстративно высказывали лишь немногие, и их шиканье не имело решающего значения, как бывало раньше.

В России появилась новая публика — разночинно-демократическая. Именно она заполняла теперь театральные и концертные залы, неся с собой требования русского, национально-самобытного во все сферы духовной жизни русского общества.

В последний свой приезд в Россию Глинка, наконец, встретил понимание и поддержку как создатель русской национальной музыкальной школы. Вокруг него группируются молодые музыканты нового поколения. Среди них В. В. Стасов, А. Н. Серов — два молодых друга. Страстные любители музыки, они вскоре стали выдающимися музыкальными критиками, а Серов утвердил себя и как композитор, автор опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила». Оба они много сделали для пропаганды русской музыки.

На музыкальных собраниях с их участием Глинка много музицирует: поет свои романсы, импровизирует за фортепиано, высказывает много интересных суждений о музыке. Так постепенно в нем возрождался интерес к творчеству, и он приступает к созданию новой оперы — «Двумужница, или Волжские разбойники» на сюжет типично русский, национальный.

*Пиццикато — игра на скрипке без смычка, щипком.

** В одном из писем Чайковский так развивает эту мысль: «Какая поразительно оригинальная вещь «Камаринская», из которой все русские позднейшие композиторы (и я, конечно, в том числе) до сих пор черпают самым явным образом контрапунктические и гармонические комбинации, как только им приходится обрабатывать русскую тему плясового характера. Это делается, конечно; без намерения, по оттогу, что Глинка сумел в небольшом произведении сконцентрировать все, что целые десятки второстепенных талантов могут выдумать и высидеть ценою сильного напряжения».

Как некогда, во времена создания «Ивана Сусанина», так и теперь творческий порыв охватывает великого музыканта. За довольно короткий срок было создано несколько вокальных номеров и даже отдельных сцен.

Но все же завершить это произведение Глинке не пришлось. Причин тому было немало. Главная из них — горестное сознание ненужности своей работы. Его тяготила мысль о том, что придется отдать свое детище в руки людей, чуждых искусству, равнодушных к судьбам русской музыки, и именно от них выслушивать глупые, обидные суждения. Он не преувеличивал — все это уже пришлось пережить ему не однажды. К тому же ухудшение здоровья и иные замыслы побудили композитора к новой, последней поездке за границу. Там, в Берлине, Михаил Иванович Глинка и умер 3 февраля 1857 года. Прах М. И. Глинки по настоянию сестры композитора Л. И. Шестаковой был привезен в Россию и погребен на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

Творчество Глинки явилось для русской музыки вершиной ее расцвета и вместе с тем — основой, почвой, на которой развивалось творчество русских композиторов XIX века и композиторов нашего времени.



Александр Сергеевич Даргомыжский

(1813 — 1869)



В мае 1856 года впервые прозвучала опера А. С. Даргомыжского «Русалка». Она открыла новую страницу в истории русской музыки, продолжая традиции первых русских опер «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки. Здесь ощутима и опора на русскую народную музыку, и жизненная правдивость сценических ситуаций и образов. Вместе с тем «Русалка» — опера новая по своей направленности, ибо в ней проявился демократизм композитора, интерес к людям простым, не «знатного звания».

С творчеством А. С. Даргомыжского — младшего современника

и преемника Глипки — в русскую музыку вошли новые художественные образы, новые идеи. Они порождены были тогдашними особенностями в жизни русского общества. То было время, когда создавались произведения Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Некрасова и Герцена, критические и философские работы Белинского и Чернышевского. В них утверждалось направление критического реализма.

В музыке первым представителем такого направления стал Даргомыжский, выразитель дум и чаяний нового поколения — разночинцев-демократов. Он разоблачал средствами своего искусства несправедливость современного ему общества. И в том — его историческая заслуга. Композитору приходилось вести борьбу за утверждение своих творческих принципов. Главный из них — стремление к жизненной правде, реализму, достоверности изображаемых человеческих типов. И сами эти типы были новы, необычны для музыки — русские крестьяне, солдаты, мелкие чиновники, — люди забитые и униженные.

Для воплощения таких образов требовались особые средства музыкальной выразительности. Таким средством стал для Даргомыжского речитатив. Близкий к живой разговорной речи, этот речитатив позволил композитору создать целую галерею музыкальных портретов различных человеческих типов. Такая новизна музыкального языка не всем была понятна. И, выдерживая яростные нападки противников, композитор выразил свои творческие устремления в многозначительной отповеди им: «Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу п р а в д ы».

Через всю жизнь пропсс он эту творческую установку. И когда на склоне лет встретился с новым поколением русских музыкантов, то стал для них «великим учителем музыкальной правды».

Родился Александр Сергеевич Даргомыжский 2 февраля 1813 года в небольшом поместье Тульской губернии. Ранние детские годы будущего композитора прошли в имении родителей в Смоленской губернии. В 1817 году семья пересехала в Петербург. Родители будущего композитора были большими любителями музыки, поэзии, а мать даже писала стихи, которые печатались в популярных журналах. Несмотря на скромный достаток, родители дали своим детям, — их было шестеро, — хорошее домашнее воспитание и образование.

Помимо изучения обязательных школьных предметов: истории, литературы, математики и нескольких иностранных языков, все дети Даргомыжских играли на различных музыкальных инструментах: арфе, скрипке, фортепиано, учились пению. Кроме того, они сочиняли стихи и драматические пьесы, которые сами и разыгрывали перед гостями. В этой культурной семье часто бывали известные в то время литераторы, музыканты, и дети принимали горячее участие в литературно-музыкальных вечерах.

Заниматься игрой на фортепиано юный Даргомыжский начал шести лет. А в десять-одиннадцать лет уже пробовал и сам сочинять музыку. Но первые его творческие попытки пресекались учителем. «Всякий раз, как я приносил ему на показ новое сочинение, — вспоминал позднее композитор, — в книжке поведения моего было отмечено: «весьма скверно» и я был наказан».

После 1825 года положение отца пошатнулось и Даргомыжскому пришлось начать служить в одном из департаментов Петербурга. Но служебные обязанности не могли помешать его главному увлечению — музыке. К тому времени относятся его занятия с выдающимся музыкантом Ф. Шоберлехнером, о котором Одоевский сказал: «Я бы не желал лучшего учителя». Этот учитель тоже был высокого мнения о своем питомце. «Шоберлехнер называл меня лучшим своим учеником», — вспоминал позднее Даргомыжский.

С начала 30-х годов юноша посещает лучшие литературно-художественные салоны Петербурга. Среди них выделялся салон князя Одоевского, где бывали Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь, Глинка, «государственные сановники, просвещенные дипломаты, археологи, артисты, писатели, журналисты, путешественники, молодые люди, светские образованные красавицы...», — как вспоминал один из современников. Интересное общество собиралось и в салонах писателя и историка Карамзина, поэта Козлова, сестры декабриста Лунина — Уваровой, замечательной музыкантши. И везде юный Даргомыжский — желанный гость. Он много играет на скрипке и фортепиано, участвует в различных ансамблях, исполняет свои романсы, количество которых быстро увеличивается. Его окружают интереснейшие люди того времени, он принят в их круг как равный.

В 1834 году Даргомыжский встретился с Глинкой, который только что вернулся из-за границы и с увлечением работал над своей первой оперой. Это знакомство оказалось решающим для Даргомыжского. Если раньше он не придавал серьезного значения своим музыкальным увлечениям, то теперь в лице Глинки он вдруг увидел живой пример художнического подвига. Перед ним был человек не только талантливый, но и беззаветно преданный своему искусству, музыкальное творчество для которого — не забава, а самоотверженный труд, необходимое условие жизни.

И юный композитор потянулся к нему всей душой. С благодарностью принимал он все, что мог дать ему старший товарищ: свои познания по композиции, конспекты по теории музыки.

С большим интересом следил Даргомыжский за созданием «Ивана Сусанина». Он увлеченно разучивал с певцами и оркестром только что созданные сцены, арии. И с удовольствием пел их в различных домашних концертах.

Так, пропагандируя творчество своего старшего друга, Даргомыжский многому научился и сам.

Общение друзей заключалось также и в совместном музицировании. Они проигрывали и разбирали лучшие произведения музы-

кальной классики, особенно Бетховена. «Мы скоро сошлись и по-дружились, — вспоминал Даргомыжский. — Одинаковое воспитание, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас. Видались мы с ним раза три и четыре в неделю, а спустя месяца два были на ты». Тогда же в письме к одному из друзей Даргомыжский с радостью сообщает, что его музыкальные занятия «...приняли совершенно решительную форму: я всецело бросил исполнительство и пробую себя... в различных родах сочинения». Таким образом, личность и творчество Глинки оказали на Даргомыжского большое влияние, что явилось причиной его быстрого духовного созревания.

В середине 30-х годов Даргомыжский уже известный композитор, автор многих романсов, песен, фортепианных пьес и даже симфонического произведения «Болеро». Ранние романсы его еще близки к типу салонной лирики или городской песни, что бытовала в демократических слоях русского общества. Заметно в них и влияние Глинки.

Но постепенно Даргомыжский осознает все большую потребность в ином самовыражении. Его все больше привлекает не просто передача сильного, глубокого, целостного чувства, а постепенное его развитие, движение от одного психического состояния к другому. Особый интерес он питает к явным контрастам действительности, столкновению различных ее сторон. И даже когда берет в основу своих романсов те же поэтические образы, что и Глинка (стихи Пушкина, Лермонтова), он иначе подходит к их воплощению.

Наиболее ярко это проявилось в романсах «Ночной зефир» и «Я вас любил». На стихи Пушкина оба композитора создали произведения совершенно различные. Если Глинка в романсе «Ночной зефир» нарисовал музыкой общую картину южной знойной ночи, где образ прекрасной испанки дается как бы в картинной неподвижности, то Даргомыжский воспроизвел в действии целую драматическую сцену, которая состоит из нескольких контрастных по музыке эпизодов. И природа трактуется здесь иначе. Она является почти неизменным фоном, на котором даны главные действующие лица и происходит само действие. Основное значение в романсе имеет трехкратно повторяющийся эпизод — со словами «ночной зефир». Это образ южной ночи — мягкой и несколько сумрачной одновременно. Такое впечатление создает и спокойно восходящая мелодия голоса, и бурный аккомпанемент, передающий шум Гвадалquivира. На этом фоне появляется образ молодой испанки. Гитарный наигрыш танцевального характера, острый ритм болеро и изящная своенравно-задорная мелодия — всеми музыкальными средствами композитор рисует пленительный образ красавицы. Повторение начальной строфы — «ночной зефир» — возвращает нас к созерцанию южной ночи. А затем появляется и образ влюбленного кавалера. Мелодия становится более сдержанной, напевной. Но вторгается ритм болеро и утверждает настроение

бурной радости. И снова все обволакивается мягкой тьмой — то образ ночной природы с ее звуками и ароматами.

Как видим, «Ночной зефир» — не столько лирический, как у Глинки, романс, сколько поэтическая картина и драматическая сцена одновременно. Причем средствами музыки здесь нарисованы не только природа и человеческие типы, но и дано развитие их психологических состояний, чувств.

Иные средства музыкальной выразительности применяет Даргомыжский в романсе — тоже на стихи Пушкина — «Я вас любил». Это романс-раздумье. В нем нет элементов картинной описательности — элегически-напевная мелодия полна душевной красоты, благородства и выражает сдержанную скорбь. Мелодия сочетает в себе и широкие напевные интонации, и элементы декламационности, — паузы разрывают широкие закругленные фразы на отдельные выразительные реплики. Это приближает музыку к разговорной речи и придает ей характер монолога, полного глубоких, сосредоточенных размышлений.

Первые романсы Даргомыжского на стихи Пушкина интересны не только своими художественными достоинствами. В них — своеобразие творческого метода Даргомыжского: стремление к конкретности музыкального языка, точное следование за поэтическим текстом, красочная картинность.

Отныне пушкинская поэзия питает музыку Даргомыжского на протяжении всей его творческой жизни. И не удивительно, что лучшие его романсы и оперы (три из четырех опер) написаны на стихи гениального русского поэта.

В конце 30-х годов — не без влияния Глинки — Даргомыжский тоже задумывает написать оперу. После недолгих поисков сюжета композитор избирает роман В. Гюго «Собор Парижской богоматери». В этом романе композитора привлек ярко романтический сюжет, правдивое изображение сильных человеческих характеров, напряженный драматизм. И вместе с тем — сочувственное отношение к людям отверженным, обездоленным, таким, как уличная танцовщица Эсмеральда, калека-звонарь Квазимодо. Работа над оперой продолжалась три года и была завершена в 1841 году. Тогда же композитор с увлечением сочиняет кантату «Торжество Вахха» на стихи Пушкина, которую он вскоре переделал в оперу.

Постепенно Даргомыжский приобретает все большую известность как крупный, самобытный музыкант. И когда в начале 40-х годов в Петербурге возникло Общество любителей инструментальной и вокальной музыки, Александр Сергеевич становится его главой, руководит оркестром и хором.

В 1844 году он уезжает за границу, в крупные музыкальные центры — Берлин, Брюссель, Вену, Париж. Там он знакомит со своими сочинениями и европейскую публику. «Его прекрасные композиции понравились всем, и ...газеты были наполнены справедливыми хвалами блистательному русскому таланту», — писал о Даргомыжском один из русских путешественников. А известный

бельгийский критик и журналист Д. Фетис высказал пророческую мысль: «Ежели Россия в будущем музыкальном образовании своем будет управляема любителями с такими же истинными достоинствами, как этот молодой человек, то нет никакого сомнения, что там скоро будет процветать живое, деятельное искусство, не зависящее от иностранцев».

Главной целью путешествия Даргомыжского был Париж — признанный центр европейской культуры, где молодой композитор мог бы удовлетворить свою жажду новых художественных впечатлений. Художественно-театральная жизнь Парижа середины 40-х годов была насыщенной. Оперные, драматические, балетные спектакли, концерты инструментальной и вокальной музыки — все горячо интересовало молодого русского музыканта.

И именно здесь у Даргомыжского — автора «Эсмеральды» и поклонника французской литературы — происходит переоценка ценностей. Прослушав в театре парижской Большой оперы наиболее интересные спектакли, Даргомыжский пришел к неожиданно для себя выводу. «Мастерство и ум неимоверные, — пишет он об одном из популярных композиторов, — но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое».

Этот интерес к жизни «сердца человеческого» был у Даргомыжского велик. Он жадно впитывает впечатления не только из окружавшей его действительности, не только из близкого ему музыкального и театрального мира, но стремится постичь новую для себя область человеческих переживаний. Так, живя в Париже, он начинает посещать уголовные процессы, где имеет возможность наблюдать людей в неприкрытости их чувств и побуждений. «Быть свидетелем живого рассказа-происшествия, где действуют страсти человеческие, видеть самые действующие лица и следить за развитием и раскрытием дела — для меня занимательнее всего на свете», — признавался он. Но, несмотря на обилие новых впечатлений, несмотря на отдаленность от России, в душе композитора живут образы родины, которые питают его творчество. Он и здесь не оставляет своих занятий композицией. Сняв небольшую, скромную квартиру недалеко от центра города с его театрами и концертными залами, Даргомыжский создает многие свои замечательные романсы на слова русских поэтов.

Характерно их поэтическое содержание. Конечно, и здесь преобладают стихи Пушкина — дружеское обращение к декабристам «Бог помочь вам», восторженный гимн свету и радости «Что смолкнул веселия глас?», близкий к народно-песенным образцам дуэт «Девы-красавицы».

Одно из лучших произведений того времени — лирическая исповедь «И скучно и грустно» на стихи Лермонтова. Все в этом романсе передает глубокое горестное чувство — и скорбно-сосредоточенная мелодия, близкая к напевному речитативу, и спокойно-размеренный ритм, и замедленный темп.

Большинство романсов, созданных в Париже, представляют со-

бой выразительные монологи. Это как бы размышления человека наедине с собой, что в дальнейшем творчестве Даргомыжского найдет свое продолжение и развитие. Имели свое развитие и социальные порывы, впервые выраженные в песне «Бог помочь вам».

За время пребывания за границей Даргомыжский осознал свою нерасторжимую связь с русской национальной культурой. Своему другу, собиравшемуся также путешествовать по Европе, композитор писал из Парижа: «...шестимесячного путешествия для тебя довольно будет, чтоб убедиться, что нет в мире народа лучше русского и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России».

Поездка за границу в 1844—1845 годах сыграла большую роль в формировании Даргомыжского как художника и гражданина. Многообразие впечатлений способствовало не только созреванию его таланта, но и утверждению в нем демократической направленности, интереса к социальным темам, — что раньше, до отъезда из России, едва лишь намечалось.

Сразу же по возвращении домой, в 1845 году, Даргомыжский попадает в самую гущу литературно-художественной жизни. Интерес ко всему национальному, самобытному питал тогда русскую общественную мысль, искусство. Это порождало антикрепостнические настроения, осуждение социальной несправедливости, сочувствие к обездоленным людям. Единомыслие Даргомыжского с лучшими, наиболее передовыми людьми подтверждается большинством его произведений — и прежде всего оперой «Русалка».

Вынашивая замысел этой оперы, композитор внимательно изучал все значительное, что было в литературе того времени, — образцы устной народной поэзии, описания народного быта, обрядов. И особенно — русские народные песни. Он и сам записывал их, паезжая для этого в свое небольшое родовое имение на Смоленщине. Не удивительно, что народная русская песня занимает все большее место во всем его творчестве и не только в опере «Русалка».

Работа над оперой затянулась на многие годы, почти на десятилетие. Причин тому было немало. Главная из них заключалась в равнодушии, а подчас и враждебности со стороны дирекции императорских театров. Первые оперы Даргомыжского — «Эсмеральда», «Торжество Вакха», — несмотря на все усилия композитора, все еще ждали своей постановки. Подобное отношение властвующих отравило последние годы жизни Глинке, а Даргомыжского повергало в состояние горестной подавленности. «...Восемь лет напрасного ожидания и в самые кипучие года жизни, — писал он, — легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность». Лишь когда ему удалось выхлопотать в виде милости дозволение на постановку «Эсмеральды» в Москве, он воспрянул духом и горячо принялся за «Русалку». Но несмотря на единодушно положительную оценку публики и газет, «Эсмеральда» продержалась на сцене недолго и была снята с постановки.

В апреле 1853 года произошло событие, которое значительно ускорило работу композитора над «Русалкой». По инициативе друзей, и в первую очередь Одоевского, был устроен концерт из произведений Даргомыжского. В нем участвовали лучшие певцы Петербурга, а также гостившая там Полина Виардо*. Успех концерта превзошел все ожидания и живоительно подействовал на композитора. «Я снова примусь за свою «Русалку», — писал он тогда. — Лестное внимание, оказанное мне... публикой, как будто обязывает меня произвести на старости лет создание национального».

Теперь Даргомыжский вплотную подошел к созданию оперы. В основу ее либретто легла неоконченная пушкинская драма, пленившая композитора глубокой жизненностью сюжета, народностью языка и человеческих типов. Но главное для него заключалось в социальной направленности сюжета, в осуждении несправедности существовавшего жизненного уклада. Благодаря этому композитор сумел не только правдиво показать частные факты из личной жизни людей, но и подняться до больших социальных обобщений. Личная трагедия девушки-крестьянки становится частью трагедии народа — угнетенного и бесправного.

В «Русалке» заключена целая портретная галерея различных образов. Каждый из них интересен не только сам по себе, но и как порождение своей среды, своего времени. И потому все они — Наташа, Князь, Мельник — не только конкретные личности, но и определенные социальные типы.

В центре оперы два крестьянских образа: Мельник и его дочь Наташа. Это побудило композитора наполнить все сцены народно-песенными элементами. Арии, ансамбли и хоры интонационно связаны не только с народными песнями, но и с народным говором. Некоторые песни — подлинно народные, хотя приведены подчас с другими словами, иные же сочинены самим Даргомыжским в народной манере.

В опере проходят две драматические линии. Первая из них занимает весь I акт. Главные действующие лица — Наташа и Мельник — показаны здесь как часть той среды, в которой они живут. Народные хоры, пляски, отдельные хоровые реплики крестьян служат музыкальной характеристикой этой среды.

Им противостоит образ Князя, обрисованный музыкой в стиле городских романсов. Правда, в начале и сама героиня оперы — Наташа обрисована такой же музыкой. Но в дальнейшем ее образ приобретает иные черты.

Первый акт начинается сценой Наташи и Мельника. Музыкальная речь Мельника то пронизана интонациями народного

* Выдающаяся певица, выступавшая с огромным успехом в крупнейших городах Западной Европы, а также в Петербурге и в Москве. Будучи хорошей пианисткой и композитором, Полина Виардо создала немало романсов на стихи русских поэтов — Пушкина, Лермонтова, Фета, Тютчева, Кольцова.

говора, то становится игриво-лукавой. Плясовой припев, неоднократно повторяясь, придает всей его арии юмористический характер. Здесь предстает образ человека простодушного и грубоватого.

Наташа безучастна к наставлениям отца. Лишь приезд Князя выводит ее из задумчивости. Вот здесь-то и проявилось мастерство драматического развития, так отличающее творчество Даргомыжского. Последовательно сменяются самые различные чувства Наташи: радость встречи с Князем и огорчение, что он должен скоро уехать; смутное предчувствие беды — и снова радость после уверений Князя. Все это очень правдиво выражено в музыке, полной драматического напряжения и психологической тонкости. В сцепе Наташи и Князя чередуются разговорные диалоги, песенные дуэты, появляется и терцет — с участием Мельника.

Наташе здесь отведена ведущая роль, ибо ее чувства определяют характер всего драматического развития. То с замиранием вслушивается она в знакомый топот коня — и каждая ее реплика, каждое слово передают состояние напряженности, взволнованной радости. То узнает, что Князь уже торопится домой, — и новое ее настроение выражается в лирической романсной мелодии «Ах, прошло то время». Эта мелодия становится началом терцета.

Характерно, что Князь не имеет своей яркой мелодии. Выражения его чувств, равно как и поведение, неопределенны, туманны, что подчеркивает и музыка.

Постепенное нагнетание напряженности, назревание конфликта композитор неожиданно прерывает приходом крестьян. Их мирные песни оттеняют, подчеркивают драматизм всего действия.

Три песни, которые поют крестьяне, — своего рода хоровая сюита, где певучая протяжная песня «Ах ты, сердце» сменяется более подвижной, хороводной «Заплетися, плетень». А третья песня, веселая плясовая «Как на горé мы пиво варили» — подлинно народная. Ее простодушное веселье, танцевальный характер и легкая подвижность хорошо оттеняются ритмическим притоптыванием.

После ухода крестьян действие стремительно движется к кульминации и завершению. Музыка образно рисует различные состояния Наташи и Князя. Их решительное объяснение — это контрастное противопоставление двух ярко выраженных человеческих типов, равно смятенных, но таких различных по своему внутреннему складу.

Какой сильной и благородной натурой предстает Наташа в искреннем, нежном чувстве к любимому! И как мелок, ничтожен Князь в своем безволии и трусости! Чувства и настроения героев стремительно развиваются, меняются, приобретая самые различные оттенки.

Ведущая роль и здесь принадлежит Наташе. Еще не понимая причины задумчивости Князя, Наташа ласково напоминает ему о недавнем счастье: «Бывало издали уже спешить...» Это последнее проявление ее кроткой ласки и любви. На смену им приходит тревожное предчувствие, а затем и мучительная боль при мысли

о вечной разлуке. Как много о ее состоянии говорит один лишь горестный вопрос: «Ты женишься?» Повторяясь, он передает то смутную догадку, то чувство потрясенности. Все это прекрасно выражено в музыке: плавно льющиеся мелодии уступают место взволнованным речитативным репликам, звучащим то «робко» (как указывает сам автор), то «с яростью».

Пытаясь успокоить Наташу и оправдаться перед ней, Князь говорит о силе обстоятельств, от которых он зависит. Его мягкая вкрадчивость выражена в плавной закругленной мелодии: «Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать...» Не изменяет решения Князя и известие, что Наташа должна стать матерью. Князь оставляет ей дорогие подарки и уходит.

Чувство оцепенения сменяется в Наташе постепенным осознанием страшной действительности. На вопрос подошедшего отца она почти дословно передает объяснение Князя: «Видишь ли, князь не вольны жеп себе по сердцу брать». Но та же мелодия в ее устах звучит с горестной язвительностью. Протеста и гнева полны ее реплики, подводящие к заключительной сцене. В отчаянии Наташа срывает с шеи дорогое ожерелье — подарок Князя — и взбегает на высокий берег Днепра. Ее обращение к царице днепровских вод — «Днепра царица, предаюсь могучей власти я твоей» — построено на подлинной народной мелодии. В этой музыке не только отчаяние, но и решимость отомстить за себя. Наташа бросается в Днепр.

Таким образом, I акт содержит в себе целую законченную драматическую картину, чрезвычайно насыщенную действием: здесь даны и характеристика основных действующих лиц, и завязка драмы, ее развитие, кульминация, и, наконец, развязка.

Музыка II акта выделяется светлым праздничным характером: в богатом княжеском тереме свадьба. Эта картина русского старинного обряда расцвечена в яркие тона. И естественно, большую роль здесь играют хоровые обрядовые песни. Характерен шуточный хор девушек «Сватушка, сватушка», которые озорно поддразнивают Свата, вымогая у него подарки. Контрастом этому хору и свадебному веселью звучит одинокий голос невидимой утопленницы. Он рассказывает о событиях I акта. Это звучит как упрек Князю. Праздничное настроение нарушено. Заключительный ансамбль передает смятение и недобрые предчувствия присутствующих на свадьбе.

Между II и III актом проходит десять лет. Несчастливо сложилась жизнь Князя с богатой, но нелюбимой женой.

Третий акт делится на две картины. В первой — молодая Княгиня, одинокая и страдающая. Контрастом к ее арии звучит шуточная песня «Как у нас на улице». Это наперсница Княгини — Ольга пытается развлечь свою госпожу. Ее песня и своей простой мелодией, и игриво-плясовым припевом очень близка к народной.

Действие второй картины происходит на берегу Днепра. В одиночестве грустит Князь, бродя по тем заброшенным местам, где

некогда был так счастлив с Наташей. Его безрадостные мысли и тоскливые чувства выражены в развернутой каватине «Невольню к этим грустным берегам». Здесь, по сравнению с I актом, Князь получает более полную характеристику. В прекрасной, напевной музыке звучит искренняя грусть, сожаление. В середине каватины музыка драматизируется, передавая душевное волнение и раскаяние Князя — «Не сам ли, безумец, я счастье утратил...».

Неожиданно перед Князем появляется одичавший старик, в котором с трудом можно узнать прежнего Мельника. Дальнейшая сцена его с Князем, подобно финалу I акта, самая сильная в опере по психологической характеристике, по выражению различных чувств и трагедийной глубине. Неузнаваемо изменился Мельник. От прежнего грубоватого юмора его не осталось и следа. Теперь перед нами человек, переживший большую жизненную трагедию и ставший для Князя живым укором его беспокойной совести.

Странно и дико звучат первые же реплики Мельника: «Здорово, Князь!»... «Я здешний ворон!» — построенные на угловатых, зловеще-неуклюжих интонациях. Они передают причудливые скачки и ужимки обезумевшего от горя старика.

Дальнейший его бредовый рассказ о превращении в ворона, о бездомной, скитальческой жизни перемежается бурными вспышками безумия. Иногда к его голосу присоединяются и отдельные реплики Князя, полные сострадания. Но и здесь композитор сохраняет различие их характеристик, — мягкой закругленности сочувственных фраз Князя противостоит мрачная суетливость или скорбная отрешенность Мельника.

Предложение Князя поселиться в его тереме Мельник с яростью отвергает. «Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем!» — восклицает он и пытается задушить непрошеного гостя. Лишь подоспевшие охотники спасают Князя.

В центре IV, заключительного акта — Наташа. Уже не трепетная, нежно любящая девушка, а гордая, холодная Русалка, властительница здешних вод. Ею движет одна лишь страсть — месть Князю за его вероломство. Прекрасны фантастические картины призрачного подводного царства. И хотя они не играют в опере значительной роли, их красочность дополняет образ царицы русалок.

В большой арии Русалка выражает жажду мести и заранее торжествует ее свершение. Музыка арии стремительна, энергична. Мелодия ее властного зова к Князю построена на интонациях народной колыбельной. Она звучит то в голосе Русалки, то в оркестре. Ею сопровождается и последняя немая сцена оперы — Русалка принимает в свои безмолвные владения молящего о прощении Князя.

В опере «Русалка» нашло свое выражение смелое новаторство композитора, глубокий интерес к социальным проблемам, а также душевная открытость музыки и большая искренность человеческих чувств. Все это, сочетаясь с тонкой психологичностью и жизненной

правдивостью характеров, делает «Русалку» одной из любимейших русских опер.

Впервые поставленная в 1856 году в Петербурге, опера большого успеха не имела. Как и следовало ожидать, аристократическая публика отнеслась к «Русалке» равнодушно. К тому же поставленная небрежно, наспех, с предельной экономией средств (даже костюмы были взяты из другой пьесы), «Русалка» не могла не вызвать чувства досады даже у самого композитора. «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки! Затасканные декорации и костюмы наводят уныние... А в конце оперы, вместо грациозного плаванья живых русалок, влекущих тело... Князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие с бакенбардами на щеках, а туловища огромных окуней с кольцеобразными хвостами. В утешение одна из этих голов похожа как две капли воды на Гедеонова *. Судите сами, хорош ли эффект?..» Через одиннадцать представлений опера была изъята из репертуара.

В защиту Даргомыжского выступил критик А. Н. Серов (отец замечательного художника Валентина Серова). В большой статье он не только сделал глубокий анализ «Русалки», но и отстаивал право русской национальной музыки на самостоятельное существование. Странно это звучит теперь. Но сколько энергии понадобилось в свое время, чтобы утвердить это неоспоримое право в борьбе с русскими же недругами русской культуры — и не только музыки.

* * *

После окончания «Русалки» основное внимание композитор сосредоточивает на камерном творчестве.

Эта своеобразная область его музыкальной деятельности заслуживает особого внимания. Еще в конце 30-х годов Даргомыжский начал работать с некоторыми певцами-любителями. Многие из них были учениками известных итальянских «звезд» и даже выступали со своими учителями в совместных публичных концертах. И тем не менее они находили нужным заниматься с Даргомыжским. Потому что его исполнительские принципы заключались в ином подходе к музыке, весьма отличном от итальянской школы пения. Различие заключалось в особой выразительности русской музыки, глубине и многозначности ее образов. А это требовало от исполнителей особого подхода и к музыке, и к поэтическому тексту — каждой его фразе, слову и даже отдельной интонации. Эта особенность творческого метода Даргомыжского проявилась и в романах, написанных на рубеже 30—40-х годов («Ночной зефир», «Я вас любил») и в более поздний период.

В конце 40-х годов творчество композитора достигает наиболь-

* Гедеонов долгое время был директором императорских театров. Еще Глинка писал о нем: «...дело известное, что искусство для Гедеонова-старика не существует».

шей художественной зрелости, особенно в области романса. Любовь к поэзии Пушкина питала творчество Даргомыжского и в этот период. Вот, например, комедийно-бытовая сценка «Мельник». В ней противопоставлены два образа: доверчивый, простодушный Мельник и его ловкая, хитрая жена. Их диалог рисует два характерных портрета. В музыкальной речи Мельника преобладают широкие, размашистые возгласы — «Женка, что за сапоги». Этому ярко контрастирует суетливая скороговорка жены — «Ах, ты, пьяница-бездельник», напоминающая русскую плясовую песню «По улице мостовой».

Значительное место в творчестве Даргомыжского занимает и Лермонтов — любимейший поэт композитора. Два прекрасных эгических монолога на слова Лермонтова «И скучно и грустно» и «Мне грустно» выражают сходные чувства — чувства тоски и одиночества; сходны и музыкальные средства их выразительности — сочетание широкой папевной мелодии с речитативными фразами, близкими к разговорной человеческой речи. Но различен мир переживаний героев этих романсов. Если в первом — тихая, щемящая боль от сознания бессилия, невозможности что-либо изменить, то во втором — эта боль выражена более горячо, звучит протестующе. Это придает второму монологу более драматический характер, что подчеркивают и широкие мелодические возгласы, и взволнованное фортепианное сопровождение.

В конце 50-х годов в России назревали большие социальные перемены. И Даргомыжский не остался в стороне от общественной жизни, что оказало на его творчество заметное влияние. Особенно значительным для него было участие в издании сатирического журнала «Искра». Этот прогрессивный журнал просуществовал недолго. Но след, оставленный им в русской культуре, весьма заметен.

Под воздействием друзей «искровцев» в творчестве Даргомыжского усиливаются элементы сатиры и социального обличения. Они проявились в таких песнях, как «Червяк», «Старый капрал» на стихи французского поэта-сатирика Беранже (в переводе Курочкина, тоже «искровца») и «Титулярный советник» на стихи П. И. Вайнберга.

Вот, например, песня «Червяк». Герой ее — мелкий чиповник, выжужденный всю жизнь угождать «сего сиятельству». Он представлен ярко, с помощью особых, только ему, зависимому человеку, присущих интонаций. То деланно скромный, то откровенно угодливый, он исполнен гордости, когда напоминает о своем знакомстве с влиятельным графом. Такая двойственность образа обрисована с помощью то суетливых, нисходящих интонаций, то надменно-величественных аккордов. Музыка не только выражает внутренний мирок «героя», но и как бы рисует его портрет. Подобострастие, угодничество, как черты характера, обуславливают и соответственную манеру поведения: семенящую походку, низкие поклоны.

Еще большей яркости музыкальных характеристик достигает композитор в песне «Титулярный советник», где с самого начала сталкивает два противоположных образа: «Он был титулярный советник, она — генеральская дочь». Здесь на протяжении одной лишь музыкальной фразы меняется характер, настрояние музыки: смиренно-никнувшие интонации сменяются широкими, властно-повелительными. Затем внимание сосредоточивается лишь на переживаниях титулярного советника. Причем с помощью музыки композитор рисует не только внутреннее состояние героя — тоску, безнадежность, но и передает как бы внешнюю манеру поведения — неверную походку и жесты, проявившиеся под влиянием «вишнего тумана».

В лучших песнях и романсах Даргомыжский не ограничивается общей передачей определенных чувств. Он, как и в «Русалке», стремится отобразить в музыке возникновение и развитие самых разнообразных душевных состояний, переживаний героев.

Самое яркое свидетельство тому — «драматическая песня» «Старый капрал». Здесь соединены черты и монолога и трагедийной сцены. И это насыщает произведение особой музыкальной выразительностью. А глубокое постижение человеческой психики и социальная направленность делают эту «драматическую песню» одним из шедевров русской вокальной музыки.

Произведение представляет собой монолог старого солдата, которого ведут на расстрел за оскорбление офицера. В его сознании возникают картины былого, что и составляет основу драматического повествования. Вспоминая свою жизнь, прожитую трудно, но достойно, Старый капрал предстает человеком большой внутренней силы и благородства.

Всю песню пронизывает четкий маршевый ритм. Он исчезает лишь в отдельных эпизодах, когда герой вспоминает свой отчий дом и близких людей — «Боже, старуха жива...» или бедную вдову, которой когда-то бескорыстно помог... После каждого такого воспоминания звучит короткий маршевый припев-команда «В погу, ребята, раз, два!». Он завершает собой каждый куплет. Лишь в самом конце песни, когда после выстрела Старый капрал умолк, эта команда звучит без слов в фортепианном сопровождении.

Песня «Старый капрал», созданная в 1858 году, и сейчас впечатляет своим трагическим содержанием, высоким художественным воплощением в музыке.

В середине 60-х годов композитор предпринял новую заграничную поездку — она принесла ему большое творческое удовлетворение. Там, в европейских столицах, он слышал свои произведения, которым сопутствовал большой успех. И не только потому, что их исполняли отличные оркестры. В самой музыке, как отмечали критики, было заключено «множество оригинальности, большая энергия мысли, не исключающая грации, мелодичность, острая гармония...». Некоторые концерты, составленные целиком из произведений Даргомыжского, вызвали настоящий триумф. Так было,

например, в Брюсселе, где публика устроила композитору долгую оvation, а газеты восторженно отзывались о его музыке.

Радостно было и возвращение на родину — теперь, на склоне жизни, Даргомыжский был признан широкой массой любителей музыки. То были новые, демократические слои русской интеллигенции, вкусы которых определялись любовью ко всему русскому, национальному. Теперь дирекция императорских театров вынуждена была вновь поставить «Русалку», но с большей добросовестностью, чем раньше. Успех оперы был велик. Критики и публика были единодушны в своих суждениях. С тех пор «Русалка» прочно утвердилась на оперной сцене и в наши дни является одной из любимейших русских опер.

Интерес к творчеству композитора вселил в него новые надежды, пробудил новые замыслы. Лучшим из этих замыслов оказалась опера «Каменный гость». Написанная на текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина, эта опера явила собой необычайно смелый творческий поиск. Вся она написана речитативом, в ней нет ни одной арии и лишь две песни Лауры — будто островки среди речитативных монологов и ансамблей. Речитативы в этой опере очень выразительны, предельно приближены к живой разговорной речи. Это делает оперу «Каменный гость» уникальным явлением в русской и мировой музыке, оказавшим большое влияние на творчество последующих русских композиторов.

Оперу «Каменный гость» Даргомыжский не окончил. Предчувствуя близкую смерть, композитор поручил закончить ее своим молодым друзьям Ц. А. Кюи и Н. А. Римскому-Корсакову. Ими она и была завершена, а затем и поставлена в 1872 году, уже после смерти композитора.

Роль Даргомыжского в истории русской музыки очень велика. Продолжив начатое Глинкой утверждение в русской музыке идей народности, реализма, Даргомыжский своим творчеством предвосхитил достижения последующих поколений русских композиторов XIX века — членов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского.

„Могучая кучка“



...Зимой 1856 года, незадолго до последнего отъезда за границу, Глинка пригласил Даргомыжского на небольшой музыкальный вечер. Здесь Даргомыжскому были представлены два молодых любителя музыки. Первый — Владимир Васильевич Стасов, высокий, русский, с низким грудным голосом и богатырской статью. Второй не менее поражал своей внешностью: большой чистый лоб и выразительные черные глаза упрямо сверкали из-под густых бровей. Что-то могучее, непреклонное, несмотря на юность, было во всей его коренастой фигуре.

— Балакирев, Милий Алексеевич, — назвался он.

В том, как хозяин дома, Глинка, относился к Балакиреву, Даргомыжский чувствовал не только тепло, симпатию, но и уважение маститого музыканта к талантливому собрату по искусству, единомышленнику. Впоследствии сам Глинка подтвердил это в одном из писем к сестре: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки...» И указал на него как на своего преемника.

Глинка уехал, а знакомство Даргомыжского с Балакиревым и Стасовым вскоре перешло в дружбу: они часто собирались вместе, спорили, беседовали, много музицировали.

Для больного, удрученного провалом «Русалки» и изувечившего во всем Даргомыжского эти встречи были живительны, и он постепенно возвращался к творчеству. Да и для молодых музыкантов эта дружба во многом была интересной. Особенно для Балакирева, только что приехавшего в Петербург.

Детство **Милия Алексеевича Балакирева (1836—1910)** прошло в Нижнем Новгороде. Шестнадцати лет он оставил родной город и поступил в Казанский университет. Два года учился там, зарабатывая себе на жизнь уроками музыки. Он участвовал в любительских концертах как пианист и даже как дирижер небольшого домашнего оркестра. Тогда же Балакирев впервые услышал музыку Глинки, которая произвела на него огромное впечатление.

Еще с детства, приобщившись к русской народной песне, Балакирев горячо полюбил ее. С большим удовольствием слушал он и скорбные бурлацкие песни, что звучали на берегах родной Волги, и лирические протяжные, и лихие плясовые, что пелись на улицах Нижнего в будни и праздники. И вот отголоски этих прекрасных песен он слышал в профессиональной — симфонической и вокаль-



М. А. Балакирев.

ной — музыке и был поражен гениальной простотой, с какой Глинка насыщал ими свои произведения.

Желание посвятить себя музыке у Балакирева оказалось столь велико, что, оставив университет, он уехал в Петербург — признанный центр художественной жизни России того времени.

Здесь он сразу же обратил на себя внимание как превосходный пианист, с большим артистизмом исполнявший многие сочинения крупнейших композиторов-классиков.

О нем пишут в газетах. Его приветствует музыкальный критик А. Н. Серов, утверждая в одной из своих статей, что

«...талант Балакирева — богатая находка для нашей отечественной музыки». Его наперсбой приглашают к себе знатные вельможи, желающие украсить свои музыкальные вечера столь блистательным артистом.

Но Балакирев скоро понял, что роль светского баловня, любимца праздных, хотя и просвещенных ценителей музыки, не его роль. Убеденный демократ, он видит свой артистический, музыкантский долг в ином служении русской культуре. Так, пренебрегая блестящей музыкальной карьерой — карьерой пианиста-виртуоза, которая открывалась перед ним, Балакирев становится на тернистый путь, полный лишений и невзгод, — путь музыканта-просветителя.

Уроки музыки, которые он дает, по-прежнему являются единственным источником существования. Они отрывают драгоценное время, но Балакирев с большим рвением продолжает совершенствоваться как пианист и как композитор. Он создает большое количество произведений: симфоническую Увертюру на тему испанского марша, «Испанскую серенаду» для фортепиано (в основу обоих этих произведений легли испанские мелодии, записанные в свое время Глинкой и подаренные Балакиреву), замечательную Увертюру на темы трех русских песен и много романсов на стихи русских поэтов — Пушкина, Лермонтова, Кольцова.

Вскоре после приезда в Петербург Балакирев выступил в одном из благотворительных университетских концертов, где исполнил свой Первый концерт для фортепиано с оркестром и другие фортепианные сочинения.

Тогда же состоялось знакомство со Стасовым, в котором Бала-

кирев нашел поддержку своим мыслям, устремлениям. Их дружба была основана на личных симпатиях, на желании служить своими знаниями и умением делу музыкального просвещения в России. Много времени молодые люди отдают чтению книг — не только художественной литературы, но и критических, публицистических статей русских революционных демократов: Белинского, Добролюбова, Герцена, Чернышевского.

Вот таким — разносторонне образованным, талантливым двадцатилетним музыкантом и предстал Балакирев перед теми, кто в недалеком будущем сделались его учениками и сподвижниками. Это были молодой военный инженер Цезарь Антонович Кюи и восемнадцатилетний гвардейский офицер Модест Петрович Мусоргский. А вскоре к ним присоединились ученый-химик Александр Порфирьевич Бородин и совсем еще юный Николай Андреевич Римский-Корсаков.

Все они страстно любили музыку, особенно русскую музыку, и эта любовь объединила их. Так родилось замечательное содружество талантливых музыкантов, которым суждено было сыграть большую роль в истории русской музыки. Это содружество вскоре получило название «Могучая кучка» или «пятерка» — по количеству участников.

Главой кружка стал Милий Алексеевич Балакирев. Его незаурядные данные, превосходное владение фортепиано, выдающийся артистизм исполнения, исключительная музыкальная память и слух, глубокие, разносторонние познания, а также незаурядный ум и воля приводили всех в восхищение.

«Товарищи его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико, — вспоминал впоследствии Римский-Корсаков. — Молодой, с чудесными подвижными огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние как никто другой». В окружении своих товарищей-учеников Балакирев проигрывал на фортепиано произведения классиков — Моцарта, Бетховена, Глинка. Его глубокий аналитический ум отмечал не только различные средства музыкальной выразительности, но и связь каждого композитора со своей эпохой.

Так же подробно разбирались и произведения товарищей, — и тут же исправлялись с подробным разбором всех ошибок. И каждый раз, отвергая или утверждая что-либо, Балакирев для подтверждения своей мысли проигрывал наизусть те или иные музыкальные отрывки из произведений классиков.

Такие занятия, утверждал Стасов, были «словно настоящие лекции, настоящий гимназический и университетский курс музыки. Кажется, никто из музыкантов не равнялся с Балакиревым по силе критического анализа и музыкальной анатомии».



В. В. Стасов.

ховным наставником; активно участвовал в собраниях «Могучей кучки».

Глубоко и разносторонне образованный человек, горячий почитатель всего передового в музыке, живописи, литературе, Стасов всего себя отдавал пропаганде национального русского искусства, борьбе с его противниками. «Быть полезным другим, если сам не родился художником...» — так определил он свою жизненную миссию.

Окончив Училище правоведения, Стасов вскоре стал известен как критик-публицист, историк искусств, страстный поборник процветания русской национальной культуры. Воспитанный в духе прогрессивных веяний своего времени, Стасов всю жизнь оставался верным идеям революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Особенно высоко почитал он Герцена, которого сравнивал с «Львом Великим Толстым»: «Экая пара чудная, — писал он, — нет другой такой на свете для меня».

Вспоминая время, проведенное в Училище правоведения, Стасов утверждал: «Белинский был решительно нашим настоящим воспитателем. Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский... Он воспитывал характер, он рубил рукою с плеча патриархальные предрассудки, которыми жила до него сплошь вся Россия». Эта приверженность к демократическим идеалам русского общества, единомыслие с передовыми, лучшими людьми России явились нравственной нормой, программой — ей Стасов следовал на протяжении всей своей долгой жизни.

Вся вторая половина прошлого века в истории русской культуры неразрывно связана с деятельностью этого замечательного

По влиянию Балакирева на членов «Могучей кучки» не ограничивалось только музыкальными запятиями. Обладая глубокими и разносторонними познаниями в различных областях, он умел и своим товарищам привить такую же потребность в знаниях.

Композиторы «Могучей кучки» читали всю передовую демократическую литературу того времени — и нелегальную («Колокол» Герцена, запрещенные произведения Чернышевского), и легальную, горячо обсуждая животрепещущие вопросы современности. В этом уже сказывалось и влияние Стасова, который был для своих друзей ду-

человека. Просветитель и борец, глашатай прогрессивных идей, Стасов горячо отстаивал эти идеи в острых спорах, схватках с противниками, на стороне которых были сила и власть.

На протяжении всей жизни Стасов вел переписку с выдающимися людьми своей эпохи. Его первые корреспонденты — М. И. Глинка и Н. Г. Чернышевский, а последние А. М. Горький, А. К. Глазунов, известный советский музыковед академик Б. В. Асафьев.

Будучи лично знакомым со многими русскими художниками, музыкантами, Стасов немало сделал для развития, становления их талантов, помогая словом и делом, давая ценные советы, подсказывая определенные сюжеты, темы, образы, поддерживая в критические минуты. Он устраивал концерты из произведений непризнанных, демократически настроенных музыкантов, выставки картин талантливых художников, отвергаемых правящей верхушкой.

Велико его участие в образовании «Могучей кучки» и Товарищества передвижных выставок. Эти боевые содружества художников-единомышленников возникли подобно многим коммунам, которые тогда создавались. Так, сообщая легче было не только участвовать в общественной жизни, прокладывать новые пути в искусстве, но и бороться с рутинной, с косностью определенной части русского общества.

Зародившись в конце 50-х — начале 60-х годов прошлого века, каждое из этих творческих содружеств сыграло в культурной жизни России огромную роль.

С этим периодом в русской истории связано широкое развитие передовых демократических идей, которые воплощались в высокохудожественные образы искусства — в живописные полотна художников-передвижников, в творчестве И. Е. Репина, в литературных произведениях и философских воззрениях Льва Толстого, Достоевского, в музыкальных исканиях композиторов «Могучей кучки», Чайковского. Произведениями этих художников, композиторов, писателей свойственны большая психологическая глубина, содержательность, яркая эмоциональность, емкость образов. И притом — социальная направленность, интерес к жизни народа, сочувствие его страданиям.

«Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы...» — писал тогда Репин. Это чувствовали и другие художники и всем своим творчеством утверждали идеи народности, демократизма.

«Больно кусались», по выражению современников, живописные полотна начинающего В. Г. Перова, такие, как «Чаепитие в Мытищах», «Крестный ход», запрещенный цензурой, и особенно — «Проводы покойника», «Тройка», «Утопленница».

Близок к Перову был и художник В. Васнецов — «богатырь русской живописи», как назвал его М. Горький. Своими картинами он внес большой вклад в развитие русской живописи. Еще до поступления в Академию художеств он создал серию рисунков на

темы народной жизни, проникнутые горячим сочувствием к людям труда.

В творческом сознании Репина созревали «Бурлаки», не просто народ — подавленный и угнетенный, но отдельные ярко индивидуальные и вместе с тем глубоко национальные типы. Интерес к народной жизни был результатом демократических настроений, царивших в русском обществе того времени. Он породил пристальное внимание к русской истории, к народному искусству, к народной поэзии, выраженное в картинах, симфонических и оперных произведениях, романах и повестях.

Но любовь к русской старине не заслонила внимание к современности, к современному человеку. Не только произведения Льва Толстого и Достоевского свидетельство тому, но и картины Репина, Васнецова, Сурикова, оперы Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Отвечая потребностям общества и своей художнической совести, композиторы-«кучкисты» не могли не сказать нового слова в искусстве, которому служили, — в музыке. Свою Первую симфонию пишет Бородин, Римский-Корсаков создает симфоническую поэму «Садко» и оперу «Псковитянка», Мусоргский — песни, сценки в народном духе и затем оперу «Борис Годунов».

В основу этих произведений положены национальные русские сюжеты и большинство из них носит программный характер. В этом особенно проявился интерес композиторов к окружающей действительности, конкретность их музыкального мышления, демократизация музыки и сближение ее с другими видами искусства.

В 60-е годы Балакирев совершил поездку по Волге, где записал много русских народных песен. Лучшие из них вошли в его сборник «40 русских народных песен», который вскоре был опубликован.

Впечатленный статьей А. И. Герцена «Исполин просыпается» (под исполином Герцен разумел великий русский народ), Балакирев создал увертюру на русские темы «Русь», в основу которой легли три подлинные русские мелодии.

Через несколько лет и его ученик — Римский-Корсаков, став зрелым музыкантом, издает сборник «100 русских народных песен», который также представляет большую ценность. Восторженно приняли эту работу и современники. «Пребольшое мне утешение доставила Ваша задача, друг, — писал Римскому-Корсакову Мусоргский, — передать русским людям и иным русскую песню. Благословенная, историческая заслуга. Ведь пропасть она бы могла, родная, вовсе; а когда подумаешь, что умелый русский взялся за такое святое дело, так радуешься, и утешение нисходит».

Таким образом, не только любовь к музыке вообще, но именно к русской народной музыке объединяла композиторов «Могучей кучки». И не удивительно, что сюжеты большинства их опер, симфонических произведений взяты из русской действительности или навеяны образами русской поэзии или народной фантастики.

В этих произведениях нередко звучат подлинные народные мелодии, придавая им особенно яркий национальный характер. Герои их по-русски самобытны и неповторимы. Таковы образы из опер «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко» Римского-Корсакова, народных музыкальных драм «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина.

Теми же образами народной поэзии пронизаны и симфонические произведения композиторов-«кучкистов»: «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, Первая и Вторая симфонии Бородина, Симфония-этта, симфоническая фантазия «Садко» и «Сказка» Римского-Корсакова, его же Концерт для фортепиано.

Почти все произведения этих композиторов — о русском народе и для народа. Отсюда и их стремление к ясному, доступному музыкальному языку и его демократичности.

Несмотря на пристрастие к русскому национальному фольклору, композиторы «Могучей кучки» охотно использовали и различные элементы музыки других народов. Таковы мелодии украинских, грузинских, испанских, чешских песен. Особенно интересны элементы восточной музыки, которые занимают значительное место как в операх «Князь Игорь» Бородина, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, так и в инструментальных произведениях — «Исламей» и «Тамара» Балакирева, «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова, «В Средней Азии» Бородина.

В 60-е годы наступает расцвет «Могучей кучки», связанный с подъемом всей культурной и общественной жизни России. Репин так характеризует то время: «В начале шестидесятых годов жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела. Первое, что она хотела сделать — умыться, очиститься от погодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царила везде, весело, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым, ненужным».

В эти годы русская музыка пользуется признанием и за пределами России. Прославленный пианист и дирижер Ференц Лист при встрече с Бородиным за границей признался ему: «Нам нужно Вас, русских; Вы мне нужны. Я без Вас не могу... У Вас там живая жизненная струя; у Вас будущность, а здесь кругом большей частью мертвечина». К этим мыслям Лист пришел, изучая произведения композиторов «Могучей кучки». И не удивительно, что в них он услышал ту «живую жизненную струю», в которой видел будущность не только русской, но и западноевропейской музыки. И великий композитор не ошибся: оперные и инструментальные сочинения «кучкистов» оказали значительное влияние и на французскую музыку (на творчество Дебюсси, Равеля), и на австрийскую (симфонии Малера), и на испанскую (произведения де Фальи, Альбениса). Но это стало очевидным уже потом, спустя много лет, когда русская музыка прочно вошла в сокровищницу мировой

культуры. А тогда, в 60-е годы прошлого века, пять молодых русских, горячо увлеченных музыкой, прокладывали в ней новые пути.

Собирались обычно в свободное от службы время у кого-либо из членов кружка — Кюи, Мусоргского, в доме близких друзей — братьев Стасовых или Людмилы Ивановны Шестаковой — сестры Глинки. В этих собраниях участвовали и две юные музыкантши — сестры Пургольд. Старшая из них — Александра — обладала красивым и выразительным голосом, большой музыкальностью и артистизмом. Она стала незаменимой участницей музыкальных вечеров и первой исполнительницей, а впоследствии и пропагандисткой многих песен, романсов и оперных партий, созданных композиторами — членами «Могучей кучки». Сестра ее, Надежда, обычно аккомпанировала на фортепиано Александре и другим певцам. Друзья любовно звали ее «наш милый оркестр». Позднее Надежда Пургольд стала женой Римского-Корсакова.

Радостное оживление и приподнятость царили на вечерах членов «Могучей кучки». Творческая атмосфера как пелая более способствовала открытости отношений, дружеского расположения. «Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях», — вспоминал впоследствии Стасов и с любовью описывал подробности таких встреч: «Каждый из товарищей редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, четвертый — хор, ... оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собиравшись около фортепиано, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита... Талант, одушевление, строгая художественная работа, оценки, веселость били ключом».

О том же писала в своих воспоминаниях и Шестакова: «...в кружке царил полное единодушие, жизнь и работа кипели. Бывало им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке, и, по уходе от меня, они долго провожают друг друга, с неохотой расставаясь».

И при всем том «Могучая кучка» не была замкнутым сообществом. Друзья-музыканты часто бывали в театрах, концертах, их приглашали в дома прогрессивно настроенных дворян, где они встречались с замечательными людьми своего времени: писателями — Тургеневым, Григоровичем, Писемским, Шевченко, художниками — Репиным, Ге, скульптором Антокольским, с выдающимися русскими учеными, с композиторами других школ и направлений — Рубинштейном и Чайковским. Последний пользовался особенной симпатией «кучкистов». Бывая в Петербурге наездами, Чайковский охотно виделся с талантливым «якобинским кружком», как шутя называл он «Могучую кучку», проигрывал свои

произведения, всегда встречая понимание, а подчас и восторг. Однажды под впечатлением симфонической увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта» Стасов назвал его шестым членом музыкального содружества. —

Вторая симфония Чайковского, где используется мелодия народной песни «Журавель», вызвала радостный энтузиазм. «Вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга», — вспоминал впоследствии Петр Ильич.

Из всех «кучкистов» наиболее самобытным талантом обладал Мусоргский, проявлявший особенно большой интерес к народной жизни и к человеку, к его психике. «Какой богатый мир искусство, — писал он, — если целью взят человек». Причем русский человек — хочется добавить. Именно пристрастие к национальному своеобразию русского человека позволило Мусоргскому создать целую галерею национально ярких, индивидуально неповторимых образов, раскрывающих всю самобытность русского характера. Эти образы живут не только в его операх — «Борис Годунов», «Хованщина», но и в небольших, необычайно выразительных песнях.

Такая новизна содержания горячо поддерживалась друзьями — музыкантами и Стасовым, который с сочувствием писал: «Мусоргский не согласен был писать романсы исключительно только на сюжеты «любовные» и добавлял при этом, что «любовь» и вечно одна только любовь — как это мало удовлетворительно, как это бедно и ограничено для людей, подвинувшихся интеллектуально!»

Своеобразно проявлялся и замечательный талант Бородина. К тому времени он — молодой русский ученый, химик, друг Боткина, Сеченова, Менделеева, уже по-настоящему почувствовал себя композитором. Главная заслуга в этом, несомненно, принадлежит Балакиреву, который вспоминал через несколько лет: «Мне кажется, что я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело — композиторство».

В 60-е годы Бородин создал свою Первую симфонию, несколько песен и романсов. В них уже в полной мере проявились те величаво-эпические образы, которые затем утвердились и в его великолепной опере «Князь Игорь».

Не менее удачно пробовал свои силы и самый юный из всех членов «Могучей кучки» — Римский-Корсаков. Первые произведения его удачно характеризует в письме к нему Мусоргский: «Вы, Корсинька, в Анданте Вашей симфонии показали Вашу милую личность, в Русской увертюре сказали «один бог без греха», в Сербской фантазии показали, что можно писать и скоро, и приятно, а в «Садке» заявите себя художником».

Это письмо как нельзя лучше говорит об атмосфере особой дружественности, которая царила среди членов «Могучей кучки». Так, когда Римский-Корсаков и Мусоргский поселились вместе, Бородин писал жене: «Модинька с Корсинькой, с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально

противоположны по музыкальным достоинствам и приемам: один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное».

Значительно скромнее вклад в русскую музыку Кюи — его оперы, равно как и романсы, теперь редко звучат. Но его критические статьи, сыгравшие в свое время положительную роль в пропаганде идеалов «Могучей кучки», и сейчас представляют определенный интерес.

Интенсивно и много писал также Балакирев. В те годы он сочиняет музыку к трагедии Шекспира «Король Лир», много романсов, начинает Второй концерт для фортепиано с оркестром.

Блестяще протекала и его дирижерская деятельность. Руководя концертами Бесплатной музыкальной школы, бывшей в то время одним из центров музыкального просветительства, Балакирев явился пропагандистом лучших произведений русской музыки, отвергнутых официальной аристократической верхушкой. Выдающийся немецкий композитор Р. Вагнер, будучи в России и услышав в концерте выступление Балакирева, с большой похвалой отзывался о его дирижерском искусстве и добавил, что видит в нем своего будущего русского соперника. Своими выступлениями как дирижер Балакирев много сделал для того, чтобы лучшие произведения мировой классики стали доступны русской публике. И не только русской — для чешской публики он открыл гениальную оперу Глинки «Руслан и Людмила», которой дирижировал в Праге. Эта опера, равно как и дирижерский талант Балакирева, встретили восторженный прием у пражской публики.

Под впечатлением этой поездки композитор создал симфоническую поэму «В Чехии», в которой использовал чешские (точнее моравские) мелодии.

Вскоре Балакирев становится руководителем концертов Русского музыкального общества — самой влиятельной музыкальной организации в России. И здесь он остался верен себе, пропагандируя, в основном, русскую музыку.

Однако успех демократически настроенного музыканта встревожил влиятельную придворную знать, и Балакирев был отстранен от руководства этими концертами. Передовые деятели русской культуры выразили свое глубокое возмущение. Чайковский откликнулся статьей, в которой, в частности, писал: «Балакирев может сказать теперь то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: Академию можно отставить от Ломоносова, но Ломоносова от Академии отставить нельзя».

В 70-е годы деятельность «Могучей кучки», как творческого объединения друзей-единомышленников, проходила не так интенсивно. Причина крылась не в измене идеалам, как считали некоторые, а в неизбежном творческом повзрослении, возмужании членов этого содружества. Сформировавшись как самостоятельные художественные личности, молодые композиторы перестали испытывать

необходимость в постоянной опеке Балакирева. Очень верно объяснил это в одном из писем Бородин: «Пока все были в положении яиц под паседкою (разумея под последней Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли разными, по необходимости различные. А когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлении, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела».

Но гордый и самолюбивый Балакирев не мог понять своих питомцев. К тому же начались еще и материальные неурядицы. Бесплатной музыкальной школы, вскоре закрывшейся. Балакирев переживал все это очень болезненно. Трагичность ситуации усугубилась смертью его отца, необходимостью взять на себя заботу о младших сестрах. Все это так удручающе действовало на композитора, что он вскоре отошел от всех музыкальных дел и поступил мелким чиновником в одно из правлений железных дорог.

Друзья, потрясенные жизненной трагедией своего наставника, горячо призывали его вернуться к прежней деятельности. Стасов, описывая успех произведений Балакирева, писал ему: «Ни со временем, ни с талантом, ни с искусством нельзя шутить, ни делать экспериментов и отсрочек: Вы от музыки на шаг, а она от Вас на десять!! Она глубоко мстит за пренебрежение и загон, даже временные. Проснитесь, встаньте!!! Поднимите снова свои великолепные силы, начните опять свою чудесную деятельность».

Но Балакирев остался глух к этим дружественным призывам. И когда через много лет он все же вернулся к музыке, к друзьям, это был уже другой человек: надломленный, разуверившийся. Он не смог стать тем, кем был в лучшие годы для своих друзей-единомышленников. Да и сами они были уже не те...

К тому времени Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков стали признанными композиторами, их оперы, симфонические произведения с успехом исполнялись и в России, и за рубежом. Но идеи, творческие принципы «Могучей кучки» периода ее расцвета остались для них главными на всю жизнь. И когда в русскую музыку пришло новое поколение — композиторы А. К. Лядов, А. К. Глазунов, А. Н. Аренский, — они восприняли от «кучкистов» те же идеи народности, реализма и национальности русской музыки, хотя пути их в искусстве были уже несколько иными.



Александр Порфирьевич Бородин

(1833 — 1887)



...Два молодых русских путешественника покидали Италию. Их единственный на двоих маленький саквояж, свободные блузы, какие носят художники, — все изобличало в них небогатых интеллигентов.

Позади — несколько месяцев путешествия, насыщенных яркими впечатлениями от прекрасной природы Италии, своеобразной жизни ее городов: узеньких пустынных улочек и широких многолюдных площадей, скромных церквушек и величественных соборов, шумной, праздничной толпы и поэтического безмолвия старинных монастырей.

Но главное, что особенно интересовало путешественников в этой стране, — химические лаборатории известных итальянских ученых, с работой которых они давно хотели познакомиться. И маститые, убеленные сединами профессора радушно встречали молодых русских коллег, охотно открывая перед ними двери своих лабораторий. Оба молодых ученых были уже известны в европейских научных кругах — их многочисленные работы по химии были опубликованы в специальных журналах и представляли немалый научный интерес.

Первый — Дмитрий Менделеев, лишь недавно окончивший Петербургский университет.

Второй — Александр Бородин, выпускник Медико-хирургической академии.

Еще до поездки за границу Бородин защитил диссертацию на докторскую степень и издал более десятка своих статей и рефератов, написанных в результате самостоятельных лабораторных исследований. Вскоре после того он был избран членом Парижского химического общества, а затем и членом немецкого общества химиков.

Теперь, после поездки в Италию, Менделеев и Бородин собирались продолжить собственные исследования, которые они вели в университетской лаборатории Гейдельберга. Этот небольшой немецкий городок служил резиденцией для группы молодых русских ученых. После блистательного завершения Петербургского университета или Медико-хирургической академии их посылали сюда в научную командировку.

Многие составили гордость и славу русской науки: Д. И. Менделеев, А. М. Бутлеров, В. Савич, И. М. Сеченов, Н. И. Бакст и другие. Но имена их стали широко известны позднее. А тогда, в самом начале 60-х годов, все они были еще молоды и делали первые шаги, каждый в своей области науки.

Горячая юношеская дружба объединяла членов этой колонии в тесный кружок. Менделеев в одном из писем домой так характеризует друзей: «Большинство занимающихся здесь русских славные малые, кружок у нас хороший».

Особенно теплые отношения связывали ученых-химиков.

Почти сразу же по приезде в Гейдельберг Бородин сдружился с талантливыми молодыми химиками В. Савичем, В. Олевинским, Д. Менделеевым. Последний писал в своем дневнике: «Их троих: Савича, Бородина и Олевинского — от души люблю».

К сожалению, Савич и Олевинский рано умерли, не успев проявить себя. Дружба Бородина и Менделеева сохранилась на всю жизнь. Через много лет Бородин писал другу из Парижа: «А я, братец, сильно вспоминаю иногда Гейдельберг и наше товарищество. Дай бог впереди когда-нибудь такое время. Как другим — не знаю, а мне хорошо жилось с Вами и в свою очередь Вам спасибо, глубокое спасибо за истинно товарищеское расположение,

которое, я уверен, не изменится от широты и долготы той местности, где нас снова сведет судьба».

Жизнь молодых ученых в Гейдельберге протекала в напряженной научной работе. А вечерами, утомленные лабораторными занятиями, собирались у кого-либо из друзей и предавались своему любимому занятию — музыке. Почти каждый играл на каком-нибудь инструменте: фортепиано, скрипке, виолончели. Потому чаще всего составляли камерные ансамбли — дуэты, трио, квартеты. А нередко всей компанией, несмотря на скромный материальный достаток, ездили в ближайшие города. Там слушали симфоническую и органную музыку, оперные спектакли. И все это не отвлекало, а наоборот — помогало научной работе.

Особой музыкальностью выделялся Александр Порфирьевич Бородин. Уроженец Петербурга, он еще в детстве научился играть на флейте, фортепиано и на виолончели. Это позволяло ему быть участником различных камерных ансамблей.

Собирались обычно в его квартире и так увлекались музыкой, что нередко засиживались за полночь. Сам хозяин, уступая просьбе гостей, часами импровизировал на фортепиано, доставляя своим слушателям немалое удовольствие. По воспоминаниям Сеченова, Бородин всегда удивлял своих товарищей умением «играть все, что мы требовали, без нот, на память».

К тому времени молодой ученый уже был автором нескольких романсов, инструментальных пьес, ансамблей. Некоторые из его фортепианных пьес были даже изданы.

Так, еще в 1849 году в одной из петербургских газет появилась статья, где, в частности, писалось: «Особенного внимания, по нашему мнению, заслуживают сочинения даровитого шестнадцатилетнего композитора Александра Бородина... Мы тем охотнее приветствуем это юное национальное дарование, что поприще композитора начинается не польками и мазурками, а трудом положительным, отличающим в сочинении тонкий эстетический вкус и поэтическую душу».

В этих ранних произведениях уже заметно стремление композитора к национальной определенности музыкальных образов и ощутимы связи с русской народной песней.

В Гейдельберге Бородин тоже сочиняет, в основном камерно-инструментальные ансамбли (Фортепианное трио, Секстет, Струнный квинтет), которые сразу же охотно исполняются на музыкальных вечерах. Но, несмотря на сильное влечение к музыке и на успех его сочинений, он относится к музыкальным занятиям как к второстепенному делу, — так велика была увлеченность наукой.

Там, в Гейдельберге, Бородин познакомился с молодой московской пианисткой Екатериной Сергеевной Протопоповой. Прекрасная исполнительница музыки Шопена, Шумана, она открыла для Бородина еще неведомый ему высокопоэтический мир этих композиторов-романтиков.

Александр Порфирьевич с упоением заслушивался новой для него музыкой. А потом, когда по состоянию здоровья Екатерине Сергеевне понадобился срочный переезд в Италию, Бородин сопровождал ее на правах жениха. Это был счастливейший год в его жизни: занятия в химической лаборатории у известного итальянского ученого; частые посещения концертов и оперных спектаклей; музицирование с новыми знакомыми-итальянцами, среди которых были и ученые, и музыканты. И наконец, большое чувство любви к талантливой музыкантше, которое, по его словам, «служило солнцем, освещавшим и согревавшим весь итальянский пейзаж».

В Италии Бородин создает одно из лучших своих камерных сочинений — Фортепианный квинтет, а также несколько пьес для фортепиано в четыре руки для совместных музицирований с Екатериной Сергеевной.

А вскоре состоялась их свадьба. Когда они в 1862 году вернулись в Петербург, Бородин занимает должность адъюнкт-профессора в Медико-хирургической академии. Эта служба требовала от молодого ученого много сил и времени: ежедневные лекции, устройство и оборудование новой химической лаборатории, лабораторные занятия со студентами, многочисленные заседания, научные конференции, диспуты, обсуждения диссертаций, участие в различных научных обществах...

Один из учеников Бородина вспоминает: «Живя в самом здании и работая совместно со своими учениками, Александр Порфирьевич почти непрерывно находился с ними. Работая без устали, он не знал точно отмеренного времени для работы или отдыха. Его можно было встретить в лаборатории как ранним утром, так и глубокой ночью. Во время своих работ Бородин сохранял постоянно то же светлое и незлобное настроение духа, которое его так резко характеризовало».

Незаурядная одаренность Бородина проявлялась многогранно во всяком деле, за которое он брался. И не только на научном поприще.

Вскоре по возвращении из-за границы Бородин посетил своего коллегу и друга М. А. Боткина, в доме которого устраивались так называемые «субботы», то есть субботние вечера, проводимые за дружеской беседой или горячим спором на литературные, музыкальные или иные темы. «...На этих субботах,— по воспоминанию современника,— в течение тридцатилетнего их существования успел пересобираться чуть не весь Петербург ученый, литературный, артистический». На одной из таких суббот и произошло событие, определившее во многом дальнейшую жизнь Бородина,— встреча его с Балакиревым.

Знакомство и дальнейшее общение с руководителем «Могучей кучки», а затем и с другими членами этого кружка утвердило в молодом ученом более серьезное отношение к своему композиторскому дарованию.

После первого же месяца общения с Балакиревым «Александр Порфирьевич окончательно переродился музыкально, — вспоминала Протопопова, — вырос на две головы, приобрел то в высшей степени оригинально-бородинское, чему неизменно приходилось удивляться и восхищаться, слушая с этих пор его музыку».

Балакирев первым разгадал необыкновенную одаренность Бородина, внушил ему мысль о необходимости создания Первой симфонии. Работа над этой симфонией протекала под непосредственным руководством Балакирева и продолжалась около пяти лет. И конечно же, столь большой срок определялся не медлительностью композитора, за которую его дружески бранили «музикусы» (как называл он товарищей по «Могучей кучке»). Сочинял он довольно быстро, увлеченно, всецело отдаваясь творчеству. К сожалению, такие дни, когда он имел возможность сочинять, выпадали крайне редко. Но музыка не оставляла ученого — она звучала в его душе даже во время лекций. И тогда на доске вместе с пространственными формулами химических соединений он рассеянно чертил и потные линейки с записями каких-то новых мелодий. Или, склонившись над лабораторной работой, что-нибудь напевал. А иногда, удалившись из лаборатории, химик превращался в музыканта, и, как вспоминает один из учеников, «песлись по лабораторному коридору стройные и привлекательные звуки рояля из квартиры профессора».

Но бывало и иначе: дома, посреди беседы с друзьями-музыкантами, он вдруг вскакивал, бежал в лабораторию, «чтобы посмотреть, не перегорело или не перекипятилось ли там что-либо... — писал Римский-Корсаков. — Затем возвращался, и мы продолжали начатую музыку или прерванный разговор». Химия и музыка безраздельно царили в его душе и властно предъявляли свои права на его внимание, время и творческую энергию.

«И всегда-то рассеянный, — по воспоминаниям Екатерины Сергеевны, — он в такие минуты совсем улетал от земли. По десяти часов подряд, бывало, сидит он, и все уже тогда забывал; мог совсем не обедать, не спать. А когда он отрывался от такой работы, то долго еще не мог прийти в нормальное состояние. Его тогда ни о чем нельзя было спрашивать: непременно бы ответил невпопад».

Естественно, что Первая симфония создавалась урывками. И тем не менее она поражает своей гармоничной цельностью, стройностью. В ней уже определенно проступают основные черты бородинского стиля — музыка ее полна контрастными и вместе с тем неуловимо сходными образами то могучей силы, твердости духа, то душевной мягкости, ласковой нежности. Так по-разному проявились в творчестве Бородина черты русского национального характера.

Историческая ценность Первой симфонии заключена не только в ее высокой художественной зрелости. Она явилась одной из

первых симфоний в русской музыке. С большим успехом прозвучавшая в 1869 году, симфония оказалась первой блестящей победой, одержанной композиторами «Могучей кучки». Эта победа дала Бородину уверенность в своих творческих силах, — теперь он отверг всякие сомнения в своем праве заниматься композицией. Все больше внимания уделяет он музыке не только как собственному творчеству. В музыкальной жизни сосредоточены его интересы, симпатии, и все происходящее здесь глубоко затрагивает его.

С большим вниманием следит он за успехами друзей-музыкантов. Каждый из них создавал в то время что-то новое, интересное. Балакирев после сочинения Первой симфонии работал над Вторым фортепианным концертом, фортепианной фантазией «Исламей», составлял превосходный «Сборник русских народных песен». Свои замечательные песни и оперы «Женитьба», затем «Салаambo» писал Мусоргский, а вскоре он приступил к «Борису Годунову». Римский-Корсаков был уже автором Первой симфонии, романсов, симфонической фантазии «Садко» и увлеченно работал над оперой «Псковитяшка».

Все это — целиком и в отрывках — исполнялось в концертах Бесплатной музыкальной школы, на собраниях «Могучей кучки» и поражало воображение новизной, необычностью звучания, яркой талантливостью.

Тогда же произошло сближение молодых композиторов с Даргомыжским, который, несмотря на свой смертельный недуг, увлеченно работал над «Каменным гостем». Знаменательным оказалось и знакомство с Шестаковой, — она справедливо видела в молодых талантливых музыкантах достойных восприемников ее гениального брата М. И. Глинки. А О. А. Пегров, первый исполнитель басовых партий в операх Глинки, Даргомыжского, стал пропагандистом и произведений композиторов «Могучей кучки». Все это во многом способствовало их большой творческой активности.

Атмосфера, царившая на музыкальных собраниях, высокий, ни с чем не сравнимый энтузиазм не могли оставить равнодушным никого. И Бородин тоже — несмотря на его всегдашнюю занятость научной и общественной деятельностью. Он создает один за другим лучшие свои романсы и песни. Почти половина из них написана на поэтические тексты самого композитора. Вот, например, романс «Спящая княжна». По содержанию он близок к сказкам различных народов. Но современники усматривали в нем скрытый смысл, какой заключен был в знаменитой статье Герцена «Исполин просыпается». Очень высоко ценил «Спящую княжну» Даргомыжский: «Это точно одна из прекрасных страниц «Руслана». Тот же образ богатырской мощи, благородной сдержанности воплощен и в «Песне темного леса», хотя характер этой песни более решительный, мужественный, связанный с бунтарскими образами народной поэзии.

Оба эти произведения современники связывали с тогдашней политической жизнью страны. «Уж очень мы тогда увлекались его «Спящей княжной» и «Темным лесом» с их ярко революционным оттенком», — вспоминал о Бородине начинающий в то время композитор М. М. Ипполитов-Иванов.

Героем нового романа «Море» Бородин сделал политического изгнанника, плывущего тайком на родину по бушующему морю. Впоследствии он отчасти изменил содержание романа, и героем стал просто молодой пловец. Весь роман проникнут таким неукротимым порывом, такой устремленностью к цели, что воспринимается как поэтическое повествование о борьбе — упорной и трагической.

«Романс «Море», — писал Стасов со свойственной ему восторженностью, — это высший из всех романсов Бородина и, по моему мнению, самый великий, по силе и глубине создания, из всех, какие есть до сих пор на свете». Пусть эта оценка несколько преувеличена, но она красноречиво говорит о том впечатлении, какое производила на современников музыка Бородина.

Романс «Морская царевна» на фантастический сюжет служит как бы связкой между эпическими и лирическими романсами Бородина. К этим последним принадлежит и «Фальшивая нота», а также несколько романсов на стихи Пушкина и Гейне.

Среди них выделяется романс «Для берегов отчизны дальной» на стихи Пушкина. Приближенный по характеру к траурному маршу, романс выражает не интимное чувство одного человека, а какую-то вселенскую, всепокоряющую скорбь. Возник он отчасти по давнишней просьбе Екатерины Сергеевны. Но возможно в еще большей мере — из желания почтить память умершего друга М. П. Мусоргского, о чем говорил сам Бородин. И потому музыкальный образ оказался более емким и многосложным, чем стихи. Красота и высокая поэзия пушкинской лирики гармонично слиты здесь с великой простотой и проникновенностью музыки.

Романс заключает в себе как бы два плана: скорбный речитатив голоса в сопровождении размеренных аккордов передает состояние горестной сосредоточенности. А в это время в глубоких басах звучит другая мелодия — тоже сдержанная, сосредоточенная, она напоминает то тяжкий вздох, то смятенный порыв. И когда она устремляется вверх широкими ходами, ритмический рисунок усложняется, придавая ей патетический характер. словно память о любимом человеке, эта мелодия неотступно напоминает о себе, то подспудно зрея, словно где-то в глубинах сознания, то всплывая на поверхность. Вот она появляется в голосе и становится широкой, напевной, напоминая ту мелодию, что вначале слышалась в глубоких басах. Но возвращается начальное скорбное настроение. Теперь это рассказ не только о разлуке, как раньше, но и о смерти. Этот романс — вершина бородинской лирики и одна из жемчужин мировой камерной музыки.

Наравне с такими трагедийными романсами в творчестве Бо-

родина известны и сатирические песни. Например, «Серенада четырех кавалеров одной даме», юмористический смысл которой раскрывается уже в самом названии. Такова и песня «Спесь» на слова А. Толстого. Здесь Бородин, подобно Даргомыжскому и Мусоргскому (писавшим на этот текст), высмеивает напыщенную ограниченность и высокомерие.

Но юмор его заметно отличается от юмора Даргомыжского и Мусоргского. Если они насмеваются и беспощадно разоблачают зло, то Бородин лишь добродушно и снисходительно посмеивается, хотя и не приемлет, отвергает его.

Такую незлобивость, добродушие Александр Порфирьевич считал лучшими качествами русского человека. «О, если б Бородин озлиться мог!» — воскликнул однажды Мусоргский. Но Бородин не мог озлиться — это было чуждо его натуре, которая так ярко выражалась в его творчестве. Именно потому эпическая величавость, всепобеждающая сила, могущество и неотразимая красота так поэтично воспеты в произведениях Бородина. Вслед за Глинкой он первым из русских композиторов отобразил в своем творчестве национальный эпос. И в этом его своеобразие. Бородин не ставил своей целью — музыкой рассказать о наших богатырях, о нашей истории и ее героях. Нет. Просто его творческой натуре оказались наиболее созвучны именно такие образы — равно неотразимые в своем величавом спокойствии, в безудержной страсти и стихийности, в своем веселье. Это то, что после Первой симфонии нашло дальнейшее и еще более высокое выражение в великих творениях композитора: Второй симфонии и опере «Князь Игорь».

Для Второй симфонии Бородин находит новые, более совершенные средства выразительности. Ибо, создавая эту симфонию параллельно с оперой «Князь Игорь», он вложил в нее не только сходные характерные черты, но и определенные музыкальные образы. Потому между ними так много общего. В строго классические рамки сопатно-симфонического цикла Бородин вложил новое, национальное содержание, выраженное самобытно, по-русски. Он не снабдил симфонию определенной программой, а предоставил слушателям полную свободу в понимании всех четырех ее частей. Но музыка симфонии конкретно и ярко рисует определенные образы — именно те, которые виделись самому композитору.

При создании первой части композитору — по его словам — рисовалось собрание русских богатырей. И действительно — музыка полна неумной богатырской силы, величавости.

Первая тема создает впечатление могучего порыва и внутренней собранности, сосредоточенности. Громкая звучность оркестра, низкий, несколько сумрачный регистр — все это сразу же рисует основной образ всей симфонии — образ неумной мощи. Вторая тема — радостно-звонкая, по-молодецки удалая звучит в высоком регистре деревянных духовых инструментов. На смену двум первым темам приходит новая — широконапевная мелодия, Ласко-

вая и нежная, она напоминает русскую народную песню. Особую теплоту и задушевность придает ей звучание виолончелей. Все эти темы, преобразуясь, звучат в разработке. Здесь рисуется картина стремительной скачки. Самая первая тема, приобретающая характер особенно величавый и торжественный, завершает всю часть.

Резким контрастом врывается музыка второй части — Скерцо. Та же стилизованная мощь, тот же богатырский размах, но окрашены они в еще более светлые, радостные тона. Это — изображение богатырских игр и забав, выражение безудержного народного веселья, в котором утверждает себя могучий и здоровый народный дух. Музыка поражает воображение буйной энергией, неистовой силой, доходящей порой до экстаза. А в середине Скерцо появляется пленительная песенно-танцевальная мелодия восточного характера. И вместе с тем — как неуловимо похожа она на русскую народную песню! Это не случайно — Бородин и в других своих произведениях (в частности, в увертюре к опере «Князь Игорь» — о чем речь впереди) стремится сблизить русские и восточные элементы, присутствующие в его музыке.

Третья часть симфонии — Анданте — неспешный, полный глубокого чувства рассказ о «делах давно минувших дней». Потому значительное место здесь занимает образ легендарного народного певца Баяна. Его образ возникает при первых же звуках арфы, подобных гусельному перезвону. На этом фоне звучит одинокая мелодия кларнета — словно человеческий голос, тепло и задушевно.

Постепенно музыка драматизируется, «темнеет», появляется новая тема, которая производит впечатление смятенного порыва, беспокойства. Если начало третьей части является как бы рассказом, то в середине музыки словно воскрешает сами образы былинных богатырей и их действия. После этого первая тема звучит особенно празднично и светло.

И так естественно третья часть без перерыва переходит в последнюю — Финал. По мысли композитора, здесь представлена картина богатырского пира. В оркестре слышны отзвуки народных русских инструментов — гуслей, гудков, которые обычно сопровождали народные праздники, пиршества. В бурлящем потоке всеобщего веселья стремительно проносятся различные мелодии: то размашисто-плясовая, полная молодецкой удачи, то широконапевная, лирическая.

Этой яркой и красочной картиной неумолимого веселья и торжества завершается Вторая симфония — одно из лучших произведений русской симфонической музыки. Когда слушаешь эту музыку, на ум невольно приходят слова А. П. Чехова: «...Можно и в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони».

Вторая симфония — произведение зрелое, совершенное по фор-

ме и содержанию. Симфония выражает идеи патриотизма, национальной гордости за наше славное историческое прошлое.

Симфония была восторженно встречена друзьями композитора, которые оценили ее как лучшую русскую симфонию, превосходящую все созданное до нее. (Имелись в виду Первая симфония самого Бородина, симфонии Римского-Корсакова и Балакирева.) Поражали в ней не только зрелость и мастерство, но и своеобразный национальный колорит. И когда Мусоргский предложил назвать ее «Славянской героической», Стасов запротестовал: не вообще славянская, а конкретно — русская, богатырская. Так эта симфония и стала называться — «Богатырская».

Вскоре после ее первого исполнения — в 1877 году — Бородин получил письмо от Шестаковой, в котором она высказала пророческую мысль о будущем Второй симфонии: «Верьте мне, что ей предстоит стоять на той высоте, как «Руслан».

Это предсказание сбылось — Вторая, Богатырская симфония стоит в одном ряду с лучшими произведениями мировой музыкальной классики. В ней воплощены непреходящие духовные ценности, душевные качества русского человека. «Часто, часто возвращаясь ко Второй симфонии Бородина, — писал наш современник, академик Асафьев, — я с каждым разом все сильнее постигаю ее величие: словно каждый раз заново открываешь в себе чувство родной страны — жизнеутверждение Родины от наших дней вглубь к Игровой Руси, чувство совершенно конкретное, ну так, как это ощущаешь, слушая в опере Бородина арию «Ни сна, ни отдыха». Симфония не воспринимается как древнее, архаическое произведение, как экскурс в седую старину. Нет, это произведение было современным не только сто с лишним лет назад, когда создавалось, но и теперь, в наше время оно поражает свежестью и повизной музыкальной мысли, яркостью образов, их красочностью».

Одновременно со Второй симфонией Бородин работал и над созданием главного своего произведения — оперы «Князь Игорь». Ее сочинение он начал еще в конце 60-х годов. Стасов предложил ему тогда в качестве сюжета «Слово о полку Игореве». Это увлекло композитора, и вскоре был составлен подробный план будущей оперы.

Так началась вдохновенная и кропотливая работа композитора над оперой «Князь Игорь», которая из-за всегдашней его занятости растянулась на 18 лет — вплоть до самой смерти.

Обстоятельность Бородина как ученого сказалась и в подходе к композиторскому творчеству. Перечень исторических источников — научных и художественно-литературных, которые он проработал, прежде чем приступил к созданию оперы, говорит о многом. Здесь и различные переводы «Слова о полку Игореве» и все фундаментальные исследования по истории России. Мало этого — Бородин изучал и подлинные русские летописи, научные исследования о половцах, русские народные песни и сказания, песни тюркских народов и многое другое. Была даже заведена папка,

в которой хранились выписки самого Бородина, озаглавленные: «Противоречия в источниках о походе Игоря». Тогда же по его просьбе известный венгерский ученый — этнограф П. Хунфальви прислал ему из Пешта нужные сведения о половцах и рекомендовал сборники песен.

Но верность исторической правде не заслонила от Бородина высокую поэзию основного источника, по которому он сам создавал либретто «Слово о полку Игореве». Этот замечательный литературный памятник, дополненный другими историческими документами, летописями, и лег в основу всей оперы.

Постепенно слава Бородина как композитора растет. Его произведения исполняются все чаще, все ближе и понятнее становятся они публике, все больший успех сопровождает их. И не только в России, — Западная Европа, кажется, даже раньше восприняла свежесть и новизну музыки Бородина, ее национальную неповторимость, своеобразие.

Еще Первая симфония получила высокую оценку у наиболее передовых европейских музыкантов. Особенно восторженно отзывался о ней Ференц Лист. Познакомившись с ее фортепианным переложением, он заинтересовался, а затем увлекся и другими произведениями Бородина. Вскоре состоялось и личное знакомство композиторов. В 1877 году, будучи за границей в научной командировке, Бородин заехал в Веймар, где в то время жил Лист.

— Вы написали замечательную симфонию! — вместо приветствия воскликнул Лист. И сразу заговорил о симфонии:

— Я в восторге, всего два дня тому назад я играл ее у великого герцога, который ею очарован. Первая часть — превосходна. Ваше Анданте — шедевр, а Скерцо — восхитительно...

И, усадив гостя в кресло, он тихо и с чувством добавил:

— Это так очаровательно и так красиво!

Словно оправдываясь, Бородин стал смущенно говорить о своем желании кое-что исправить, изменить в симфонии...

— Боже сохрани! — перебил его Лист. — Ничего не трогайте!.. Не изменяйте!

— Но меня упрекают, что я зашел слишком далеко...

— Вы, конечно, зашли весьма далеко (и в этом именно Ваша заслуга). Но Вы ни разу не сбились с правильного пути!

И, глядя на него из-под нависших бровей, твердо произнес:

— Не слушайте, пожалуйста, тех, кто удерживает Вас от Вашего направления: поверьте! Вы на настоящей дороге, у Вас так много художественного чутья, что Вам нечего бояться быть оригинальным. Помните: подобные советы давались в свое время и Бетховенам, и Моцартам, и пр. и они никогда не сделались бы великими мастерами, если бы вздумали следовать им.

А затем, весело улыбнувшись, Лист стал расспрашивать гостя о его русских товарищах-композиторах, об исполнении своих произведений в России, об общих знакомых. Потом восторженно заговорил о Вагнере, Шумане, которые так выделялись своей талант-

ливостью. Говоря же об основной массе немецких композиторов, он вяло произнес:

— Вы не знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которую меня заваливают, но боже, до чего это все плоско. Ни одной живой мысли.— И вдруг, выпрямившись и радостно сверкнув глазами, уверенно произнес: — У Вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас.

И тут же спросил гостя, издана ли его замечательная симфония. Услышав отрицательный ответ, Лист всплеснул руками:

— Ее необходимо издать, и как можно скорее. Не ради Вас, а ради дела, которое всем нам дорого.— И стал отечески журить гостя за непростительную медлительность.

В конце беседы Лист стал расспрашивать о занятиях химией, дивясь необыкновенной и разносторонней одаренности гостя.

— У Вас громадный и оригинальный талант, не слушайте никого, работайте собственным методом! — подтвердил еще раз Лист. Но видя, что собеседник смутился, горячо продолжал:

— Да я не комплименты Вам говорю; я так стар, что мне не пристало говорить кому бы то ни было иначе, чем я думаю. Меня за это здесь не любят, но не могу же я говорить, что здесь пишут хорошие вещи, когда нахожу их плоскими и бездарными — безжизненными.

Лист тепло и ласково расстался со своим новым русским другом и выразил горячую надежду на скорую встречу.

Эта встреча состоялась: через три года Бородин снова приехал в Германию — специально для того, чтобы увидеться с «седой Венерой», как пазывал он Листа.

Последнее их свидание произошло в 1885 году. Лист был уже почти слеп, двигался с трудом. Но по-прежнему его волновало все, что касалось музыки, особенно новой, русской музыки, интерес к которой у него с годами не пропал. Великий музыкант знал, что эта музыка с большим трудом пробивает себе дорогу, но не предполагал, насколько трудно было русским композиторам. И в частности Бородину.

В этот период он завершает многие свои научные работы, имеющие значение и в наше время; продолжает преподавать в Медико-хирургической академии; руководит там лабораторными занятиями студентов. По-прежнему заседает в бесчисленных научных собраниях, совмещая это с безвозмездным преподаванием на Женских врачебных курсах. «Утопаю в кипах исписанной бумаги разных комиссий, — писал Бородин. — Тону в чернилах, которые обильно извожу на всякие отчеты, отношения, донесения, рапорты, мнения, заключения, ничего путного не заключающие».

Все это хотя и отнимало массу времени, но давало и удовлетворение. «Я живу хорошо, работаю много и с толком», — писал он

жене. Это было главным для него и помогало переносить огорчения, неудачи. Особенно удручала болезнь жены — астма, из-за которой она не могла жить в Петербурге и полгода обычно проводила у родителей в Москве или Подмоскowie. Да и приезды ее в Петербург отнюдь не облегчали жизнь Бородин.

Римский-Корсаков, особенно сблизившийся с Бородиным, так вспоминает об этом: «Екатерина Сергеевна продолжала хворать астмаи, проводя бессонные ночи и вставая в 11 или 12 часов дня. Александр Порфирьевич возился с нею по ночам, вставал рано, недосыпал. Вся домашняя жизнь их была полна беспорядка. Время обеда и других трапез было весьма неопределенное. Однажды, придя к ним в 11-м часу вечера, я застал их за обедом».

Отвлекала от основных занятий и материальная необеспеченность, выпуждавшая его преподавать в Лесной академии и переводить с иностранных языков (несколько из них Бородин знал превосходно) научную литературу, порой даже малоинтересную. «Дружнице Менделеев,— обращается он к старому другу,— ты мне как-то говорил о переводе... Если ты можешь доставить эту работу, я тебе буду крайне благодарен, потому что нуждаюсь теперь в деньгах». И это «теперь» продолжалось всю жизнь.

Немалая часть жалованья уходила на помощь родственникам, постоянно жившим в его академической квартире, пугающимся студентам, на содержание воспитанниц (своих детей у Бородиных не было), на приобретение различных, всегда недостающих в лаборатории препаратов (однажды Бородин за неимением в лаборатории, необходимой для опытов азотно-серебряной соли принес свое столовое серебро), на содержание за свой счет ассистента и служителя в лаборатории.

И тем не менее Бородин проводил свои исследования, сыгравшие значительную роль в развитии химии. Вклад его в отечественную науку довольно велик, хотя мог быть еще большим, если бы ученый имел необходимые условия.

«Я люблю свое дело,— писал Александр Порфирьевич,— и свою науку, и академию, и своих учеников... студенты и студентки мне близки и... как учащаяся молодежь, которая не ограничивается тем, что слушает мои лекции, но нуждается в руководстве при практических занятиях и т. д. Мне дороги интересы академии».

Такая страстная, беззаветная любовь к науке порождала необходимость и в иной деятельности — общественной. Это было характерно для людей эпохи 60-х годов — эпохи «умственного движения». Вспоминая то время, младший современник Бородина К. А. Тимирязев писал: «Если спросят: какая была самая выдающаяся черта этого движения? — можно не задумываясь ответить одним словом: энтузиазм. Тот увлекающий человека и возвышающий его энтузиазм, то убеждение, что делается дело, способное поглотить все умственные влечения и нравственные силы... Этот энтузиазм был отмечен чертою полного бескорыстия, доходившего

порою до почти полного забвения личных потребностей... Не наука несла человеку различные блага земные, а человек сам себя безраздельно припосил на служение науке, не жалея ничего, порою до последней рубашки».

Мог ли Бородин оставаться в стороне от жизни, полной глубоких социальных потрясений! Наступление реакции на высшие учебные заведения и возмущенные протесты студентов, тяга молодежи к знаниям и препятствия в этом, чинимые высокомерной, влиятельной знатью, волновали всю прогрессивную общественность. Не мог Бородин не участвовать и в борьбе партий внутри академии, явившейся отголоском борьбы, ведшейся еще во времена Ломоносова.

И наконец, Женские врачебные курсы — первое и единственное в России учебное заведение, где женщины могли получить высшее образование. Своим открытием и недолгим существованием Женские врачебные курсы обязаны неусыпным хлопотам Бородина. Выдвинув идею курсов и взявшись за ее осуществление, Александр Порфирьевич исписал вороха бумаг на прошения в различные инстанции. Он посылал сотни пространных писем частным лицам с просьбой пожертвовать какую-то сумму на открытие и работу курсов, увлек и других русских ученых — Менделеева, Бутлерова, Сеченова, и все они согласились безвозмездно преподавать там.

Один из современников так вспоминает об этой стороне деятельности Бородина: «С каким, бывало, увлечением говорил он об успехах курсисток и женщин-врачей, об их энергии и стойкости в труде! Надо было слышать его одушевленную речь в подобных случаях, чтобы понять, как горячо относился он к делу высшего женского образования и какое высокое придавал ему значение».

Много времени и сил отнимало у Бородина это учебное заведение, но и большое моральное удовлетворение давало оно. И тем не менее, едва возникнув, эти курсы вызвали тревогу в правительственных верхах, и через 10 лет, несмотря на упорный протест прогрессивных ученых России, были закрыты «высочайшим» указом.

Всё эти невзгоды, поражения Бородин принимал близко к сердцу, хотя внешне всегда оставался не только сдержанным, спокойным, но и доброжелательным к людям.

«Веселый нрав, остроумие и добродушие Бородина в соединении с общительностью и приветливостью... сказывались во всем его облике и в манере держать себя с людьми при самых различных обстоятельствах, даже в мелочах жизни — в случайных встречах и разговорах», — вспоминал композитор А. К. Глазунов.

Самые большие требования Бородин предъявлял к самому себе, считая это неперемennым условием «нравственной гигиены». По его мнению, она «так же необходима, как и физическая. И в том, и в другом случае у взрослого и правоспособного человека забота об

этом прежде всего должна лежать на нем самом, а не на окружающих».

Неиссякаемая доброта, доброжелательность его проявлялись не только в отношении тех, кто нуждался, но и тех, кто преуспевал больше, чем он, — если, конечно, человек был симпатичен ему. Сообщая в одном из писем об успехе одного из композиторов «Могучей кучки», Стасов добавляет: «Бородин радовался и восхищался, как только может славная и честная его душа».

Из всего этого предстает образ замечательного педагога, ученого, общественного деятеля. И человека. Его неповторимо, прекрасная человеческая индивидуальность раскрывалась в самых различных своих проявлениях — в педагогической, в научно-исследовательской, общественной деятельности. И несмотря на такое многообразие различных сфер этой деятельности, всех поражала цельность его личности, «у которой никаких деланных принципов не было, — как характеризовал его ученик, а затем ученый-химик А. П. Дианин, — все поступки вытекали прямо из его богато одаренной, гуманной, чисто русской натуры».

Но сверхмерная нагрузка в академии, неустроенный быт, болезнь жены и ее частые отъезды, отсутствие режима, необходимого для научной и творческой работы, — все это вместе взятое вызывает в Александре Порфирьевиче чувство усталости — духовной и физической.

Ухудшалось и моральное самочувствие — приближалась старость, которая грозила не только нездоровьем, но и материальной необеспеченностью. Всегда бодрый духом, деятельный и энергичный, Бородин все чаще задумывался о будущем. А оно представляло во всей своей безнадежности.

Мечта об иной жизни — «хотелось бы пожить на свободе, развизавшись совсем с казенною службою!» — оказывается неосуществимой: «Кормиться надобно; пенсии не хватает на всех и вся, а музыкой хлеба не добудешь». Потому так безрадостно было на душе: «Служил тридцать лет, выслужил тридцать реп. Выйду в отставку, в Петербурге жить нечем будет, придется удирать туда, где дешевле». С горькой иронией он добавлял, что имеет «все признаки капиталиста, кроме самого главного, то есть капитала», и для того, чтобы одолжить денег брату, «должен был сам сделать крупный заем».

В конце жизни Бородина все больше влечет к музыке — композитор постепенно вытесняет в нем ученого. В эти годы была создана симфоническая картина «В Средней Азии», несколько фортепианных пьес и камерных ансамблей. Один из них — Первый струнный квартет — был исполнен зимой 1879 года в концерте Русского музыкального общества. Слушатели были очарованы русской напевностью, широтой и пластичностью этой музыки.

Успех вдохновил Александра Порфирьевича на создание нового квартета — Второго, который вскоре (в январе 1882 года)

прозвучал в Москве. И снова успех — еще больший, чем в Петербурге. И не только потому, что московская публика — по признанию самого Бородина и Чайковского — была более чуткой к национальной музыке. Второй квартет — еще более зрелое и совершенное произведение. Каждая из его четырех частей, будучи тесно связанной с целым, представляется одновременно маленьким инструментальным шедевром. Особенно третья часть — Ноктюрн, которая поражает сочетанием душевной открытости, большого человеческого чувства и высокой поэзии.

Все чаще звучат произведения Бородина — у нас, в России, и за рубежом; все большую славу русской национальной музыке завоевывают они. И в Европе, и в далекой Америке исполнение бородинской музыки превращалось нередко в подлинный триумф. Так было, например, в Антверпене.

А Бородин уже усиленно работал над новой симфонией — Третьей, которая, по его мнению, должна была стать самым ярким, самым значительным его произведением. «Русской» намеревался назвать ее композитор. Отдельные куски из нее он уже проигрывал друзьям, вызывая радость, восхищение и гордость за него. И все же ни опера «Князь Игорь», ни Третья симфония не были завершены. 15 февраля 1887 года Бородин скончался неожиданно. После его смерти друзья-музыканты довели до конца то, что не успел окончить Александр Порфирьевич. Римский-Корсаков вместе со Стасовым перевез к себе домой все нотные рукописи умершего друга и продолжал над ними работать. Он восстанавливал по памяти то, что слышал в исполнении самого Бородина и что он не успел записать. Много помог ему в этом и его ученик, молодой композитор Глазунов. Таким образом были восстановлены по памяти две первые части Третьей симфонии, а также увертюра к «Князю Игорю» и почти весь третий акт.

Опера «Князь Игорь» занимает одно из первых мест в русской классической музыке прежде всего благодаря ярко талантливой музыке, ее оригинальности.

Несмотря на близость к принципам «Могучей кучки», «Князь Игорь» заметно отличается от всех других опер сподвижников Бородина. Это не психологическая драма (как у Мусоргского), с тонко выписанными наблюдениями над человеческой натурой. И не сказочность или фантастика (как у Римского-Корсакова) — хотя элемент психологизма, поэтизации и известной доли вымысла в «Князе Игоре» тоже есть.

И это естественно — композитор всегда следовал в музыке своей собственной идее. «Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу, — писал он. — Хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более округлым, более широким». Эти устремления не были для него чем-то надуманным, взятым извне. Они продиктованы его мировоззрением, потребностью высказаться именно так, в присущей именно ему манере, свойственной толь-

ко его натуре. И поскольку эта натура была так значительна и цельна, то и утверждение ее в искусстве носит ярко выраженный, индивидуальный характер.

Особенно впечатляют в опере народно-массовые, хоровые сцены, прежде всего своим величием, монументальностью. И своей героической или трагедийной мощью. Те же черты свойственны операм Мусоргского. Но у Мусоргского это горестное многотерпение. Оно неизбежно прорывается в страстный протест. У Бородина же образ парода предстает более обобщенным, сильным и спокойно-величавым. И в музыке его — не только решительность, сила, но и пленительная красота, которые говорят о физической и духовной мощи, о высокой нравственности русского человека. Потому в русской музыке Бородин занимает ему одному принадлежащее место — богатыря русской музыки, «нового Баяна».

Обращают на себя внимание и лирические образы оперы «Князь Игорь». Как и во Второй симфонии, эти образы дополняют героическое начало и являются воплощением высокой духовности, дополняющей физическую красоту и силу русского человека. Кем бы он ни был — прославленным князем или неизвестным ратником, былинным богатырем или неведомым скромным пахарем, музыка Бородина рисует его равно прекрасным.

И когда эта сила сталкивается с тем враждебным, что ей мешает, противостоит, страстность и глубина ее встают во всем величии. Но и в гнев своем эта сила не теряет красоты и неотразимой прелести. Несомненно, что в таком воспевании русской богатырской мощи Бородину виделось не только славное прошлое нашего народа, но и его еще более славное будущее.

Первому акту в опере предшествует Пролог. Здесь предстают главные действующие лица русского лагеря — князь Игорь с сыном Владимиром и дружиной, княгиня Ярославна, ее брат Владимир Галицкий. Пролог и I акт являются не только экспозицией русского лагеря, но и началом повествования, его завязкой. Музыка увертюры постепенно вводит нас в этот мир, такой далекий по времени и такой близкий по своей внутренней наполненности. Ибо мысли и чувства людей, если их порождали одни и те же события — нашествия врагов и разорение родной земли, — сходны во все времена.

Последовательно, не спеша излагает композитор события далекого XII века, перемежая сценами, не имеющими к ним прямого отношения. Таков весь II акт с хорами и танцами половцев; таковы и отдельные сцены в других актах: сцена кутежа князя Галицкого, сцена Ярославны с девушками, а также образы гудошников Скулы и Ерошки.

В опере два основных конфликта: между русскими и половцами и внутри русского лагеря. Все это выявлено средствами музыки ярко и убедительно. Опере свойственна неторопливость повествования, что отвечает общему содержанию и характеру литературного первоисточника.

Всю оперу обрамляют Пролог и Эпилог. Словно прекрасные древнерусские фрески, они запечатали Русь во всей неотразимой красоте и величии. Это выявляет особый стиль оперы — эпический. Эпичность здесь понимается не только как определенное содержание, но и как особая манера художественного воплощения образов. Она выражена ярким национальным языком, поражающим суровой простотой и неповторимым своеобразием.

Действие I и IV актов происходит в русском лагере.

Два акта — II и III — переносят нас в лагерь половцев. Показывая в своей опере русский и половецкий лагери, Бородин утверждает не только их несовместимость, враждебное противостояние. Композитор находит и общие точки соприкосновения: страшная картина возвращения половцев (в III акте) с награбленной добычей и пленниками; но не менее отталкивает и пьяное буйство Галицкого, чинящего насилие и произвол в опустошенном княжестве Игоря. Такие параллели можно продолжить. Дело не в их количестве, а в силе художественного воплощения идеи о недопустимости безправственного, бесчеловечного — в любом их проявлении, кто бы ни был их носителем.

В увертюре перед нами встают образы главных действующих лиц. Вот мужественный, благородный князь Игорь. Его нелегкие думы о судьбах родины сменяются картиной ее бедствий: воинственно-призывные возгласы далеких труб, размеренный «скачущий» ритм, неотразимо-пастушеский характер музыки делают зримыми образы врагов — половцев. Постепенно эти образы, как злое наваждение, исчезают. И вот уже звучит пленительная, полная восточной неги мелодия — образ юной Кончаковны, дочери половецкого хана. Это ее любовь к сыну князя Игоря, Владимиру, сыграет (в III акте) решающую роль в его судьбе. Потому Кончаковна обрисована здесь так тепло и лирично.

И снова образ Игоря — теперь уже князя-воителя, мужественного защитника родной земли. Его тема — «О, дайте, дайте мне свободу!» — прозвучит потом в его арии. Здесь же, в увертюре, ее поют скрипки — страстно и порывисто.

Появляется новая, лирическая тема. Ласковая и нежная, она звучит у виолончелей, которые выпевают ее сочными, теплыми, словно человеческими голосами.

Торжественные проводы Игоря и его дружины — содержание Пролога. Народ славит мужество и решимость своего князя, который вопреки дурному предзнаменованию — затмению солнца — идет на половцев, чтобы защитить от них Русь. Музыка этих народных хоров, речь Игоря, обращенная к народу, поражают воображение величавой простотой и красочностью. Эту сцену можно сравнить с древнерусскими фресками, которые еще сохранились на стенах немногих старинных храмов — в них те же суровая красота и неповторимость.

Замечательно изображено в Прологе солнечное затмение: светлая музыка неожиданно «темнеет», словно заволакивается какой-

то таинственной дымкой. И таким естественным кажется страх народа и Ярославны, которая просит Игоря остаться, не ходить на половцев.

Совсем иной становится музыка в новой сцене — гудошники Скула и Ерошка не желают отправляться в далекий и рискованный поход. Они предпочитают примкнуть к «войску» Владимира Галицкого, на попечение которого оставляет Игорь свое княжество и жену — Ярославну. Так сразу же в Прологе намечается конфликт внутри русского стапа.

Две картины I акта противостоят друг другу. Ибо в центре каждой из них — контрастные образы Владимира Галицкого и его сестры — Ярославны. Владимир, изгнанный отцом и лишенный наследства, мечтает захватить власть в Путивле, где Игорь приютил его как родственника. Этими планами он делится с челядью, которая вместе с ним предается пьяному разгулу. Песня Владимира Галицкого в полной мере раскрывает его характер: прямолинейная, лишенная гибкости мелодия, такой же ритм и стремительный темп создают образ гуляки-бражника. Его помыслы не простираются выше «...чести на Путивле князем сести» для беспробудного пьянства и разгула.

Каким контрастом звучит музыка второй картины! Нежно-печален рецитатив Ярославны, тоскующей о муже. Тихой горести полно ее ариозо — «Ах, где ты, где ты, прежняя пора». Но как внимательна и участлива она в сцене с девушками, как повелительно-властна с бесчинствующим братом своим — Владимиром Галицким!

Ее обращение к Галицкому почти буквально повторяет обращение Игоря к народу в Прологе: решительные, волевые мелодические возгласы, твердый маршевый ритм, характерное оркестровое сопровождение.

Завершается I акт приходом бояр. «Мужайся, княгиня», — обращаются они к ней, прежде чем сообщить страшную весть о разгроме Игорева войска. Удивительна эта музыка. Полная трагедийной силы и суровой непреклонности, она воздействует словно магическое заклинание. Так могут говорить лишь люди, осознавшие великое бедствие и полные решимости побороть его. Мелодия этого хора звучит тяжело, мрачно — то в низком регистре у басов, то поднимается к тенорам. Изредка в нее вплетаются отдельные возгласы Ярославны, полные смятения и горя. Но они не нарушают характера величия и непреклонной воли.

Завершается действие зловещей картиной пожара, учиненного половцами. Тревожный, призывный набат пронизывает собой всю эту сцену, рисующую картину народного бедствия.

Действие II акта переносит нас в половецкий стан. Об этом говорит уже оркестровое вступление, которое вводит слушателя в совершенно иной мир образов. Томная нега и сладостное оченение чувств переданы пленительной восточной мелодией — и однообразным, словно заволаживающим ритмом, и неторопливым

движением. Каким разнообразным предстает Восток в музыке этой оперы, какие контрасты соединяет он в себе! То смиренно-тоскующим — в хоре половецких девушек «Улетай на крыльях ветра...»; то томно-страстным, полным неги в каватине юной Кончаковны, ожидающей свидания с Владимиром Игоревичем; то аскетически-суровым или воинственно-диким в половецком марше; то буйно-экстатичным, самозабвенно-ликующим в общем танце с хором — «Славьте хана...». И все это на протяжении лишь двух актов.

Такая же контрастность психологических характеристик выведена и в отдельных образах. Например, грубая властность сочетается в Кончаке с радушным гостеприимством, хитрость и лукавство — с чистосердечием и наивной доверчивостью.

Центральное место среди восточных образов занимают Кончак и его дочь Кончаковна, в которых нашли свое воплощение различные черты восточных характеров. Их музыкальные характеристики разнообразны и выразительны.

Особое место в драматургии II акта занимает ария Игоря. Она противостоит всему половецкому «окружению». Музыка арии правдиво рисует страдания пленного князя, горечь скорбного и мучительного сердца, его страстную тоску по свободе.

Мрачно и тяжело, передавая глубокую подавленность героя, звучит медленное оркестровое вступление. Под стать ему и начало арии «Ни сна, ни отдыха» — словно мучительный стон истрадавшей души.

Но как могуч и страстен порыв Игоря — «О, дайте, дайте мне свободу!». И невозможно не верить в чистоту помыслов славного русского князя, непременную победу его дела.

А какой неизбывной нежности исполнено его обращение к «глубке-ладе» — любимой Ярославне! Это тема их любви, она звучит сначала у певца. Но вот ее прекрасная лирическая мелодия все ширится, растет. И когда кажется, что слов уже не хватает, в безраздельное господство вступает лишь музыка, — она словно захлестывает, заглушает певца тем половодьем чувств, которые он уже не может выразить.

Но возвращается осознание своего положения — безрадостного и почти безнадежного... «Ни сна, ни отдыха измученной душе...» — таков удел плененного князя. Появляется крещеный половчанин Овлур. Он предлагает Игорю побег из плена. Но русский князь дал слово чести Кончаку и не хочет нарушить его своим побегом.

С приходом Кончака музыка приобретает иной характер. Большая ария половецкого хана состоит из нескольких разнохарактерных эпизодов и рисует его законченный портрет. Различные грани его натуры раскрыты посредством выразительной и прекрасной музыки.

Сдержанно и горделиво, но не хвастливо звучит его напоминание Игорю: «Ты ранен в битве при Каяле». Четкий ритм в ор-

кестре, полуречитативная мелодия в голосе рисуют облик хана-воителя. Но в основном разделе арии, начиная со слов «О нет, нет, князь», Кончак предстает совсем иным. Гибкая, типично восточная мелодия, мягко и неспешно покачиваясь в трехдольном ритме, рисует образ человека, искреннего в своем дружелюбии. Постепенно движение ускоряется, становится более порывистым, и голос звучит все более страстно и чарующе. Кончак, желая отвлечь Игоря от мрачных дум, готов выполнить любое его желание.

Завершается сцена речитативным диалогом героев, в котором утверждается несовместимость их интересов и жизненных позиций. Кончак вновь предлагает Игорю свою дружбу, веря в ее возможность. «Как два барса рыскали бы вместе», — говорит он, и музыка опять рисует образ воинственного предводителя дикой орды. Но Игорь, тоскуя по свободе, отказывается принять ее от Кончака, ибо половецкий хан требует взамен обещания не выступать против него. Нет, на предательство русский князь не пойдет! «Лишь только дай ты мне свободу, полки я снова соберу», — звучит его откровенно-дерзкий ответ со знакомой мелодией из предыдущей арии (там она звучала со словами «О, дайте, дайте мне свободу!»). Кончака восхищает такое бесстрашие Игоря, и он приглашает князя полюбоваться половецкими танцами. Так действие II акта переходит в свой финал, грандиозную вокально-танцевальную сюиту.

Один за другим следуют лирический хор и танец девушек-невольниц, дико-воинственная пляска мужчин, легкая, стремительная пляска мальчиков... И наконец, все завершается общей иступленно-ликующей пляской с хором, славящим хана.

Этому пленительному Востоку, поражающему воображение буйством красок и стихийной мощью, противостоит иной Восток — хищный, разбойный. Ему и посвящен III акт. Половецкий марш, которым он начинается, звучит дико и зловеще-завораживающе. Под эту музыку на сцене появляются победители с ханом Гзаком во главе. Под эту же музыку стекаются для дележа награбленной добычи и другие половцы. Кончак упивается победой и ликующе поет о сожженных и разграбленных русских городах и селах, о зарубленных и плененных русских людях. Половцы возглашают славу обоим ханам.

Русские пленники подавлены торжеством победителей. Все события этой сцены приводят князя Игоря к мысли о необходимости побега. Овлур сообщает, что кони готовы, Игорь и его сын Владимир могут бежать.

Но разговор подслушивает Кончаковна. Ударив в било, она сзывает половцев. Удастся бежать лишь Игорю, Владимир же остается в «плену» у влюбленной половчанки. Кончак, благословив дочь и Владимира, призывает половцев к новому разбойному походу на Русь.

Четвертый акт. ...Разграбленная, опустошенная половцами русская земля. Тишина и запустение. Лишь одинокий голос Ярослав-

пы звучит скорбным плачем. Здесь образ княгини становится как бы символическим. В нем обобщены чувства и переживания всей многострадальной Руси, разоренной дикими ордами.

К солнцу, ветру, Днепру обращается Ярославна. Она ищет у солнца, ветра, Днепра силы перенести горе-горькое, молит их защитить Русь от недругов. Весь строй речи Ярославны, мелодические обороты ее плача, где используются интонации народных плачей и причитаний, придают этому образу исконно русские народные черты.

В середине плача, когда Ярославна мысленно обращается к Игорю — «Я кукушкой перелетной», в ее голосе звучит та же лирическая тема любви, которая звучала и в арии Игоря при его обращении к Ярославне («Ты одна, голубка-лада»). Так музыкой утверждается единство двух основных образов оперы — Игоря и Ярославны, — их нерасторжимая духовная связь.

Но вновь чувство тоски и одиночества охватывает Ярославну. По-прежнему проникнутый интонациями народного плача, причитаний, ее голос так естественно переходит в хор поселян — тоже народный по своему складу.

С потрясающей силой и глубиной выражено в этой протяжной хоровой песне народное горе. Начинается она очень тихо: словно издали приближаясь, звучит одинокий голос, выпеваящий основную мелодию. К нему постепенно присоединяются другие голоса. И каждый из них поет самостоятельную мелодию-подголосок, связанную с основной мелодией. Все вместе голоса образуют стройный многоголосный хор, несмотря на различие составляющих его мелодических линий.

Такое многоголосие называется подголосочной полифонией и характерно для русской протяжной песни. Немного найдется примеров в мировой классической музыке столь глубокого постижения души своего народа и такого тонкого пропикновения в его творчество.

Исполняется хор почти без сопровождения. Лишь в средней строфе к хору присоединяются несколько инструментов. Но и они, имея свои мелодические линии, подголоски, трактуются как человеческие голоса. Такое исполнение без сопровождения — а *capella* — тоже типично для русского народного пения.

Крестьяне удаляются. Из основной мелодической попевки хора рождаются интонации речитатива Ярославны — «Как уныло все кругом», который своим скорбным характером сходен с плачем и с хором.

Постепенно речитатив драматизируется, звучит все взволнованней: княгиня увидела двух всадников, приближающихся к Путивлю. Накопец в одном из них она узнает Игоря. Радостна встреча князя с его «голубкой-ладой», и счастливые, никем не замеченные они удаляются.

Новая сцена полна чудесного юмора, так характерного для творчества Бородин. Она связана с образами гудошников Скулы

и Ерошки. Они бродят по улицам Путивля и, ничего не ведая, поют веселую разудалую песню, а в ней высмеивают Игоря, попавшего в плен. Но, увидев живого князя, они не на шутку перепугались. Остроумно высмеивает Бородин этих незадачливых бездельников. Их отдельные реплики передают сначала смятение, растерянность («Ой, батюшки», «умом раскинам»), а затем и бодрую уверенность («Мы не галицкие», «Радость нам!»). Ударив в колокола, гудошники созывают народ. Игорь прощает обоих. Помилованные, они присоединяются к всеобщему веселью.

Эпилог. Народ славит возвратившегося князя Игоря — и в этой радости не столько осознание настоящего, сколько предчувствие будущей победы над врагами Руси.

Так Эпилог оперы завершает эту монументальную величественную композицию, в которой так полно, так неотразимо прекрасно выражен музыкой русский национальный эпос, славное прошлое русского народа, неразрывно связанное с его великим настоящим.



Модест Петрович Мусоргский

(1839 — 1881)



«...Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с повольным благоговением... Василий Блаженный и Кремлевская стена... — это святая старина. ...Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности...»

Эти строки написаны двадцатилетним Модестом Мусоргским, впервые посетившим Москву. Тогда он стоял на пороге новой для него жизни — музыка стала его призванием. И главным в этой музыке была страстная любовь к русской истории, к русскому народу — творцу этой истории. !

Глубокий интерес и любовь к народной жизни, определив творческий облик композитора и его дальнейший путь в музыке, сделали его истинно национальным художником. Этому способствовали и особый склад его натуры, и личная страстность, и заинтересованное отношение к окружающей жизни, к людям.

Героем своих крупнейших произведений — опер «Борис Годунов» и «Хованщина» — Мусоргский сделал народ, который впервые в истории музыки представлен многолико и действенно. Именно народ стал главным героем высокой трагедии, выразителем глубоко национального народного духа.

В этом отношении народные сцены в обеих операх Мусоргского не имеют себе равных.

...В Новодевичьем монастыре, на Красной площади перед собором Василия Блаженного, в лесу под Кромами народ ропщет, требует, бунтует. Это — в опере «Борис Годунов».

Не менее многолик народ и в опере «Хованщина». Здесь народные сцены проникнуты страстностью, мятежностью и еще большей контрастностью выражаемых чувств, устремлений.

...Истовость и отрешенность раскольников; озорство и бесшабашность пришлого московского люда; буйное веселье, трагическая обреченность стрельцов, обманутых и покинутых их главарями... Все это передано музыкой в таких высокохудожественных образах, с такой жизненной достоверностью и правдивостью, что до сих пор производит потрясающее впечатление.

Огромное значение для творчества Мусоргского имела русская народная песня. А вместе с ней и предания, народные сказки, а также быт русских крестьян, которые окружали его с детства. Как и большинство русских композиторов, Мусоргский провел детские годы в русской деревне — в Торопецком уезде на Псковщине, среди русской природы, народных песен и под присмотром любящей няни — песенницы и рассказчицы.

Музыкальные занятия одаренного мальчика начались рано (первой учительницей была мать) и шли довольно успешно. Но будущее Мусоргского было предreshено. Десяти лет он вместе со старшим братом приезжает в Петербург: здесь ему надлежало поступить в привилегированное военное училище — Школу гвардейских подпрапорщиков.

Несмотря на муштру и грубые казарменные порядки, Мусоргский, по воспоминаниям брата, учился «очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников, с товарищами был очень близок, был ими вообще любим и познакомился с семейством многих из их числа». Отличаясь большой любознательностью, он много читал, питая особое пристрастие к истории и философии. А труды одного из немецких философов даже переводил на русский язык.

Но более всего он, кажется, преуспевал в музыке. Запимаясь у одного из лучших петербургских педагогов — Антона Герке, Мусоргский резко выделялся среди соучеников, с блеском выступал в благотворительных концертах. V.

Наиболее сильные музыкальные впечатления тех лет исходили от итальянской оперной труппы, спектакли которой охотно посещали многие воспитанники школы.

Однако Мусоргский очень рано отверг благообразную красоту итальянских мелодий, чем возбуждал горячие возражения и даже осуждение своих товарищей. Будущий композитор еще не знал шедевров русской классической музыки, так как обе оперы Глинки оставались в ту пору недоступны русской публике. Но он уже знал оперу Моцарта «Дон Жуан» и в спорах с товарищами доказывал ее превосходство перед итальянскими операми, считая «Дон Жуана» образцом «настоящей и хорошей музыки». И вместе с тем Мусоргский много и охотно играл для развлечения своих друзей-юнкеров, даже посвятил им свое первое сочинение — польку «Подпрапорщик», которая тогда же была издана.

По окончании Школы гвардейских подпрапорщиков Мусоргский был определен в Преображенский гвардейский полк. Ему было семнадцать лет. Обязанности его были необременительны. По воспоминаниям одного из товарищей, он быстро «усвоил внешние достоинства преображенского офицера: имел изящные манеры, ходил на цыпочках петушком, одевался франтиком, прекрасно говорил по-французски, еще лучше танцевал, играл великолепно на фортепиано и прекрасно пел... к тому же бросил предосудительные занятия немецкой философией, короче, будущее ему улыбалось».

Такого же преуспевающего молодого офицера нарисовал в своих воспоминаниях Бородин: «Модест Петрович был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным, офицериком. ...Дамы ухаживали за ним. Он садился за фортепиано и, вскидывая кокетливо руками, играл весьма сладко, грациозно и пр. ...а кругом его жужжали хором «Прелестно! Восхитительно!» Да, будущее ему улыбалось.

Но неожиданно для всех Мусоргский подает в отставку и сворачивает с пути, столь удачно начатого. Правда, это было неожиданно только для тех, кто знал лишь внешнюю сторону жизни этого незаурядного человека.

Незадолго до того один из товарищей-преображенцев, знакомый с Даргомыжским, привел к нему Мусоргского. Юноша сразу покорила маститого музыканта не только своей игрой на фортепиано, но и свободными импровизациями. Даргомыжский высоко оценил его незаурядные музыкальные способности и познакомил с Балакиревым и Кюи.

Так началась для молодого музыканта новая жизнь, где главное место занял Балакирев. Это с ним Мусоргский проиграл в четыре руки почти все симфонические и камерные произведения зарубежных и русских классиков, переложенные для фортепиано; хорошо изучил произведения Глинки и Даргомыжского. Это ему приносил свои первые композиторские опыты: «Воспоминания детства», «Детское скерцо», Скерцо и две сонаты для фортепиано,

Аллегро, два скерцо для оркестра. Это от него узнал те основы музыкальной науки, которые помогли ему впоследствии создать крупные инструментальные произведения и оперы. »

• Но «...несмотря на все обаяние такой сильной, талантливой, все подчиняющей себе личности, как Балакирев, Мусоргский непримосовенно сохранил все индивидуальные, оригинальные черты своих творческих способностей», — вспоминал впоследствии Кюи, хорошо знавший обоих музыкантов. •

Еще тогда, в юношеские годы, будущий композитор поражал всех окружающих разносторонностью своих интересов, среди которых музыка и литература, философия и история занимали первое место.

Отличала Мусоргского и демократичность взглядов, поступков. Особенно ярко это проявилось после крестьянской реформы 1861 года. Чтобы избавить своих крепостных крестьян от выкупных платежей, Модест Петрович отказался от своей доли наследства в пользу брата, который писал через много лет: «В отроческих и юношеских годах и уже в зрелом возрасте брат всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особой любовью, считал русского мужика за настоящего человека, вследствие чего и потерпел убытки и нужду в материальном отношении».

Так Мусоргский, еще в недалеком прошлом блестящий гвардеец, владелец земель и крестьянских душ, отказывается от всего и становится на путь скромного музыканта-демократа, труженика, живущего своим трудом. Он поселяется в своеобразной коммуны, которая возникла — как и множество других таких коммун — под воздействием романа Чернышевского «Что делать?».

Стасов, хорошо знавший друзей Мусоргского по коммуны, отмечал их высокую образованность, ум и пристрастие к научным или художественным занятиям, несмотря на занятость службой. Выходцы из бесчисленных дворянских семей, они с презрением относились к тому образу жизни «сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества». Естественно, что близкое общение Мусоргского с такими людьми не прошло даром: в нем, по словам Стасова, «укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому уже он никогда впоследствии не изменял...»

Вскоре период накопления знаний сменился периодом активной творческой деятельности. Композитор задумал написать оперу, в которой нашло бы воплощение его пристрастие к большим народным сценам и к изображению сильной волевой личности. •

В поисках сюжета Мусоргский сначала обратился к античной трагедии Эсхила «Царь Эдип», затем к роману Флобера «Саламбо» из истории древнего Карфагена. Но, написав несколько хоровых и сольных сцен, композитор оставил эти сюжеты, — слишком далеки были изображаемые эпохи, слишком чужды были их герои интересам молодого композитора.

Не сразу почувствовал Мусоргский тяготение к изображению русского пачала. Но, ощутив, осознав его однажды, он навсегда становится глубоко национальным художником.

В начале 60-х годов Мусоргский создал несколько «народных картинок». Эти своеобразные песни в пародном духе сочетают в себе элементы внешней картинности с тонким психологизмом. К тому же в них отчетливо видны социальные приметы времени. Ибо герои их — люди обездоленные, обреченные на вечное прозябание, без проблеска надежды на лучшую жизнь. Каждый из этих героев психологически достоверен и неповторимо самобытен.

Вот, например, песня «Светик Саввишна». На ее создание Мусоргского натолкнула сценка, случайно увиденная им в деревне: жалкий юродивый объяснялся полюбившейся ему молодежи. Эта сценка глубоко потрясла композитора безысходностью, трагизмом, и свою потрясенность он замечательно передал в музыке. Мольба и отчаяние слышны в быстрой скороговорке убогого нищего. Здесь осознание безнадежности своего положения и безответности чувства. Музыка живо передает мучительное состояние боли, тоски и полна горячего участия, сострадания к обездоленному человеку.

Близка по содержанию к ней и песня «Сиротка». В ней, как и в первой песне, тот же неосознанный порыв и то же отчаяние и одиночество.

Для обеих этих песен композитор сам написал слова. А возможно, и музыка и слова сразу возникали в его сознании, — так велика их сила, так прочна их взаимосвязь. И музыкальный язык их в чем-то близок, он имеет одни и те же мелодические истоки — интонации народных плачей и причитаний.

Иные настроения выражают песни-сценки «Калистрат» и «Колыбельная Еремушке».

Первая из них, написанная на стихи Некрасова, передает размышления героя о тяжелой крестьянской доле. В песне противопоставлены два контрастных эпизода. Вначале звучит ласковая, кроткая колыбельная. Ее пела когда-то Калистрату мать; в этой песне выражены ее мечты о светлом будущем сына.

Колыбельной противостоит горестно-плясовая мелодия, передающая злую иронию героя над несбывшимися мечтами. Злого сарказма полна и музыка, которая очень образно, выразительно передаст состояние безнадежности, отчаяния. Такое резкое сопоставление нежной лирики и горечи, светлой мечты и гнетущей действительности производит необычайно сильное впечатление.

В песне «Колыбельная Еремушке», тоже на слова Некрасова — та же тема злой крестьянской доли, нищеты и бесправия. Но колыбельная песни матери уже не мечта о счастье сына, как в предыдущей песне. Это — наущения униженной, забитой крестьянки, ее призывы к сыну быть кротким и смиренным:

Ниже топелькой былиночки
Нужно голову клонить...

Колыбельная песня здесь близка к народному плачу, причитанию. Потому она и производит впечатление оплакивания будущей судьбы человека, обреченного на бесправие и нищету.

Самая простая, казалось бы, будничная сценка, но сколько жизненной правды и человеческой боли в таком бесхитроостном рассуждении. «про себя», как метко схвачены человеческие типы и как убедительно переданы их переживания! Тут и отрешенность, и душевная боль, и смирение, и крик отчаяния, протеста. Так тонко понимать человеческие характеры и воспроизводить их с такой правдивостью и глубоким сочувствием мог только великий художник-гуманист.

Все эти частные сценки Мусоргский сумел поднять до высокого трагедийного уровня и раскрыть в них судьбы целых общественных групп и сословий. Ибо каждый из героев говорит не только о себе, но и о той безрадостной жизни, которая его окружает, о той эпохе, которая определяла его характер и психику.

Такое искусство, предельно приближенное к русской действительности, было типично для того времени, для художников-передвижников, для композиторов «Могучей кучки», для передовой демократической литературы.

Песни Мусоргского выдвинули его в первые ряды художников-реалистов. Они определили его дальнейшие искания, устремления, которые он выразил очень закончимо: «Жизнь, где бы ни оказалась; правда, как бы ни была солона».

Несколько иной характер носят сатирические песни Мусоргского, созданные в те же 60-е годы. К ним относятся «Классик», «Рак», «Семинарист», написанные композитором на собственные поэтические тексты. В двух первых песнях зло высмеиваются идейные противники «Могучей кучки» — реакционные критики. Представляя их в комическом освещении, Мусоргский клеймит их ограниченность, музыкальное невежество и претенциозность суждений. «Ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка еще сроду не представляла, — писал Стасов. — Это было что-то новое и непробованное. Успех был громадный».

Заметно отличается от этих музыкальных карикатур песня «Семинарист». Близкая по характеру к «музыкальным картинкам», она создает не только психологический, но и социальный портрет. «Молодая жизнь, захваченная в железный пеленый ошейник и там бьющаяся с отчаянием — какая это мрачная трагедия!» — писал Стасов о «Семинаристе».

Песня была запрещена царской цензурой за ярко обличительный характер. Мусоргский реагировал на это со свойственной ему непримиримой страстностью: «...запрет «Семинариста» служит доводом, что из «соловьев кущей лесных и луных воздыхателей» музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился...»

Пристрастие композитора к юмору, насмешке как нельзя более

соответствовало характеру нового его замысла. По совету Даргомыжского, создавшего «Каменного гостя», Мусоргский начал писать оперу «Женитьба». Задача его была нова и неслыханна до того: написать оперу на прозаический текст гоголевской комедии. «...Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах,— писал он,— т. е. звуки человеческой речи... должны... сделаться музыкой правильной, точной, но художественной...»

Опера «Женитьба» сплошь речитативна, и речитативы ее необычайно характерны, богаты и разнообразны. С их помощью композитору удалось убедительно охарактеризовать гоголевских героев. «Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами»,— вспоминал Римский-Корсаков.

Но, сочинив первый акт «Женитьбы», Мусоргский понял, что речитатив и только речитатив, как бы он ни был богат и разнообразен, никогда не может восполнить недостаток развернутых, широконапевных мелодий. Без них музыка не может быть полноценной. И композитор оставил работу над оперой, хотя она явилась для него своеобразной творческой лабораторией, ибо в ней утвердилась одна из основных черт его стиля — речитатив, построенный на интонациях живой разговорной речи. Сам Мусоргский писал, что «Женитьба» — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там — на волю».

Эта опера, как и песни 60-х годов, при всей своей художественной самостоятельности, явились как бы этюдами к народно-музыкальным драмам Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Во время работы над «Женитьбой», летом 1868 года, Мусоргский жил в деревне и внимательно, с большой симпатией всматривался в окружающих людей. «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных,— писал он,— могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! И каких сочных, славных... Частицу того, что дала мне жизнь, я изобразил для милых мне людей, в музыкальных образах... Даст бог жизни и сил, крупно побеседую». Такой «крупной беседой» с людьми явилась гениальная опера «Борис Годунов» на сюжет трагедии Пушкина, работу над которой композитор начал в том же 1868 году.

Опера «Борис Годунов» имела для композитора особое значение: она явилась итогом почти десятилетнего периода его творчества. И одновременно — началом высокого расцвета его могучего, самобытного таланта, подарившего русской культуре многие гениальные произведения.

В трагедии Пушкина отражены далекие исторические события эпохи «смутного времени». В опере Мусоргского они получили новое, современное звучание; идея несовместимости интересов народа и царского самодержавия была особенно подчеркнута композитором. Ибо монарх, даже наделенный умом и душой,— именно

таким представляют Бориса Годунова и поэт и композитор, — не может, да и не хочет даровать народу свободу и счастье и уничтожить пропасть между ним и правящими классами. Эта идея звучала остро и современно и записала передовые русские умы во второй половине XIX века. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — так определил сам композитор свои творческие устремления.

Пушкин, а вслед за ним и Мусоргский делают царя Бориса причастным к убийству царевича Дмитрия. И хотя эта версия историками отвергается, она лужна обоим художникам, чтобы доказать в образной форме преступность самодержавной власти вообще, ее причастность ко всему темному, недоброму, что совершается в мире.

Эту же мысль подтверждают и все действия Самозванца. Вступив в сговор с врагами своей родины и став на прямой путь предательства и политических авантур, он устремлен к единовластной цели — к самодержавной власти.

Составляя либретто, Мусоргский кое-что изменил в пушкинской трагедии — некоторые линии развил, подчеркнул, укрупнил, а кое-что убрал совсем, исключил как не отвечающее его замыслам.

Мы уже говорили, что главным действующим лицом оперы «Борис Годунов» Мусоргский сделал народ. И очень важно то, что этот народ впервые на оперной сцене был показан как действенная сила, предопределяющая исход исторических событий. Причем отношение к нему композитора было тоже новым, небывалым. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере», — писал композитор. Таким образом, главную мысль — о решающей роли народа — он особенно подчеркнул. И потому изменил конец. Если у Пушкина в конце трагедии «народ безмолвствует», то у Мусоргского народ протестует, поднимается на бунт. Эта картина народного восстания, завершающая оперу, является едва ли не главной.

Немногим больше года понадобилось Мусоргскому для создания этой оперы — так велико было его воодушевление. «... Я жил «Борисом», в «Борисе», и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми», — писал композитор. И действительно, каждая картина, каждое действие оперы говорят о высоком порыве вдохновения, необыкновенном подъеме творческих сил. Работал Мусоргский с таким увлечением, что на некоторое время перестал даже видиться с друзьями. Стасов с добродушной иронией писал: «Мусорянина, разумеется, никакими пряниками не вытянешь из берлоги».

Вскоре были написаны две картины оперы — Пролог и сцена в корчме. Когда Мусоргский показал работу своим друзьям, обе сцены произвели большое впечатление — и прежде всего сочностью, пародностью музыкального языка. Даргомыжский, заканчи-

вавший превосходную новаторскую оперу «Каменный гость», высоко оценил замечательное дарование своего молодого коллеги, «Мусоргский идет еще дальше меня», — сказал он.

Весной 1870 года «Борис Годунов» был окончен и представлен в оперный комитет, который решал судьбу русских опер (иностранцы оперы беспрепятственно проходили на сцены императорских театров). Этот комитет состоял в основном из иностранцев*, которые высказались против постановки «Бориса».

По среди пеленых придирок было и предложение, достойное внимания, — необходимость значительной женской роли. Это натолкнуло Мусоргского на мысль ввести в оперу польские сцены и образ Марины Мнишек. Такие дополнения способствовали более яркой обрисовке представителей вражеского лагеря. Появилась и гениальная сцена под Кромами, которая завершила всю оперу, придав ей еще более бунтарский характер.

Таким образом в 1872 году возникла новая редакция оперы «Борис Годунов», которая еще меньше, чем первая, устраивала чиновников императорских театров. И конечно, опера опять не была принята к постановке. Было высказано немало предлогов, по главной причине отказа — и это понимали все — была антимонархическая направленность оперы, ее широкая демократичность.

Естественно, что передовая, прогрессивно настроенная русская интеллигенция не могла оставаться безучастной к судьбе этого выдающегося произведения. Так началась борьба за оперу, которая длилась больше года и стоила композитору и его друзьям немалых духовных сил и напряжения.

Главное место в этой борьбе заняла выдающаяся певица того времени, солистка Мариинского театра Ю. Ф. Платонова. Услышав в домашнем исполнении отдельные сцены, она восприняла с горячим энтузиазмом произведения Мусоргского. Вскоре к ней присоединились и другие певцы.

Немало трудностей пришлось им преодолеть: не было помещения для репетиций — репетировали в частных домах; не было концертмейстеров для разучивания партий — сам композитор помогал в этом. «Мусоргский... своей необыкновенной симпатичностью очаровал всех, — вспоминает сама Платонова, — познакомиться с ним — значило полюбить его; даже закоснелые враги новой русской школы... и те невольно подчинялись его обаянию, говоря: «Какой симпатичный человек Мусоргский, жаль, что он так заблудился в музыке!»

Работа над постановкой оперы быстро продвигалась вперед. Певцы, почти ежедневно занятые в оперных спектаклях и на репетициях других опер, отказывались порой от отдыха, чтобы разучить свою партию в опере Мусоргского.

* Помимо дирижера Э. Ф. Направника, в него входили капельмейстеры немецкой и французской драмы («водевильные дирижеры»), итальянец-контрабасист и другие, которые «едва ли знают по-русски», как писал Кюи.

Вскоре состоялась постановка, но, к сожалению, не всей оперы, а только трех сцен. Это было в начале февраля 1873 года.

Ведущие партии исполняли лучшие певцы-того времени — Ф. П. Комиссаржевский (Самозванец), Д. М. Леонова (хозяйка корчмы), О. О. Палачек (иезуит Рангони). И главное — О. А. Петров, «дедушка русской оперы», как называл его Мусоргский, первый исполнитель роли Ивана Сусанина. Он замечательно спел партию бродячего монаха Варлаама. Дирижировал оперой Э. Ф. Направник.

Успех превзошел все ожидания. «Весь театр встал и единодушно рукоплескал снизу доверху, — писал рецензент. — Такого успеха, такой овации автору на Мариинской сцене я не запомню...»

Вознаграждены были и артисты за свою самоотверженную работу. В той же рецензии отмечалось: «Исполняется «Борис», несмотря на всю трудность и новизну его музыки, с изумительным совершенством. ... Для такого исполнения, кроме таланта исполнителей, необходима горячая любовь к исполняемому произведению, необходимо глубокое его понимание... Честь и слава Направнику и нашим артистам за это дело, честь и слава за их любовь к искусству, за их посильную пропаганду хорошей музыки; за их содействие начинающему оперному композитору, за их глубокую симпатию свежей струе современной музыки: честь и слава их пониманию, их стремлению вперед. Этот отрадный факт навсегда останется памятным в истории нашей оперы». Но даже успех гениальной оперы не мог поколебать упорство дирекции театров, — она по-прежнему не желала признавать новый шедевр.

Однако не меньшим упорством обладали и артисты, в частности Платонова, которая отказалась подписывать новый контракт без выполнения неумолимого условия — постановки оперы «Борис Годунов» в ее бенефис.

«Платонова требует непременно «Бориса» в бенефис; что теперь делать? — в отчаянии восклицал директор императорских театров Геденов. — Она знает, что я не имею права поставить эту оперу, так как она забракowana. Что же остается нам?» И Геденов решил ставить оперу на свой страх и риск. «Ну вот, сударыня, до чего вы меня довели! — воскликнул он при встрече с Платоновой. — Я теперь рискую, что меня выгонят из службы из-за Вас и Вашего «Бориса». И что Вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю — я вовсе не сочувствую Вашим поворотам и теперь из-за них должен пострадать!» Платонова спокойно выслушала эту взволнованную тираду и с достоинством ответила: «Тем больше чести Вам, Ваше превосходительство, что Вы, не сочувствуя лично этой опере, так энергично защищаете интересы ее».

Артисты торжествовали победу. Они «ревностно принялись за дело, — вспоминала Платонова, — с любовью разучивали восхищавшую нас музыку и в один месяц были готовы».

В январе 1874 года опера «Борис Годунов» была поставлена на сцене Мариинского театра.

В новой редакции опера состоит из Пролога и 4 актов (или 8 картин).

В прологе — две картины. В центре каждой — два основных участника трагедии — народ и царь Борис. Народ забитый, угнетенный и совершенно равнодушный к тому, кто сядет на царский престол, — таков «герой» первой картины Пролога. Дубинка пристава — как отчетливо слышна она в оркестре! — вот что «убеждает» московский люд звать боярина Бориса Годунова на престол.

И народ, скорбно причитая, обращается к нему: «На кого ты нас покидаешь, отец наш». В этом замечательном хоре такое вековое народное горе, что становится ясно — в таком подневольном, угнетенном состоянии народ не может долго оставаться.

В начале IV акта — в сцене у храма Василия Блаженного — народ, измученный лишениями, голодом, поднимает свой возмущенный голос: «Хлеба! Хлеба!» Это уже требование. И звучит оно как небосознанный, смутный протест, объединяющий народ. И в дальнейшем, в конце оперы, этот народный протест превращается в стихийный бунт. «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая», — поет хор, и его могучее звучание производит впечатление разбушевавшейся стихии.

Таков в опере образ народа, обрисованный в хоровых сценах, которые пронизаны выразительными интонациями народных песен: то скорбных плачей, причитаний, то разудалых, молодецких.

Образу народа противостоит образ царя Бориса, который также имеет свою линию развития.

Трагическая обреченность ощутима при первом же его появлении — в Прологе, в сцене коронации. Его монолог — «Скорбит душа», — которым он пресекает ликующий колокольный звон, передает затаенный страх и мрачные предчувствия царя. Полная благородной простоты и глубокого чувства музыка рисует внутренний облик человека страдающего и обреченного.

Страдания и обреченность царя Бориса проступают еще более явственно во II акте, который полностью посвящен раскрытию его образа. Здесь Борис предстает то нежным, любящим отцом — в сцене с дочерью Ксенией, оплакивающей умершего жениха, и с сыном Федором, изучающим карту государства Московского; то мудрым государственным мужем, осознающим разлад между собой и народом — в монологе «Достиг я высшей власти»; то проникательным политиком — в сцене с ловким царедворцем князем Шуйским. И наконец, как глубоко страдающий человек, чья больная душа уязвлена злодеянием — убийством малолетнего царевича Дмитрия.

Все эти трагедийные черты создают глубокий, жизненно правдивый образ человека, олицетворяющего и несправедную царскую власть, и печистую совесть убийцы. Особенно последнее. В конце II акта под однообразный, словно заволаговывающий звон курантов Борису видится «дитя окровавленное». И терзания его совести достигают предела: «Чур, чур, дитя! Не я ...не я твой лиходей!»

Здесь — кульминация в развитии трагедийной линии, вершина страданий Бориса.

Музыка достигает гениальной силы выражения: взволнованно-трепетный оркестровый фон, словно страшный мерцающий призрак, разрозненные реплики объятые ужасом царя, прерываемые частыми паузами и передающие нечеловеческое напряжение всех его душевных сил.

Преследуемый кошмаром, в безумном состоянии, царь предстанет перед боярской думой. Но и здесь он не может укрыться от преследований нечистой совести. Рассказ монаха Пимена о чудодейственной целительной силе могилы убиенного царевича повергает царя в пучину новых страданий. Не выдержав их, он умирает.

Таковы две основные линии оперы — линия народа и линия царя. Причем образ народа представлен в опере многолико. Здесь и монах-летописец Пимен, вынесший от имени народа приговор Борису (I картина I акта); и бродячие монахи Варлаам и Мисаил, воплотившие в себе различные черты русского народа; и Юродивый, не убоившийся бросить в лицо царю обвинение в убийстве царевича; и многие другие персонажи, выписанные композитором выукло, ярко, почти осязаемо.

Постановка оперы явилась событием, которое разделило петербургскую публику на два непримиримо враждебных лагеря. Равнодушных не было.

Как и раньше, на премьерах опер Глинки и Даргомыжского, часть публики — а ее теперь было большинство — приняла оперу восторженно. «Первое представление «Бориса Годунова» прошло самым блестящим образом, — писал Стасов. — Мусоргянина вызывали, как и раньше, раз 18 или 20».

Особенно высоко оценила оперу студенческая молодежь, которая — по мысли Стасова — «свежим своим, не испорченным чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала. Она понимала и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дорогому».

Так пришли признание, успех. Эти годы были самыми светлыми в жизни гениального композитора. Но вместе с тем они явились и началом последнего, самого мрачного периода его жизни.

Немало было причин для того — внутренних и внешних. И прежде всего — распад «Могучей кучки», который Мусоргский воспринимал как измену старым идеалам.

Ушел из музыки Балакирев. И, переживая глубокую душевную трагедию, не желал видаться с бывшими друзьями.

Начал преподавать в консерватории Римский-Корсаков, почти не оставив себе времени для творчества.

Бородин, увлеченный своей научной и общественно-просветительской деятельностью, отошел на время от музыкальных дел.

Во власти недостойных чувств оказался Кюи, еще недавно

хваливший оперу «Борис Годунов» и перешедший вдруг в стан ее хулителей.

Злобные нападки реакционной прессы также тяжело ранили Мусоргского и омрачили последние годы его жизни.

К тому же спектакли «Бориса Годунова» шли все реже, хотя интерес публики к ним не падал.

И наконец, смерть близких друзей. В начале 70-х годов умер один из них — художник В. Гартман.

Умерла женщина, горячо любимая Мусоргским, имя которой он всегда скрывал. Лишь его многочисленные произведения, посвященные ей, да «Надгробное письмо», обращенное к ней же, найденное после смерти композитора, дают представление о глубине его чувства и помогают понять всю безмерность страдания, вызванного кончиной дорогого человека.

Вскоре умер замечательный русский певец О. А. Петров, смерть которого Мусоргский тоже переживал как тяжелую утрату.

Всё это давило, угнетало чуткого, глубоко ранимого художника, — одиночество его становилось все более тягостным. Но состояние творческого горения не покидало его. И как часто, по воспоминаниям современников, среди оживленной беседы, умного спора он вдруг умолкал, незаметно оставлял общество и, подойдя к роялю, тихонько пробовал какие-то аккорды, наигрывал небольшие отрывки мелодий. Всегда чувствовалось, что в мозгу его не прекращается напряженная работа мысли, подспудно зреют новые музыкальные идеи, воплощаясь в определенные образы. Этот гениально одаренный музыкант, обуреваемый неистребимой жаждой творчества, чтобы существовать, должен был устроиться на службу в Лесной департамент и ежедневно переписывать тысячи листов канцелярских бумаг «по лесной части».

Трудно себе представить самочувствие художника, который выпущен ежеминутно тормозить творческий процесс, подавлять в себе то, что требовало неперемennого воплощения в звуках и образах. И писать, писать... «А я, беспутный человечина, только бумагу вижу, до того утруждаюсь защитой казенных интересов», — с горькой иронией признавался Мусоргский. В таком внутреннем разладе между потребностью в творчестве и необходимостью подавлять в себе творческие импульсы заключено, быть может, самое страшное, самое мучительное для композитора.

В это время Мусоргский заметно изменился: «Он как-то опустился, осунулся и стал значительно молчаливее, но сочиняет по-прежнему — хорошо», — писал Стасов.

Сочинял он действительно по-прежнему — хорошо. Но каких усилий это стоило — можно только догадаться по одному из его писем: «Вступление к «Хованщине» (рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи) и первые приступы действия уже готовы, но не написаны, потому что сработал дело в 2 тысячи листов, а теперь лежит такое же, т. е. не совсем такое же, а в 4 тысячи листов; морщусь, злюсь и работаю оперу».

Так, бесполезно расходуя силы свои на чиновничьи дела в тысячи листов, он метался между призванием художника и долгом «старшего столоначальника III отделения Лесного департамента», мизерное жалованье которого все же не спасало от нужды.

Интересно, что именно в этот период к нему приходит признание и за границей. «Великий старец» Ференц Лист, получив от своего издателя ноты произведений русских композиторов, был поражен новизной и талантливостью этих сочинений. Особо бурный восторг вызвала «Детская» Мусоргского — цикл песен, в которых композитор воспроизвел мир детской души. Эта музыка потрясла великого маэстро.

Один из его друзей так вспоминал об этом: «...Нужно было видеть, как при каждой новой странице... Лист восклицал: «Любопытно! ...И как ново! Какие находки! Никто другой так этого бы не сказал!» И тысячи других выражений удивления и удовольствия». Проиграв до конца, Лист «львиным порывом бросился к своему столу и в один присест написал господину Мусоргскому о своих впечатлениях так, как он их испытал».

Мусоргского, конечно, обрадовало это письмо, но и повергло в некоторое смущение и недоумение. «...Я никогда не думал, — писал он Стасову, — чтобы Лист, за небольшими исключениями избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить «Детскую», а главное восторгнуться ею; ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запахом».

Вокальный цикл «Детская» Мусоргский писал на свои стихи. Все семь песен, из которых состоит цикл, полны то тихой ласки, нежности, то наивного, простодушного озорства. Эти образы композитору подсказывала сама действительность: общаясь с друзьями, он не обходил вниманием и маленьких членов их семейств. Наивный, простодушный мир детей отображен и в нежной, ласковой мелодии песенки «С няней», которая сменяется сердитыми, капризными интонациями наказанного ребенка — «В углу». И в песнях «Жук» и «С куклой», где передаются детские ощущения от соприкосновения с окружающим миром, полным радости открытия этого мира. А заключительная песня — «На сон грядущий» — утверждает в детской душе безмятежный покой и тихое счастье, чувство полноты жизни. Удивительно тонко и правдиво воспроизведен в этом замечательном цикле Мусоргского внутренний мир ребенка!

Песни эти приводили в восторг всех, кто слышал их или мог проиграть по нотам. «Все, что есть поэтичного, наивного, милого, немножко лукавого, добродушного, прелестного, детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка, — писал Стасов об этих песнях, — явилось тут в формах небывалых, еще никем не троганных... Что это за маленькие создания, стоящие целых симфоний и опер!»

Узнав о том восторге, в который повергла «Детская» Ф. Листа, Мусоргский писал Стасову: «Что же скажет Лист, или что поду-

маст, когда увидит «Бориса» в фортепианном изложении хотя бы? Счастлива русская музыка, встретившая такое сочувствие в таком тузе, как Лист».

Все это натолкнуло Стасова на мысль поехать с Мусоргским к Листу в Веймар, для личного знакомства. Мусоргский вначале горячо поддерживал эту идею: «Быть может, сколько новых миров открылось бы в беседах с Листом, во сколько неизведанных уголков заглянули бы мы с ним...» Но вскоре он понял невозможность такой поездки. И, несмотря на все уговоры Стасова, предлагавшего ему деньги на поездку, композитор отказался; всегда независимый и гордый, он был щепетилен во всем, даже в отношениях с друзьями.

Но Стасов продолжал настаивать. Уехав один за границу, он оттуда писал Мусоргскому: «Это свидание с Листом (который уж, вероятно, нас ожидает) слишком для нас важно в разных отношениях». А в письмах к брату бранился: «...Этот чертов Мусорянин, никак уж больше двух недель жду его ответа — ни слова!!!» Лишь после того, как Стасов написал ему письмо на восьми страницах, Мусоргский ответил телеграммой из одного слова: «Невозможно».

Трудно представить, что испытывал в это время Модест Петрович с его всегдашней любознательностью, жаждой жизни, с его почти детской восприимчивостью ко всему окружающему.

Но — «Невозможно»!

И он продолжал жить — почти безвыездно — в Петербурге, тянуть чиновничью лямку. «...Сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда по лесной части и, несмотря на это сознание, трудиться по лесной части. Жутко!» Так писал он сам.

Последние годы своей жизни Мусоргский посвящает работе над оперой «Хованщина». С ней связаны все его помыслы, о ней он пишет почти в каждом письме. И поскольку то были годы самые мрачные в его жизни, это не могло не отразиться на его творчестве — в нем тоже преобладают трагедийные образы.

Именно в эти годы он создает вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», о мрачном, зловещем содержании которых говорят сами названия. Оба эти цикла — на слова поэта А. А. Голенищева-Жутова, друга композитора.

Шесть песен цикла «Без солнца» носят характер лирической исповеди. Герой этих песен сдержанно и сурово повествует о своем одиночестве, безысходности и страданиях. Чуждая внешней открытости, музыка производит сильное впечатление своей глубокой проникновенностью и тонким психологизмом.

Циклы «Песни и пляски смерти» отличается от предыдущего своей страшной, зловещей картинностью. Во всех четырех его песнях — один герой: Смерть. И в каждой песне — новая жертва. То это ребенок, которого пытается защитить обезумевшая от горя мать и над которым поет свою колыбельную Смерть («Колыбельная»); то это юная красавица, полная жажды жизни, которую Смерть под видом прекрасного рыцаря увлекает своей чарующей

серенадой («Серенада»); то бедный, измученный мужичок, замерзающий в завьюженном лесу, — Смерть увлекает его своим бешеным танцем («Трепак»); и наконец, только она сама, Смерть — грозный полководец, попирающий несметные толпы людей и торжествующий над ними мрачную победу. Этот страшный в своей неотразимости, зловещности образ завораживает, подавляет.

Отдельные песни этого цикла сравнивают с картинами художников: «Трепак» — с картиной Перова «Проводы покойника», «Полководец» — со зловещим «Апофеозом войны» Верещагина. Конечно, сами образы в музыке и в живописных произведениях в какой-то мере сходны, но по силе выражения «Песни и пляски смерти» неизмеримо выше. И не только потому, что музыка более сильно воздействует на наши чувства, чем любое другое искусство. Просто по талантливости Мусоргский превосходит многих своих современников.

Тогда же была создана и баллада «Забытый» (тоже на текст Голенищева-Кутузова), навеянная картиной Верещагина. Картина была экспонирована на выставке и вызвала недовольство военных верхов.

Удрученный грубыми нападками, Верещагин снял и уничтожил эту картину. Но Мусоргский видел ее. И впечатленный ее суровой правдой, сочинил великолепную музыкальную балладу «Забытый». В ней не только изображается опустевшее поле битвы и одинокий забытый солдат, над которым уже летает воронье, но и передается состояние предсмертной тоски этого солдата.

Два контрастных эпизода, из которых состоит баллада, создают неотразимую по силе воздействия музыкальную картину. В ней соединены и элементы описательности, изобразительности, и черты тонкой психологической достоверности, раскрывающие мир человеческих переживаний.

Мрачная маршевая мелодия начала баллады — «Он смерть нашел в краю чужом» рисует жуткую картину опустевшего поля битвы. Но какой неизбывной лаской, нежностью полнится музыка, рассказывая, как в затухающем сознании умирающего солдата проносятся дорогие образы любимых людей — жены и ребенка! Они верят в его возвращение и терпеливо ждут. Потому заключение баллады, всего лишь одна фраза, резко переключающая в реальность: «А он забыт, один лежит», — потрясает своей трагической безысходностью, безнадежностью. Это произведение композитор посвятил Верещагину и пытался его издать, но тщетно. Однако баллада пошла своих слушателей. И теперь, через 100 лет после ее создания, ее с успехом исполняют и она так же впечатляет высокой трагедийностью и горячей участливостью к человеку.

Помимо высоких художественных достоинств, это небольшое произведение имеет еще одну важную особенность: оно написано как бы на одном дыхании, под непосредственным впечатлением определенного события — картины. Эта черта — сиюминутность

отклика — говорит о необыкновенной чуткости и впечатлительности художника, его душевной тонкости. В этом плане выделяется еще одно произведение Мусоргского тех лет — цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки». Цикл создан под непосредственным впечатлением посмертной выставки произведений художника Гартмана, друга композитора. Но рисунки Гартмана послужили лишь внешним поводом для создания оригинальных пьес, проникнутых тонким психологизмом и при этом — национально своеобразных.

Музыка Мусоргского отличается большой выразительностью, психологичностью. В ней нашло свое воплощение не только внешнее проявление каждого образа, но и его внутренняя наполненность.

Вступительная пьеса «Прогулка» своим ярко национальным характером придает всему циклу определенный народно-русский колорит. Черты народности проявляются в ней весьма различно: чередование широконапевной мелодии с аккордовым изложением напоминает народное хоровое пение и роднит ее с русскими величальными песнями. Повторяясь на протяжении всего цикла, «Прогулка» служит связкой между отдельными картинками и придает всему произведению радостный, праздничный характер. Благодаря этому светлая жизнеутверждающая идея торжествует над скорбными настроениями («Гном», «Быдло», «Два еврея») и над образами прошлого, умершего («Старый замок», «Катакомбы»).

Первая картинка — «Гном». Образ странного и загадочного существа встает перед воображением слушателя. Но какая щемящая боль скрывается за внешней его неуклюжестью и грубостью! В какой-то мере это напоминает офорты Гойи, а еще больше — героев Достоевского. Кульминация пьесы — пестерпимо мучительный крик отчаяния. Нет, это уже не сказочный персонаж. Так глубоко и сильно страдать могут только люди, — из тех, кого уже изображал в своей музыке Мусоргский. Вспомним образы Юродивого, Еремушки, Каллистрата и многих других обездоленных людей.

Та же пропикновенность музыки и в других пьесах цикла: в меланхолической песне трубадура («Старый замок»); в счастливом гомоне играющей детворы («Тюильри»); в могучем, неукротимом, хотя и скованном пока движении народа («Быдло»).

Особенно потрясает своей глубокой психологичностью и одновременно социальной заостренностью пьеса «Два еврея». Здесь резко противопоставлены два контрастных образа. Уверенные интонации в низком регистре рисуют образ надменного богатого еврея. Мелкая скороговорка в высоком регистре — словно всхлищивающий голос бедного, в нем — и скорбь унижения, и робкое пегодование, протест. Эти ницнущие и молящие интонации постепенно сжимаются и исчезают, подавленные грозным напором властных окриков богача.

После красочных зарисовок лиможского рышка, римских катакомб, избушки на курьих ножках звучит самая величественная и

Торжественная пьеса цикла — «Богатырские ворота». Это — словно гимн во славу русской богатырской мощи, фортепианное изложение здесь так богато, что в нем слышен и звон колоколов и торжественное песнопение. Ярко выраженному национальному характеру пьесы способствуют и интонации «Прогулки», пронизывающие ее, и вторая тема — хоровая.

«Картинки с выставки» — уникальное произведение в мировой музыке. Подобного еще не создавалось. Влияние этого цикла на дальнейшее развитие музыки — русской и европейской (особенно на творчество французских композиторов-импрессионистов) — весьма велико.

Но, конечно, самым значительным произведением тех лет оказалась опера «Хованщина».

Работа над ней началась еще в 1872 году, когда Мусоргский делал последние дополнения к «Борису Годунову». Либретто «Хованщины» создавал сам композитор. Материалом для этого служили исторические документы, исследования, письма, мемуары, которые отразили те далекие и, в общем-то, тоже «смутные» времена допетровского междуцарствия.

Вполне ощутимые нити тянутся от «Бориса Годунова» к «Хованщине». То, что назревало в напряженной общественной жизни 70-х годов XIX века, Мусоргский показал на фоне иных исторических эпох. И героическое начало, которое по-настоящему проявилось лишь в конце «Бориса Годунова», еще более полно сказалось в «Хованщине», в монументальных народно-массовых сценах.

Народ в «Хованщине» обрисован еще более разнообразно, чем в «Борисе Годунове». Раскольники, пришлый люд, стрельцы — все это народ. Но народ различных социальных групп, у каждой из которых свои интересы, своя психология, а стало быть, и свой музыкально-интонационный строй.

Музыкальные характеристики каждой из этих групп строятся на народно-песенной основе. Так, стрельцы характеризуются посредством хоров в духе народных молодецких песен; музыка раскольников — в стиле суровых песнопений и древних молитв. А хоры пришлых людей и крепостных девушек близки к протяжным лирическим песням. И вместе с тем каждая из групп обрисована по-разному — в зависимости от конкретной ситуации.

Например, стрельцы. То лихой удалью, то глубоким страданием полнится музыка, характеризующая их. «Батя, батя», — зывают они с мольбой к князю Ивану Хованскому. Еще недавно подбивал он стрельцов на бунт против Петра I, а почувствовав силу молодого царя, опасливо укрылся в своей вотчине. И когда они, измученные пытками, идут на казнь, — музыка звучит мучительным стоном. В ней и скорбная обреченность, и неизбывная тоска народа, обманутого и покинутаго. Такое же разнообразие музыкального языка присуще и другим группам.

Но не только широкие музыкальные полотна народной жизни впечатляют в опере «Хованщина» Мусоргского. Его пристрастие

к потаенным глубинам человеческой психики, к ее тончайшим движениям оставляет не меньший след в душе слушателей. Принимая к человеческой душе, заглядывая в ее тайники, композитор сумел открыть в ней нечто сокровенное, недоступное поверхностному взгляду. И все это с большой силой убедительности и правдивости он отобразил в своем творчестве.

Каждый из героев Мусоргского обрисован музыкой ярко и выпукло. Нет у него даже двух похожих людей: все они различны — если не по убеждениям, то по своим неповторимым личностным свойствам. Причем подчас даже в пределах одной социальной группы встречаются противостоящие друг другу человеческие типы. Таковы фанатичная Сусанна, отрекшаяся от всего земного, суетного, и страстно любящая Марфа, натура цельная, сильная, увлекающая с собой на самосожжение неверного возлюбленного. И здесь же — истовый и цепеклонный старец Досифей, борющийся за старую, правоверную Русь. Все они — раскольники, но как разнообразны и выразительны их музыкальные характеристики!

Так же можно противопоставить друг другу и приверженцев боярской группировки — властолюбивого самодура Ивана Хованского, его безвольного, тщеславного сына Андрея и просвещенного, галантного варвара — князя Голицына. Музыкальные средства, характеризующие всех этих людей, необычайно тонки, точны и разнообразны.

Каждый из героев Мусоргского говорит не только о себе, но и о той эпохе, в которой он живет и которая определяет его характер и психологию. Причем поражает русская самобытность, неповторимость каждого из них. И вместе с тем — во всех этих образах угадываются проницательность и темперамент их создателя, мастера тонких психологических характеристик...

Все музыкальные средства — мелодия, гармония, особенности инструментовки — подчинены одной цели: познанию и раскрытию человеческой природы, созданию предельно правдивых и впечатляющих музыкальных образов.

На протяжении пяти развернутых актов даются картины старой Руси: Красная площадь в Москве — и покои князя Голицына, стрелецкая слобода — и хоромы князя Хованского. Везде происходит борьба — скрытая или явная — между старым и новым. И старое отступает. Усмирены буйные стрельцы, лишённые своего «бати» — князя Ивана Хованского (он убит ударом кинжала); в пожизненную ссылку отправлен князь Голицын; в свой скит на самосожжение уходят раскольники — и с ними их предводитель, старец Досифей.

Идея победы нового над старым — как исход напряженной борьбы — утверждает себя не только в конце оперы. Она довольно ясно вырисовывается в симфоническом вступлении к опере — «Рассвет на Москве-реке». В музыке слышны крик петуха, звук цепей сменяющегося дозора, призывный звон колокола. Эта красочная звукописная картина изображает приход нового дня и несет в себе

иную, более обобщенную смысловую нагрузку. Ее образы конкретны и вместе с тем — символичны, ибо утверждают победу света — над мраком, нового — над старым.

В августе 1880 года опера «Хованщина» была почти окончена в клавире; незавершенным оставался лишь самый конец сцены самосожжения. Композитор предполагал закончить его, лишь познакомившись со сценическими возможностями театра. Но так и не закончил.

Мучительная болезнь и смерть помешали этому. Завершил и оркестровал «Хованщину» Римский-Корсаков.

В последние годы своей жизни Мусоргский был занят созданием еще одной оперы — «Сорочинская ярмарка». В радостных и праздничных образах этой комической оперы на сюжет повести Гоголя сосредоточено все светлое, солнечное, что неистребимо жило в душе композитора. Как далеки эти образы — лукаво-добродушные, наивно-плутоватые — от глубоко трагедийных образов «Хованщины»! Музыка отдельных сцен (таких, как сцены Черевика и Хиври, Хиври и Пошовича) или песен (например, песни Хиври о Брудеусе, Черевика о чумаке, думка Параси, думка Парубка) полна то озорного, лукавого юмора, то мягкой, задумчивой элегичности и близка к украинской народной музыке. Последнее обстоятельство очень радовало композитора. Он писал с гордостью: «Украинцы и украинки признали характер музыки «Сорочинской» вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя в украинских землях».

Концертная поездка в эти «украинские земли», а также в Крым явилась для Мусоргского самым светлым событием последних лет его жизни.

Он и раньше, живя почти безвыездно в Петербурге, часто выступал, аккомпанируя певцам в благотворительных концертах (за участие в которых, несмотря на свою бедность, никогда не брал денег). Благодаря тонкой музыкальности и прекрасному владению фортепиано он давно и заслуженно пользовался репутацией едва ли не лучшего в Петербурге аккомпаниатора. Теперь же Модест Петрович с большой охотой принял приглашение певицы, солистки Мариинского театра Д. М. Леоновой на совместную концертную поездку по южным городам России.

И не только потому, что Леонова была большой поклонницей творчества Мусоргского. (В «Борисе Годунове» она пела партию Корчмарки, часто исполняла его произведения в концерте.) Его увлекала сама мысль побывать в новых местах, отдохнуть от однообразной и такой удручающей для него петербургской жизни.

Прекрасная природа, которую Мусоргский так тонко чувствовал, непривычные для взора бескрайние степи Украины, благоухание степных трав и шум моря — все это подействовало на него живительно и дало массу новых впечатлений. Его описания тех мест замечательны. Они полны высоких поэтических откровений;

юношеской восторженности, неосождающей для измученного жизнью сорокалетнего человека. «Жить хочется, и жить как можно больше и дольше!» — восклицает он в одном из писем, и эта мысль сквозит почти в каждом из них.

«Что за очарование вход по Днепру к Херсону! — пишет композитор в другом письме. — Волшебство из волшебств! В водной аллее исторических камышей... откуда в столбленных дубах налегли на турок лихие запорожцы, в зеркальной глади голубого Днепра смотрелись большие деревья и отражались чуть не во весь рост, и не у берега, а в самом широком, роскошном плесе, и все это освещено лиловато-розовым закатом солнца, луной и Юпитером».

Это письмо, как и множество других, раскрывает творческий облик Мусоргского, высокую поэтичность его патуры, способной тонко чувствовать, воспринимать все прекрасное и запечатлевать увиденное в художественные образы. И не только с помощью музыки, но и слова.

Выдающийся литературный дар Мусоргского заслуживает особого внимания, так как композитор был автором литературных текстов многих своих песен и оперных либретто: «Саламбо», «Хованщины», «Сорочинской ярмарки»; большая работа проделана им и при написании либретто «Бориса Годунова».

Программы концертов состояли в основном из произведений русских композиторов, в том числе и произведений самого Модеста Петровича. Он исполнял отрывки из своих опер, а также опер Глинки в фортепианном переложении. «Без всякого сомнения, — писал он, — наше артистическое путешествие должно иметь и имеет уже значение доброго служения по искусству добрым русским людям».

Та же мысль подчеркивалась и в многочисленных рецензиях местных газет, полных единодушных восторгов и благодарности артистам за их выступления.

Успех повсюду был большой, и хотя он не оправдал всех возложенных на него надежд (ловкий антрепренер беззастенчиво ущемлял материальные интересы престоудушно доверчивого композитора), Мусоргский остался очень доволен поездкой. «Великое воспитание для меня эта обновляющая и освежающая меня поездка. Много лет с плеч долой. К повому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше, еще дальше в путь добрый; делаемое мною понятно; с большим рвением к новым берегам пока-безбрежного искусства!»

Во время поездки Мусоргский под впечатлением виденного создал новые фортепианные произведения: «Близ Южного берега Крыма» («Байдары»), «Гурзуф у Аюдага», «Буря на Черном море». Тогда же возникла и замечательная сатирическая песня «Блоха», которая позднее стала особенно знаменита благодаря гениальному исполнению Ф. И. Шаляпина. В этой песне — и злая издевка над глупостью, самодурством самодержцев, над никчемностью их

приближенных, и мысль о конечной расправе с ними*. Песня «Блоха» — образец зрелого стиля Мусоргского. В ней нашли свое совершенное воплощение и говор человеческий, который композитор искал еще в опере «Женитьба», и «осмысленно-оправданная мелодия» всех его последующих сочинений — песен, опер и даже инструментальных пьес. Импотации недоумения, вопроса чередуются в этой песне с выразительными декламационными возгласами, передающими пренебрежительную фамильярность короля. И сквозь все это просвечивает злой сарказм рассказчика, его негодующий смех.

По возвращении из путешествия, помолодевший и воспрянувший духом, Мусоргский с новыми силами принялся за окончание опер «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка». А тем временем в его душе созревал замысел новой оперы — «Пугачевщина». Композитор уже начал делать ее наброски — так велик был заряд творческой энергии. Эта опера должна была продолжить линию его народно-музыкальных драм. Но этому замыслу не суждено было осуществиться.

После лета, проведенного на даче у Леоновой, Модеста Петровича ждала бесприютная, одинокая жизнь в Петербурге.

Со службы он был уволен и обречен на голодную смерть. Правда, Леонова помогла ему устроиться аккомпаниатором на курсах пения. Но эта работа давала возможность лишь для жалкого существования. За квартиру же и вовсе нечем было платить.

Так, в начале февраля 1881 года великий русский композитор, создатель гениальных опер «Борис Годунов» и «Хованщина», оказался без всяких средств к существованию и без крыши над головой.

Трудно представить себе, чего это ему стоило — самолюбивому и гордому — прийти в один из февральских дней к Леоновой и рассказать о своем бедственном положении. Леонова любезно предложила ему остаться у нее.

По вскоре у Модеста Петровича один за другим последовали приступы удушья. Больному необходимы были постоянное наблюдение врача и тщательный уход. Однако все хлопоты друзей положить Мусоргского в хорошую больницу окончились неудачей. С большим трудом удалось устроить его на лечение в военный госпиталь. Для этого гениального музыканта пришлось записать «вольнонаемным денщиком ординатора Бергенсона», иначе и это место — на казенной госпитальной койке — было недоступно для него.

Там Модеста Петровича посещали друзья, уже знавшие о его безнадежном состоянии; туда приходил и Репин, горячо любивший и музыку гениального композитора, и его самого. Это он нарисовал замечательный портрет Мусоргского — умирающего, но не слом-

* Литературной основой песни послужили стихи бессмертной поэмы Гёте «Фауст».

ленного страданиями: все тот же крупный лоб, тот же могучий взгляд, словно ушедший в созерцание никому неведомого мира. Вскоре этот великолепный портрет был выставлен на Девятой Передвижной выставке. Посетители были потрясены не только замечательным сходством, но и выражением духовной силы великого музыканта.

Самого Мусоргского уже не было в живых — он скончался утром 16 марта 1881 года.

* * *

Огромную самобытность Мусоргского определила одаренность в сочетании с широтой интересов и той подлинной народностью, которая стала основной чертой его творческой натуры.

Он явился наиболее убежденным, наиболее последовательным выразителем нового демократического направления в музыке. Ибо стремился приобщить музыку к окружающей действительности, подчинить ее насущным интересам общества, сделать ее необходимой народу.

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей», — писал он в предисловии к изданию «Бориса Годунова». В поисках выражения народной силы он обращался и к историческому прошлому нашей Родины, и к современной ему жизни. Ибо глубокая вера в творческие возможности народа не угасала в Мусоргском в течение всей его недолгой жизни. Этой идее служили исторические сюжеты его опер, в которых композитор стремился показать «прошлое в настоящем». В этих операх композитор осуждает и царизм — за чуждость его народным интересам, и боярство — за эгоистичность и авантюризм.

Но, как великий художник, он был далек от морализирования и назидательности. Потому в его творчестве во всей сложности раскрыты глубокие человеческие драмы, даны яркие изображения героев в момент наивысшего напряжения их духовных сил, когда особенно ярко выявляется неповторимость их индивидуальностей.

Глубокий психологизм в таких сценах достигает потрясающей силы воздействия и обладает поистине шекспировской мощью.

Это породило необыкновенную яркость музыкальных характеристик в творениях Мусоргского, многоплановость и монументальность пародных сцен. И вместе с тем — тонкость психологических откровений, богатство и разнообразие вокального стиля. В нем все приемы музыкального языка — гибкий и выразительный речитатив, ариозно-декламационное пение, портреты-арии — подчинены основной идее и достигают высокого художественного совершенства.

Как все гениально одаренные люди, Мусоргский был очень чуток к окружающему. Это позволило ему воспринять наиболее значительные прогрессивные веяния того времени — в искусстве, в литературе, в общественной жизни.

Потому так велико влияние Мусоргского на последующее развитие музыкального искусства. Оно проявилось не только в творчестве русских и советских композиторов, в особенности Прокофьева и Шостаковича, но и западноевропейских — в поздних симфониях Г. Малера, в операх итальянских композиторов-веристов* (Меопакавалло, Пуччини, Масканьи) с их стремлением (правда, значительно облегченным) к жизненной правде. Значительным было влияние Мусоргского и на французских импрессионистов — Дебюсси, Равеля.

Сила Мусоргского — в органической и неразрывной связи его созданий и с современностью, и с национальной культурой своей родины. Это делает его творчество глубоким, всеохватным и ставит Мусоргского в один ряд с нашими национальными гениями: Глинкой, Пушкиным, Достоевским, Л. Толстым, Чайковским и Репиным.

* Веризм — от латинского *vera* — истина. Направление возникло в итальянской опере в конце XIX в.



Николай Андреевич Римский-Корсаков

(1844 — 1908)



Весной 1905 года в газете «Русские ведомости» появилось сообщение: «...профессор Петербургской консерватории Н. А. Римский-Корсаков, с честью занимавший эту должность тридцать четыре года, исключен из состава профессоров консерватории... за то, что прямо и открыто поднял в печати голос протеста против порядков в консерватории и Русском музыкальном обществе, которые считал вредными для дела!»

Эта весть взволновала всю Россию. Не остались равнодушными даже те, кто не имел никакого отношения к искусству. Резуль-

татом было множество газетных статей, десятки коллективных посланий, сочувственные телеграммы, письма, подписанные людьми самых различных сословий...

Даже крестьяне реагировали на это событие. И не потому, что хорошо знали музыку Римского-Корсакова. Просто увидели в нем человека, «пострадавшего за правду». В своем письме жители одного из сел Симбирской губернии писали: «Вашего имени мы до сих пор по темноте нашей не слыхали, да что ж, а все-таки вот пишем вам, чтобы выразить вам, что чувствуем. Поняли мы, что потерпели вы за правду, за то, что не хотели слушаться незаконных приказов начальства, да не хотели идти заодно с полицией. Правильно вы поступили. Мы, крестьяне, предъявляем вам свое сочувствие за постигший вас инцидент». К письму были приложены деньги, собранные крестьянами, — 2 р. 17 коп.

Передовые деятели русской культуры: В. В. Стасов, А. К. Глазунов, С. И. Тансеев и С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин и Л. В. Собинов, К. С. Станиславский и В. И. Качалов — гневно осуждали «музыкальных чиновников» и приветствовали в лице Римского-Корсакова «независимого гражданина и гениального художника».

«...В каком-то закоулке академии сидят, нахохлившись, какие-то музыкальные чиновники, — писал тогда автор одного фельетона. — Они управляют делами консерватории. Они могли бы управлять делами звероловной компании, сахарного синдиката, лесопильного завода или заклада движимых имуществ. Но насмешка рока над русскою музыкой приставила их к русской музыке... Про них всегда только и известно, что для всех они совершенно неизвестны. Вся их связь с консерваторией только в том, что они — «любители музыки»... И вот эти музыкальные чиновники, как теперь уже известно всему Петербургу и всему музыкальному миру, уволили на днях («без прошения») из консерватории Римского-Корсакова. Они пашли, что автор «Снегурочки» — подчиненный недостаточно почтительный, и «отказали ему от места».

Особенно впечатляла своей страстностью статья В. В. Стасова, которая заканчивалась такими словами: «Глинка разные «распорядители» сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! Какой стыд!...»

Но самые знаменательные слова высказал, сам того не ведая, один из заправил этой травли: «Читая газеты, где дирекцию осыпают ругательствами, я вынес впечатление, что вся эта шумиха — отзвуки все той же когда-то «Могучей кучки».

Сам Римский-Корсаков и не отрицал этого. Он всегда гордился своей принадлежностью к содружеству передовых русских музыкантов и считал себя представителем великих «шестидесятых годов».

Становлению такого мировоззрения композитора способствова-

ло многое: и домашнее воспитание, и обучение в Морском корпусе, и все; что окружало его во время трехлетнего кругосветного плавания на клипере «Алмаз»... А главное — знакомство и сближение с членами «Могучей кучки», особенно с Балакиревым и Мусоргским.

Еще в детские годы большое влияние на будущего музыканта оказал его отец, Андрей Петрович, который отличался передовыми прогрессивными взглядами. Это проявлялось во всех его поступках и делах. Так, будучи в конце 20-х годов вице-губернатором в Новгороде, он помогал проезжавшим в Сибирь декабристам, облегчал как мог их жизнь. Задолго до отмены крепостного рабства освободил своих крестьян, оставив себе жалованье за службу как единственный источник существования для себя и своей семьи.

В бытность свою губернатором на Волыни он старался облегчить тяжелую участь живших там польских интеллигентов, положение которых после подавления восстания в 1830 году было невыносимым.

Царское правительство не оставило «без внимания» всю эту деятельность Андрея Петровича. В результате он, лишенный места, был фактически сослан в захолустный Тихвин — без нового назначения или пенсии. В этом глухом провинциальном городке он и доживал свои дни в тягостной безвестности.

Бескомпромиссность, мужественная решимость в отстаивании своих жизненных принципов была свойственна и его сыновьям, в частности младшему, Николаю Андреевичу.

Поначалу жизнь будущего композитора казалась ясно определенной, традиционной для детей из лучших дворянских семей: хорошее домашнее воспитание с обязательным обучением иностранным языкам и музыке; закрытое учебное заведение — в данном случае это был привилегированный Морской корпус, так как в древнем роду Римских-Корсаковых было немало известных моряков; затем — служба и связанное с ней продвижение.

Служба начиналась для юного морехода весьма счастливо: после окончания Морского корпуса — кругосветное трехгодичное плавание. Много стран повидал Римский-Корсаков во время этого путешествия. А главное — понял и навсегда полюбил море. Море — то ласковое и малящее, то грозное и подавляющее своим величием — покорило будущего музыканта. Образ моря навсегда вошел в его творчество.

Во время плавания было достаточно времени для чтения и сосредоточенных размышлений, долгих бесед и жарких, увлеченных споров со сверстниками.

В этих спорах четко определялись две противоположные группировки: сторонники и противники существующих порядков. Римский-Корсаков делил их на «ретроградов» и «прогрессистов». Самым горячим и убежденным среди последних был юный Павел Мордовин. Выделяясь начитанностью и страстью к знаниям, он покупал за границей во время плавания много книг на француз-

ском и английском языках, интересовался историями различных революций и цивилизаций. И даже посылал — нелгально, конечно, — корреспонденции в «Колокол», который охотно читался офицерами «Алмаза». Во время стоянки клипера в устье Темзы Мордовин познакомился с Герценом, жившим тогда в Лондоне, и хотел представить ему своего друга и единомышленника Николая Римского-Корсакова. Но тот не решился и позднее объяснил это так: «...я в то время был недостаточно развит... да и Герцена самого считал слишком большим по сравнению с собой «генералом по либеральной части».

Во время плавания Римский-Корсаков много читает — не только классиков мировой литературы — Шекспира, Гете, но и передовых мыслителей, философов. И прежде всего русских революционных демократов: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Особенно сильное впечатление произвел на юношу Белинский — глубиной своих суждений и страстной убежденностью.

Знакомство с нелегальной литературой приблизило юного моряка к той среде русских офицеров, в которой, по словам Герцена, «...после Крымской войны началось серьезное движение; оно равно доказывается и казненными, и убитыми, и сосланными на каторгу».

Но не только чтение и споры помогали становлению личности Римского-Корсакова. Казарменные порядки, палочная дисциплина, бездарность и грубость начальства, откровенный карьеризм вызывали гневный протест в его душе. Вот как описывал он нравы, царившие в среде офицеров: «На артиллерийском корабле «Прохор», когда по воскресеньям привозили пьяную команду с берега, лейтенант Дек, стоя у входной лестницы, встречал каждого пьяного матроса ударами кулака в зубы. В котором из двух — в пьяном матросе или в бившем его по зубам, из любви к искусству, лейтенанте было больше скотского, решить не трудно в пользу лейтенанта».

Особенно возмущало поведение капитана клипера «Алмаз», который «в Англии представлялся пошлым либералом и говорил об освобождении крестьян и человеческом достоинстве, а теперь каждое воскресенье читает матросам из свода законов о своем праве расстреливать и вешать сколько ему угодно».

Удивительно ли, что через несколько десятилетий, в 1905 году, узнав о восстании на бронепосе «Потемкин», Римский-Корсаков, будучи в то время за границей, писал родным: «...с «Князем Потемкиным» вышла штучка, печего сказать — небывалая. А все это плоды мордобития, сечения, расстреляний и повешений». Естественно, весь уклад жизни, царивший на судне, порождал либо насильников, способных на такие же зверства, либо непримиримых врагов насилия, несправедливости и порицающих его. К этим последним, несомненно, принадлежал и Николай Римский-Корсаков.

Увлечение музыкой началось не очень рано — лишь в пятнадцать лет встретил юноша хорошего педагога. Федор Андреевич

Канилле не только давал Римскому-Корсакову уроки игры на фортепиано, но и стремился развить хороший музыкальный вкус, страстное к настоящей музыке, навел на мысль заняться сочинением. Именно от учителя музыки Николай Андреевич слышал подтверждение своим мыслям, что «Руслан и Людмила» — одна из лучших опер, что Глинка — величайший из композиторов.

Несколько десятилетий спустя, на склоне лет, композитор писал своему бывшему учителю: «Помнишь, Федор Андреевич, до чего я обрадовался, когда впервые услышал от тебя то, о чем я и сам уже тогда думал, а именно, что «Руслан» гениален, а не только учен. Я положительно горжусь тем, что, еще в возрасте 14 — 15 лет, печаянно наткнувшись у одних своих знакомых на отрывок этой оперы, сразу решил, что автор «Руслана» — личность, по таланту из ряда вон выходящая. Прошло с тех пор более тридцати пяти лет, мы с тобой состарились, между тем для меня «Руслан» не только ни на йоту не утратил своего прежнего обаяния, напротив, — он стал мне еще дороже».

Такое серьезное отношение к музыке было встречено в семье Римских-Корсаковых неодобрительно. Старший брат, Воин Андреевич, ставший после смерти отца наставником младшего, запретил занятия с Канилле. Будучи к тому времени контр-адмиралом и начальником Морского корпуса, он мог свободно распоряжаться судьбой юноши и посылал в необязательные учебные плавания, «чтобы отнять его несколько от музыки...».

А Николаю Воин Андреевич так объяснил цель своих педагогических приемов: «На море твой характер... сформируется определеннее и прочнее — нежели под влиянием музыкальных стремлений, которые, сжели и исчезнут, то их нечего жалеть, потому что самая непрочность их покажет, что они были только иллюзиями, а не существенною потребностью. Если же и после двух-трех годов плавания эти стремления в тебе удержатся, это будет свидетельствовать, что они не поддельные, не напускные, а настоящие... С более сформированным характером будешь и трудиться толковее...»

Но юноша решил идти своим путем — пусть более трудным, тернистым, по своим — путем музыканта. Вопреки воле брата, он оставался непреклонным в своем пристрастии к музыке. Именно музыку он твердо считал своим жизненным призванием.

Еще неосознанно, почти интуитивно находил он в ней как бы отзвуки тех богатых духовных устремлений, которые властно заявляли о себе и которые не могла удовлетворить морская служба. И Воин Андреевич вынужден был сделать уступку — занятия с Канилле возобновились.

Вскоре состоялось знакомство Римского-Корсакова с Балакиревым, Кюи, Стасовым. «С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление, — вспоминал позднее Римский-Корсаков. — Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант,

перед которым я уже благоговел. ...Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов». Это еще больше укрепило юношу в желании стать музыкантом-профессионалом. И хотя ему пришлось совершить кругосветное плавание, а после нести трудную службу, за выполнением которой Воин Андреевич ревностно следил, — ничто не могло изменить этого решения.

Письма юного моряка из плавания полны тоски и горьких сожалений о невозможности заниматься музыкой. Он понимал, что «служба ведь нужнее, хотя и не приятнее», и все же не мог не печалиться, что занятия «музыкой будут на долгое время прерваны». «В продолжение двухлетнего плавания я не сделал почти ничего для музыкального своего развития, я музыкально отупел...» — писал он Балакиреву. А в письмах к брату недоумевал по поводу желаний матери: «Отчего она хочет видеть во мне будущего генерала? Может быть, я был бы лучше, сделавшись тем, чем хочу, если бы это было возможно».

Морская служба все больше тяготит его. «Собственно, морскую службу я все-таки не полюбил», — признается он матери в одном из писем. А в другом утверждает: «Из меня не будет хорошего морского офицера, так же как и преподавателя и воспитателя». И рисует безотрадную картину своего будущего — «...ну что ж, будем служить, тянуть лямку, потому что с малолетства были определены на службу, сделаемся вообще человеком так к себе, «сделаем-ся, сделаемся...»

В своих музыкальных способностях юноша был уверен: «...талант у меня есть, и это мне не кажется, а я знаю это наверно, — сердито пишет он матери. — А если другим только кажется, так я знаю это лучше их».

Радостно было возвращение на родину, где его ждали друзья-единомышленники: Балакирев, Кюи, Стасов. Все три года они не порывали связи и постоянно переписывались. К тому же теперь определенно сформировался кружок — «Могучая кучка» со своими творческими устремлениями, куда входили и новые талантливые композиторы — Мусоргский и Бородин.

Так Римский-Корсаков оказывается, наконец, в том мире, который стал для него на всю жизнь единственным. Он много и с жадностью читает, играет на фортепиано, стремясь наверстать упущенное в плавании время.

Дружеское внимание, поддержка старших членов «Могучей кучки» помогли Николаю Андреевичу почувствовать и себя их товарищем. Каждый из членов «Могучей кучки» был вполне определившимся, самобытным композитором. Всех их роднила любовь к русскому, народному искусству, к русской природе, старине, быту, обрядам. И особенно к русской народной сказочности. У Римского-Корсакова сказочность стала самой яркой чертой, как ни у кого другого из русских композиторов. Она прошла через всю его творческую жизнь, продолжавшуюся почти полвека.

Все это в полной мере проявилось в одном из первых его зрелых сочинений — симфонической картине «Садко». В основе ее лежит литературная программа — эпизод, взятый из былины о новгородском гусляре и госте (купце) Садко. «Стал среди моря корабль Садко, Новгородского гостя. По жребию бросили самого Садко в море, и дань Царю Морскому, и пошел корабль своим путем-дорогою. Остался Садко среди моря один, со своими гусельками яровчатыми, и увлек его Царь Морской в свое царство подводное. А в царстве подводном шел большой пир: Царь Морской выдавал свою дочь за Окиян-море. Заставил он Садко играть на гуслях, и расплясался Царь Морской, а с ним и все его царство подводное. От пляски той всколыхалось Окиян-море и стало ломать-тонить корабли... Но оборвал Садко струны на гуслях, и прекратилась пляска, и море затихло».

Музыка передает и неотразимо-влекущее, грозное колыхание морской стихии; и беспечную игру золотых рыбок; и зыбкий, чарующе прекрасный подводный мир; и завораживающий, гусельный перезвон; и молодецкую, по-русски широкую, удалую песню Садко, переходящую постепенно в стремительную пляску; и, наконец, резкий звон оборванных струн... Все это так красочно, так ярко передано в музыке, что сила ее кажется непостижимой, чудодейственной. Именно эту мысль и утверждает композитор, воспевая былинного гусляра Садко, покоряющего стихии.

Симфоническая картина «Садко» впервые прозвучала в конце 1867 года. Она была горячо встречена публикой не только за картинность музыки, многокрасочность ее образов. В «Садко», после Глинка и Даргомыжского, увидели первую ласточку русской симфонической музыки. Выдающийся музыкальный критик А. Н. Серов в своей вдумчивой и серьезной статье, посвященной «Садко», отметил основную особенность начинающего композитора — способность «живописать при помощи музыки». Это в дальнейшем проявилось у Римского-Корсакова еще наиболее ярко — и в симфонических произведениях («Шехеразада», «Испанское капричио») и в его операх, особенно сказочных. И прежде всего в прекрасной, поэтичной «весенней сказке» «Снегурочка».

Незадолго до ее создания композитор увлеченно работал над составлением двух сборников русских народных песен. Обработывая и систематизируя эти песни, Римский-Корсаков был восхищен их богатством, своеобразием. Особенно поражала любовь народа к природе, обожествление и прославление ее могучих созидательных сил. Все это было созвучно композитору — он и сам любил природу, особенно весеннюю. «...Весною, живя по необходимости в городе, я положительно не в состоянии бываю равнодушно глядеть на зелень, — говорил он, — и даже, проходя мимо скверов, буквально отворачиваюсь от нее, до того сильно влияет на меня самый вид зелени, напоминая деревню, которую я так страстно люблю и куда меня в эту пору года так непреодолимо влечет». А прочитав «весеннюю сказку» А. Н. Островского «Снегурочка», где

народная мудрость так тесно сплетается с миром глубоких чувств и высокой поэзии, композитор пропитался горячим желанием написать на этот сюжет оперу.

Больше всего «Снегурочка» привлекала его тем, что в сказочной форме прославляла добро, любовь к людям, силу искусства и красоту. Покоряла и народность сказки, созданной по мотивам русского фольклора; и насыщенность ее древними языческими обрядами; и обилие подлинных народных песен. Да и герои сказки, созданные народным воображением, и сам народ, бередеи, — наивный и мудрый, справедливый и добрый, — не могли не пленить воображение художника. Он сам признавал это: «Проявившееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства бередеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу».

С таким настроением летом 1879 года композитор приступил к созданию оперы «Снегурочка». Это было первое лето в его жизни, которое он проводил в русской деревне. Северная природа глухого живописного уголка Стелево действовала на него глубоко и неотразимо. «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». Из этой влюбленности композитора в русскую природу, сказочный народный сюжет и родилась чудесная «весенняя сказка» — опера «Снегурочка».

Создавалась она как бы на одном дыхании, единым вдохновенным творческим порывом. «Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такой легкостью и скоростью», — признавался сам композитор.

Опера представляет собой чередование различных картин из народной жизни. Они то яркие, наполненные звонкими голосами природы и людей (композитор писал, что использовал здесь «голоса народа и голоса природы»), то спокойно-лирические, пронизанные таинственным, словно мерцающим светом народной поэзии. А все вместе создают единую многокрасочную картину народной жизни: цельной, здоровой и прекрасной.

И за всем этим угадывается добрая улыбка мудрого сказочника, его глубокие размышления о неисчерпаемости природы и жизни, о мудрости и гармоничности их законов. По этим законам живут в своей сказочной стране бередеи, живут, не ведая неправды и зла.

Все здесь и обычно, и необычно в то же время: волшебные, сказочно-фантастические сцены и реальные народно-бытовые тесно переплелись; сказочные существа (Дед Мороз, Весна-Красна, Леший, Снегурочка) вступали в общение с реальными людьми

(Купавой, Мизгирем, Бобылем и Бобылихой). Берендеи совершают свои весенние и бытовые обряды, поют подлинные народные песни — те самые, что, возможно, звучали когда-то на нашей земле в пору весенних игрищ, в далекие языческие времена. И весь музыкальный язык оперы тоже пронизан интонациями народных песен, что придает этому произведению особую прелесть и национальное своеобразие.

Музыка оперы словно напоена ароматами весеннего воздуха, расцвечена красками ранней весны. «Это именно весенняя сказка, со всею красотой, поэзией весны, всей теплотой, всем благоуханием», — писал о «Снегурочке» Бородин.

В оркестровом вступлении, а затем и хоровом Прологе представлены основные фантастические персонажи. Все они наделены оригинальными личностными чертами. Здесь и Дед Мороз, сковавший землю лютой стужей, — то холодно-бесстрастный (в оркестровом вступлении), то буйно-озорной (в Прологе). И теплая, упоительно-страстная Весна-Красна, чья музыкальная тема вырастает из птичьих зовов и кликов; причудливый, несколько устрашающий Леший; и наконец, Снегурочка — нежная, кроткая, она олицетворяет собой романтическую устремленность, порыв к самому прекрасному, непреходящему, что есть в жизни, — искусству. Выразителем этого начала является Лель — образ реальный и сказочный, благодаря своей конкретности (как реально существующий пастух) и символичности — как символ вечной магической силы искусства.

...Начинается опера небольшим оркестровым вступлением, где рисуется образ властного, сурового Деда Мороза, олицетворяющего безмолвие, зимнее оцепенение природы. В этот застывший, сумрачный мир врывается петушиный крик, и голос проснувшегося Лешего возвещает конец зиме.

И сразу все заполняется птичьим гомоном и щебетаньем — это Весна-Красна спускается на землю в сопровождении птиц. Поначалу ее музыка как бы сливается с голосами природы, напоминая птичьи весенние зовы. Но вот из этого радостного щебета вырастает певучая пленительная мелодия виолончелей, которая словно парит над всем. Это — лейтмотив Весны, который встретится затем и в других сценах с ее участием. В своей арии Весна открывает таинственную завесу взаимоотношений между сказочными персонажами: Ярило-Солнце в гнев отвортило свой лик от берендеев, предав их землю во власть Деда Мороза. Еще бы не гневаться верховному божеству: в заповедном лесу берендеев живет Снегурочка, дитя Мороза и Весны. И потому даже Весну эта земля встречает неприветливо.

Озябшие птицы жмутся к Весне, просят у нее тепла, но она предлагает им лишь поплясать — и тем согреться. Хоровая сцена Весны и пляски птиц прерываются приходом Деда Мороза, который в разудалой молодецкой песне с удовольствием вспоминает свои зимние игры-забавы. Вскоре появляется и Снегурочка. Все

свои пятнадцать лет прожила она в дремучей лесной чаще, спрятанная там и от людских глаз, и от губельного для нее взора Ярилы-Солнца.

В большой арии Снегурочка предстает существом, полным смутных, неясных томлений по теплу человеческого чувства. Все пленяет ее в берендеях. Отрадно слушать ей прекрасные песни, что поет пастушок Лель; хочется и «с подружками по ягоду ходить» (с этой фразы и начинается ее ария), и водить хороводы, повторяя за Лелем припевы его песен.

Постепенно голос Снегурочки теплеет, проникается мягкими, просящими интонациями. «Пусти, отец!..» — обращается она к Морозу, и ее мелодия звучит нежно и задушевно. Но ненадолго — снова возвращается начальный образ — игривый и холодный. В эту арию введены многие мелодические попевки, которые встретятся в дальнейшем в партии Снегурочки. И прежде всего в ариетте, что следует почти сразу за арией. Ариетта представляет собой небольшой дуэт: Снегурочкин голос и гобой* выпевают одновременно две мелодии. Каждая из них развивается самостоятельно, и обе они, переплетаясь, создают единый образ, исполненный певческих желаний и лирической мечтательности.

Такой уходит Снегурочка из заповедного леса, где прожила свою подолгую жизнь, такой она и появляется среди людей: детски-наивной и простодушной, не ведающей иного чувства, кроме любви к песням Леля.

Но вот слышны голоса берендеев, провожающих Масленицу, а вместе с ней и зиму. Веселая толпа поначалу не замечает Снегурочку. Берендеи увлечены песнями, плясками, сожжением чучела Масленицы.

Эта развернутая хоровая сцена разнообразно отражает народные верования в могущество природы. Здесь и величание Масленицы («Прощай, прощай, прощай, Масленица»), и причитания, плачи («Ой, честная Масленица...»), и заклинание, которое завершается торжественным речитативом соломенного чучела Масленицы.

Но вот изумленному народу является прекрасная боярышня — Снегурочка. Узнав, что она хочет пожить среди людей, берендеи охотно принимают ее. Так завершается Пролог.

События первого акта происходят в берендеевой слободе, где в доме Бобыля и Бобылихи живет Снегурочка. Здесь же и Лель. Это его пастушьи паигрыши звучат перед началом действия. Спокойно-задумчивые, зовущие, они рисуют идиллическую картину тихого весеннего вечера и, одновременно, создают образ самого Леля.

На протяжении оперы он обрисован тремя песнями народного склада. По своему характеру все эти песни Леля настолько близ-

* Г о б о й — деревянный духовой инструмент, звук которого очень напоминает пастушескую свирель.

ки к народным, что некоторые рецензенты упрекали композитора в прямом заимствовании из фольклора. В ответ Римский-Корсаков пояснил: «Мелодия Леля (имеется в виду третья песня. — Л. Т.) — не народная, а моего сочинения, но если автору рецензии известен народный мотив, тождественный с нею, то я просил бы указать его мне, что для меня, как занимавшегося много народными песнями, было бы крайне интересно». Естественно, такого мотива никто не мог ему указать.

Две из трех песен Лель поет в самом начале, для Снегурочки.

Первая — протяжная, лирическая. Чувствуя одиночество Снегурочки, Лель запекает печальную песню о земляничке-ягодке и сиротинке-девушке. А потом, желая развеселить Снегурочку, Лель весело приплясывает и поет другую песню — «Как по лесу лес шумит», полную безудержной молодецкой удалости. И к Снегурочке возвращается прежнее беспечное настроение.

Так композитор не только создает образ талантливого народного певца, но и утверждает мысль о магической, поистине безграничной власти искусства над человеком.

Но скучно веселому пастуху с холодной Снегурочкой, которая не хочет наградить его поцелуем за песни. И, бросив подаренный ею цветок, Лель убегает к веселой толпе девушек-берендеек.

Горькое чувство одиночества охватывает Снегурочку. «Как больно здесь, как сердцу тяжело», — печально поет она, сходя и на Леля, и на отца Мороза, лишившего ее сердечного тепла. Широко-напевные мелодии и сдержанные речитативные реплики Снегурочки создают образ большой выразительной силы.

Постепенно музыка светлеет, элегическая грусть уступает место спокойной решимости. «Но я возьму у матери Весны немножечко душевного тепла», — поет Снегурочка. И голос ее в сопровождении флейты растворяется в спокойном и прозрачном звучании.

Рядом с хрупкой и кроткой Снегурочкой возникает совсем иной образ — молодой берендейки Купавы. С радостным возгласом: «Снегурочка, я счастлива!» — вбегает она и рассказывает о встрече с красавцем Мизгирем, богатым торговым гостем. В своей аристии Купава предстает натурой сильной, страстной благодаря подвижной, динамичной и радостно-приподнятой музыке. В душе Купавы господствует лишь одно всепоглощающее чувство любви к Мизгирию. Потому и выражено оно так сильно и ярко.

С приходом девушек, парней и Мизгирия начинается обряд «выкуп невесты». Купава причется от жениха среди подружек, а он — «красы девичьей погубитель» — уговаривает выдать невесту и одаривает присутствующих.

Звучат две подлинно народные свадебные песни. Песня «Как за речкою, да за быстрою» характеризует удалого жениха, «Как не пава свет по двору ходит» — восхваляет нежную невесту.

Ласково обращается Купава сначала к Мизгирию, а затем к Снегурочке, приглашая девушку принять участие в играх.

Так наступает перелом в действии и музыка принимает иной характер — взволнованный, глубоко драматический. Мизгирь видит Снегурочку и, плененный ее красотой, забывает о Купаве. Музыка передает завороченность, зачарованность Мизгирия. «Опущены стыдливые глаза, ресницами покрыты», — как бы про себя говорит он, не отводя восхищенного взгляда от Снегурочки. Прекрасная, сдержанно-страстная мелодия рисует и сильный характер героя, и его необычное состояние.

Измена Мизгирия потрясает всех присутствующих, и прежде всего — Купаву. Ее обращение к жениху, к Снегурочке, берендеям полно недоумения и гнева. Берендеи участливо разделяют горе покинутой девушки. «Не был ни разу поруган изменою, черной обидою брачный венок у нас», — произносят поочередно различные группы хора, высказывая единодушное осуждение Мизгирию. Народ предлагает Купаве искать защиты у царя Берендея.

События II акта совершаются во дворце Берендея. Стройное бряцание гусельных струн, спокойно-величавое пение слепых гусляров, прославляющих мудрого царя, вводят в мир, где царят добро, справедливость, любовь ко всему прекрасному — и в людях, и в природе, и в искусстве.

Царь Берендей занят росписью одной из колонн своего дворца. Но не может он чувствовать себя счастливым, как прежде. Его волнуют думы о немилости Ярилы-Солнца, отворотившего свой лик от земли берендеев, о непоптаном охлаждении и природы, и человеческих сердец:

В сердцах людей заметил я остуду,
Не вижу в них горячности любовной,
Исчезло в них служенье красоте,
А видятся совсем иные страсти.

В слезах прибегает Купава и в страстной мольбе просит защиты царя. Ее обращение к Берендею — то горестное, близкое к народным плачам-причитаниям, то гневно-протестующее — перемежается репликами сочувствующего Берендея. Потрясенный горем Купавы, как и вероломством ее жениха, царь велит привести Мизгирия на суд и скликать народ.

Начинается сцена суда — центральная в этом действии. Ее предваряет симфонический оркестровый эпизод — «Шествие царя Берендея».

Суд над Мизгирем недолог и суров. Никто не сомневается в его вине, да он и не ищет оправдания. Обреченный на вечное изгнание — по приговору царя, Мизгирь хочет лишь в последний раз взглянуть на Снегурочку.

Но Снегурочка сама появляется во дворце, и, не ведая силы своей красоты, очаровывает всех. И царя тоже. Чувство священного благоговения перед красотой прекрасно выражено в каватине царя Берендея — «Полна, полна чудес могучая природа».

Музыка с удивительной психологической тонкостью передает

состояние тихого созерцания, зачарованности. На фоне мягкого звучания струнных инструментов неторопливо звучит голос восхищенного царя. Его сопровождает короткая мелодическая попевка виолончели — многократно повторяясь, она словно завораживает, гипнотизирует своим пленительным однообразием. Наконец, преодолев это состояние зачарованности, царь решает: завтра, в первый день лета — Ярили день — обвенчать перед ликом восходящего солнца всех женихов и невест. «Угодней нет Яриле-Солнцу жертвы», — решает Берендей. И среди юных влюбленных должна быть Снегурочка со своим избранником. Мизгирь просит об отсрочке изгнания — он уверен в силе своей любви, которая не может оставить Снегурочку безучастной. Царь соглашается: он простит Мизгирия, если тот до начала Ярилина дня сумеет добиться любви Снегурочки.

Народ славит мудрого Берендея.

Третий акт оперы. В заповедном лесу девушки и парни водят праздничные хорсводы. Звучит подлинная народная песня — «Ай, во поле липенька», в которую органично вливаются голоса Снегурочки и Леля. Здесь и Бобыль, который с хором поет народную песню «Купался бобер». А с приходом царя начинается зажигательная «Шляска скоморохов».

Но вот внимание всех обращено на Леля, который в сопровождении меланхоличного наигрышпа пехитрого рожка запекает новую песню «Туча со громом стоваривалась». Три ее строфы с неизменной мелодией красочно расцвечиваются оркестровым сопровождением, которое то подражает грому (когда Лель поет о туче и громе), то напоминает падающие капли дождя (при упоминании о весеннем дожде); то словно человеческий голос присоединяется к пению Леля (в третьей строфе — «Что за прибыль вам аукаться?»). Каждая строфа завершается припевом, традиционным для многих народных песен, — «Лель мой, Лель мой, лёли, лёли, Лель!» — и веселым плясовым наигрышем рожка. (В оркестре его «роль» исполняет кларнет.)

В награду за пение царь предлагает Лелю выбрать любую девушку. Снегурочка тянется к Лелю — ей так хочется стать его избранницей. Но душевный и ласковый Лель, понимая горе обиженной Купавы, избирает ее. Счастливые, они убегают.

Расходятся остальные берендеи, и на лесной полянке остается одна Снегурочка, которая предается печальным размышлениям: Лель не любит ее. «Пригожий Лель, ужель тебе не жалко», — печально звучит ее одинокий голос. В нем — и тоска по любви, и ревнивая гордость: «О, разве лучше Снегурочки Купава?» Завершается ариозо ласковой и кроткой просьбой: «Пригожий Лель, люби меня, люби...» И глядя на свой увядший венок, Снегурочка тихо напевает: «Ах, цветочки-василечки».

Несоизбежно появляется Мизгирь. В ариозо — «На теплом синем море» — он молит Снегурочку о любви. По своему настроению ариозо Мизгирия противостоит всей предыдущей сцене — и хоро-

водной песне берендеев, и чудесной песне Леля, и задумчиво-элегическому ариозо Снегурочки. Выразительная, внешне спокойная мелодия неторопливо льется на фоне страстного, равномерно пульсирующего сопровождения, которое напоминает размеренное колыхание морских волн. Мизгирь предлагает Снегурочке за ее любовь бесценный жемчуг. Но девушке непонятны его чувства, и она убегает.

Преследуя ее, Мизгирь сталкивается с фантастическими обитателями леса, которые, меняя свой облик, уводят его от Снегурочки. Тут и Леший с его устрашающе угрюмой мелодией в басах, и таинственное звучание мерцающих светлячков, и шаги в глубоких басах кого-то страшного, неведомого... Эта картина сказочного, заколдованного леса необычайно красочно рисуется посредством различных тембров инструментов оркестра.

Но вот с рассветом на поляне появляются Купава и Лель, которые полюбили друг друга. Их счастье видит Снегурочка и в горестной обиде бежит к матери Весне — просить «немножечко сердечного тепла».

Встречей Весны и Снегурочки начинается IV, последний акт оперы. В волшебном озере, затерявшемся в глухой, непроходимой чащобе, обитает, укрывшись от людей, Весна. Снегурочка взволнованно зовет мать. Тотчас же музыка теряет свою горестную напряженность, драматизм и рисует зачарованное, мерное колыхание прозрачных струй озера; из них, кажется, рождается пленительная, чудесная мелодия виолончелей — тема Весны, что звучала в Прологе.

Снегурочка обращается к Весне с просьбой, и мать Весна дарит ей волшебный венок, цветы которого обладают чудодейственной силой:

Белый ландыш, ландыш чистый,
Томной пегой озарит.
...Мак сердечко отуманит
И рассудок усыпит.
Хмель ланиты парумянит
И головку закружит.

Так Снегурочка получает прекрасный дар любви. Весна медленно погружается в озеро. Ее сопровождает густое и насыщенное звучание уже знакомых мелодий, которые здесь дополняются легким и прозрачным звоном колокольчиков.

Счастливая, преображенная Снегурочка иными глазами смотрит на мир. И на Мизгирия, который всюду ищет ее. Радостно бросается к нему навстречу Снегурочка — теперь сердечко ее раскрылось для любви, и их счастливый любовный дуэт полон новым звучанием — светлым, ликующим.

Под звуки марша собираются берендеи и, начиная свадебный обряд, заводят хоровод-игру «А мы просо сеяли». Царь Берендей желает молодым влюбленным счастья. Здесь же и Снегурочка с Мизгирем. На вопрос царя она говорит о своей любви: «Вели-

кий царь, спроси меня сто раз, сто раз отвечу, что я люблю его». Теплом прекрасного человеческого чувства, безмерного счастья полнится музыка ее ариозо.

И в этот момент луч восходящего Ярилы-Солнца — губительный только для Снегурочки — озаряет ее. Испытывая неясные чувства, она начинает таять.

Сцена таяния. Здесь звучит последнее ариозо Снегурочки, состоящее из пескольных эпизодов. Все эти мелодии уже звучали в партии Снегурочки ранее — в арии и ариетте Пролога, в ариозо всех предыдущих актов.

Но как эти знакомые темы преображены теперь! Некогда холодные — то игриво-танцевальные, то медлительно-задумчивые, они звучат здесь по-человечески тепло и лирически прощально. И потому незащищенность Снегурочки, ее обреченность кажется особенно трагичной.

И все-таки в музыке нет мрака, — светло и тихо уходит из жизни нежная, кроткая Снегурочка. «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истом!»

В этой музыке — непонятно сладостное томление и предчувствие смерти. Прозрачно и отрешенно звучит у скрипки основная мелодия, а деревянные духовые — флейта, кларнет — поочередно сопровождают ее. Затем эта чудесная тема появляется в Снегурочкином голосе. «Люблю и таю», — произносит она в блаженном оцепенении. Последнее обращение ее — к любимому: «О, милый мой, твоя, твоя...» Звучит оно трогательно и светло, как прощание с обретенной любовью и с жизнью. Наконец и эта мелодия, ставшая все прозрачней, воздушней, медленно истает, как и сама Снегурочка: она исчезает, возвращается в лоно породившей ее природы.

Мизгирь не может перенести разлуки и, послав проклятие немилосердным богам, он в отчаянии бросается в озеро. А благодатное Ярило-Солнце, щедро даруя людям свет и тепло, величаво и торжественно восходит над прекрасной землей берендеев. Так между природой и людьми вновь воцаряются гармония и мир.

Лель запекает восходящему светилу хвалебную песню, и хор берендеев дружно подхватывает ее. Звучность хора и оркестра нарастает, становится все более ослепительной и радостно-сияющей. Этим торжественным гимном в честь могучего Ярилы-Солнца и завершается опера.

«Нигде до сих пор мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре», — писал сам композитор, обычно строгий в оценке своих произведений. Но эта строгость, взыскательность к себе не мешала ему любить «Снегурочку» больше всех своих опер.

И не только потому, что она так полно выразила его творческие и философские взгляды, его отношение к искусству и к жизни, но и благодаря ее совершенству, зрелости. «Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным компо-



А. К. Глазунов.

зитором, ставшим окончательно на ноги», — писал он впоследствии.

Высоко оценили эту оперу и друзья-музыканты, в частности П. И. Чайковский, который записал в своем дневнике после ознакомления с партитурой: «Читал «Снегурочку» Корсакова и удивлялся его мастерству и даже (стыдно признаться) завидовал». А А. Н. Островский отзывался об этой опере так: «Музыка Корсакова к моей «Снегурочке» удивительна, и ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной; а потом неустойчиво страстной героини сказки».

Поставленная на сцене в 1882 году «Снегурочка» шла с успехом, несмотря на многочисленные купюры, которые очень огорчали композитора. «Театральные поручики» и их «августейшие покровители» не очень считались с намерениями композитора, его правами и распоряжались прекрасным произведением искусства по своему произволу. Впрочем, это была участь не только «Снегурочки», но и других опер и Римского-Корсакова, и его сподвижников.

(Почти десять лет после окончания «Снегурочки» композитор не создавал опер. Иные дела и заботы поглощали почти целиком его время и силы.

Весной 1884 года умер Мусоргский. Через шесть лет — Бородин. Для Римского-Корсакова это были очень близкие люди, с которыми его связывали дружеские отношения. Потому композитор считал своим долгом закончить «Хованщину» и «Князя Игоря», а также заново отредактировать, оркестровать «Бориса Годунова», «Ночь на Лысой горе» и несколько песен Мусоргского. И таким образом дать этим произведениям долгую жизнь на сцене.

Разбирая многочисленные и разрозненные музыкальные наброски своих умерших друзей, приводя в порядок обрывочные записи, он подчас кое-что сам досочинял, иногда прибегая к помощи своего талантливого ученика — А. К. Глазунова (1865—1936). Александр Константинович, тогда еще юноша, поражал всех своей феноменальной памятью. Услышав произведение, он помнил пе-

сколько лет не только мелодию, но и гармоническое сопровождение, и даже тональность. По воспоминаниям племянника Чайковского, Петр Ильич нередко «просил сыграть какое-либо произведение, которое они с Александром Константиновичем слышали несколько лет назад. И не было случая, чтобы Глазунов не сыграл. Предварительно он обязательно смотрел на потолок, пробегая по клавишам и припоминая тональность». Так он сохранил в своей памяти многие сцены, музыкальные мысли, отрывки, которые проигрывал друзьям в свое время Бородин.

Работа над произведениями умерших друзей потребовала от Римского-Корсакова титанических усилий. Пожалуй, самым трудным было глубокое проникновение в стиль обоих композиторов. И пусть это не удалось ему в полной мере, пусть подвергался он потом нападкам, — особенно со стороны почитателей Мусоргского, но заслуга Римского-Корсакова перед русской музыкой огромна. Благодаря ему обе оперы были поставлены на многих сценах России. Для этого пришлось вести долгую борьбу, которая тоже стоила большого напряжения. Композитор выступал в петербургских газетах с гневным осуждением действий театральной дирекции, писал письма в Москву, призывая и там протестовать против произвола властей. На осуществление собственных замыслов не оставалось ни времени, ни сил. И все-таки именно тогда Римский-Корсаков создал два великолепных симфонических произведения — «Испанское каприччио» и «Шехеразаду».

Если первое произведение представляет собой блестящую оркестровую пьесу без какого-либо сюжета, то «Шехеразада» является программным произведением. Программа ее заключает в себе некоторые образы, навеянные восточными сказками «Тысячи и одной ночи». Это — сказка в музыке. И хотя она «рассказана» русским композитором, музыка ее носит ярко выраженный восточный характер.

Восточные образы поэтических сказок «Тысячи и одной ночи» составили содержание четырех частей сюиты. Каждая из частей имеет подзаголовок и представляет стройное повествование об удивительных приключениях мореплавателей и чудесных событиях на море и на суше.

Все четыре части не связаны между собой последовательным рассказом — это законченные эпизоды, каждый из которых — прекрасная и волшебная картина Востока.

Первая тема — суровая и мрачная — рисует облик грозного султана Шахриара. Это он, уверовав в коварство всех женщин, ежедневно брал себе в жены девушку, чтобы на завтра казнить ее. А когда в его царстве не осталось девушек, царский визирь вынужден был привести к нему свою юную дочь. Шехеразада знала множество легенд, преданий, сказок и рассказывала их Шахриару тысячу и одну ночь. Плененный красотой, умом и обаянием Шехеразады, султан даровал ей жизнь.

Два основных образа — Шахриара и Шехеразады — предстают в самом начале сюиты, а потом возникают и в других ее частях.

Подавляюще властно и сурово звучит первая тема — тема Шахриара. Духовые инструменты всего оркестра, словно один повелительный возглас, провозглашают ее.

Вторая тема — легкая, пленительная. Ее выпевает в сопровождении арфы одинокая скрипка — затейливо и прихотливо, словно восточный напев. Так музыкой создан образ самой рассказчицы — прекрасной Шехеразаты.

Сказка о чудесных приключениях Синдбада-морехода составляет содержание первой части сюиты. Ее первоначальное название — «Море. Синдбадов корабль».

Бряд ли другой композитор сумел бы так парисовать средствами музыки картину моря, то зачарованно-спокойного, то бурно-величественного. Это море, разнообразное и переменчивое, но всегда неотразимо влекущее, запомнилось юному моряку еще во время его трехлетнего плавания на клипере «Алмаз».

Темой Шехеразаты начинается и вторая часть — «Календер-царевич». Здесь тоже причудливые сказки — их рассказывает царевич-странник (календер). Печально и задумчиво звучит в низком регистре фагот — духовой инструмент, своим мягким тембром напоминающий человеческий голос. Трудно определить, что в этом рассказе: горечь ли изгнания, тяжелых утрат или сознание беспомощности борьбы со злыми и непобедимыми духами... По постепенно музыка светлеет, мелодия, переходя от одного инструмента к другому, словно расцветивается различными красками. А затем звучит у скрипок легким, изящным восточным танцем.

Но вот решительно обрывается эта волшебная картина — сочный голос виолончели как бы начинает новую сказку. Звучат воинственные возгласы фапфар, четкие маршевые ритмы. Так начинается картина битвы — жестокой, но призрачной, фантастической, и музыка словно подчеркивает сказочность происходящего.

Исход битвы — конечно, в победе добра, света, которыми полнится торжественный марш. Его дополняет взволнованная тема, с которой начиналась эта часть, словно сам рассказчик, календер-царевич, предстанет в музыке — счастливый и упоенный воспоминаниями своего подвига. Эта тема еще несколько раз изменяется, звуча то нежно и ласково (у струнных), то мужественно и сурово (у медных духовых), а затем исчезает в прозрачных переливах арфы и флейты...

«Царевич и царевна» — третья часть сюиты — начинается чарующе плепительным пением скрипок и виолончелей. Это, конечно, образ прекрасного припца, царевича, который присутствует в сказках всех народов. И царевна — тоже сказочной красоты. Здесь она предстает под размеренные звуки ударных инструментов, а мелодия ее носит характер кокетливо-грациозной пляски. Вновь возвращается образ царевича — он становится более грустным, печальным. Но ненадолго, — появляется тема самой Шехе-

разады, и после нее тема царевича звучит радостно и торжествующе. Этими же чувствами наполняется и прекрасная мелодия царевны, которой и завершается третья часть.

Иные образы утверждаются в последней, четвертой части сюиты. Здесь две самостоятельные картины — празднично-ликующая картина багдадского праздника и трагическая картина гибели корабля. Такое содержание предполагает резкий контраст настроений и чувств.

Вступление к этой части — тема Шехеразады — звучит несколько иначе, чем раньше, — более скорбно, словно подготавливая слушателей к печальному рассказу. Не сразу начинается этот рассказ. Сначала композитор рисует звонкоголосый и многокрасочный багдадский праздник, где танцевальные ритмы и мелодии (многие из них уже звучали ранее) становятся все более стремительными, захватывающими и, наконец, превращаются в причудливо-разноцветный вихрь безудержного веселья.

Но вот все исчезает — как и положено в сказке; картина безбрежного спокойного моря, знакомая по первой части, предстает нашему воображению. Те же музыкальные образы, одни за другим, звучат как напоминание о прежнем. Но постепенно эта волшебная картина меркнет, дополняется новыми красками, — все вокруг мрачнеет, темнеет, и вот уже рисуется страшная морская буря. Слышно, как хлопочет и ревет разъяренное море, посреди которого возвышается мрачная скала со злоеющим медным всадником на ней. Об эту скалу и разбивается Синдбадов корабль. Музыка так отчетливо, так пронзительно ярко передает это, что становятся словно зримыми яростная громада волн и стремительный бег обреченного корабля к губительной скале. Мучительный крик труб, взывающих о помощи, и гулкий тяжелый удар корабля о скалу говорят о конце трагедии... И опять ласковое море безмятежно переливается яркими красками и солнечными бликами.

Пение одинокой скрипки возвращает плечительный облик Шехеразады, — она окончила свое повествование. И грозный Шахриар — его тема приобрела здесь характер мягкий, просветленный — дарует ей жизнь. Последние поэтические образы восточных сказок исчезают, уносятся с замирающим голосом сказочницы.

«Шехеразада» — единственное в своем роде произведение. Рассказывая о Востоке, композитор почти не использовал подлинно восточных мелодий. Но вся музыка кажется пропизанной чеканными ритмами и прихотливыми напевами восточных певцов и музыкантов. Потому-то «Шехеразада» так горячо любима не только у нас, в России, но и на Востоке, где ее воспринимают как свою, национальную музыку. «Шехеразада», по словам одного египетского композитора, «верно и глубоко передающая настроения и краски восточного искусства, полюбились египтянам. Мелодии «Шехеразады» стали широко популярны в народе».

В Петербурге «Шехеразада» прозвучала в 1888 году. Оркестром дирижировал сам Римский-Корсаков. Симфоническая поэма

не сразу завоевала популярность. Лишь постепенно ее поняли и приняли русские слушатели.

Мир сказок, особенно русских, всегда привлекал Римского-Корсакова. Из двенадцати опер, созданных за последние двадцать лет его жизни, семь — на сказочные или легендарные сюжеты.

Но не простые это сказки. В каждой из них композитор не только противопоставляет свет, добро — тьме и злу. Он делает носителями последнего представителей власти, клеймит их насмешкой или гневом.

Еще в 70-е годы, когда Римский-Корсаков создал оперу «Майская ночь» (на гоголевский сюжет), Балакирев отметил в ней одну особенность: «Николай Андреевич всегда пайдет предлог поглумиться над властью». Действительно, даже там, где, казалось бы, не было особого повода для глумления над властью имущими, композитор нашел способ заклеить, осмеять сельского Голову. Он особенно заострил отрицательные черты его характера. В мрачном ариозо Головы — «Пусть узнают, что значит власть» — зловещая мелодия в голосе сопровождается легкомысленным свистом флейты и дробным барабанным боем.

То же и в опере «Садко», созданной в 1897 году. Сытые, чванливые повгородские богатеи показаны как темная, тупая сила, противостоящая миру главного героя — Садко.

Садко — выходец из «голытьбы народной», воплощает в себе лучшие качества народного характера. Землепроходец и жизнелюб, поэт и певец, он меньше всего — торговый гость, купец. Ведь в дальние, неизведанные страны Садко влечет не мысль о прибылях, а горячее желание увидеть мир, такой загадочный и маящий. Искусство Садко-гуслира неотразимо воздействует даже на силы природы, которые он укрощает, подчиняет своей воле.

Центральное место в опере занимает II акт, действие которого происходит у Ильмень-озера. Здесь морская царевна Волхова, плещущая песнями Садко, незримо помогает ему извлечь из Ильмень-озера три рыбки — золото перо. А затем, закупив корабли и товары, Садко решает, куда путь держать, «где больше чудес повстречается». Здесь-то и предстают поочередно заморские гости — каждый со своей песней. Музыка этих песен рассказывает больше, чем слова, — она раскрывает характер и каждого из гостей, и его народа.

Сурова и мужественна песня Варяжского гостя. И в самой мелодии — сдержанной, мрачной, — и в сопровождении словно видятся серые, пенящиеся волны, горделивые гранитные скалы и их обитатели — бесстрашные люди.

Светлым контрастом звучит песня Индийского гостя — причудливо и загадочно льется она, чаруя, завораживая своей магической красотой. И угадываются в ней образы нереальные, фантастические — «чудный камень яхонт», «птица с ликом девы» и ее «райские песни»...

И опять контраст — Веденецкий гость (Веденец — так пазы-

вали русские Венецию) поет о своей стране. Совсем иные образы рисует здесь музыка: то спокойно-сосредоточенные (рассказ о родном городе, обрубленном с Морем синим), то восторженно-порывистые, когда Ведынецкий гость восхваляет «город прекрасный, город счастливый».

И песня, и город «славный Ведынец» по душе новгородскому люду. И Садко. Вот куда поедет он со своей «дружинушкой хоброй»! Песня дружины «Высота ли, высота поднебесная» — подлинно народная. Ее запекает Садко, и она звучит поэтическим восхвалением энергии и отваге мореходов, радостным гимном их мужеству. Эта песня не только перекрывает своей мощью и удачью все песни заморских гостей, но и утверждает поэтическое чувство парода, которого манят и «высота поднебесная» и «глубота Окиян-моря», и широкое «раздолье по всей земли».

Так композитор утверждает образ Садко-певца и Садко-мореплавателя, первооткрывателя новых земель. И конечно, посрамляет его врагов — прожорливых толстосумов, настоятелей новгородских, которые унижали певца и жаждали его смерти.

В последних своих операх Римский-Корсаков подвергает осмеянию «героев» уже иного масштаба — царей. Пусть эти пари сказочные, но они жестоки и злы. Даже самый добродушный из них — Салтан в опере «Сказка о царе Салтане» по Пушкину. Он глуп и недостойн власти, ибо эта власть делает несчастными даже самых близких ему людей, не говоря о народе.

А каким мрачным и злобным показан Кащей Бессмертный в опере с тем же названием! Слушатели без труда узнали в изображении Кащея царства мертвящие порядки современного им русского общества, а в образе злого Кащея — обобщенный образ русского царизма. Ведь опера была написана накануне революции — в 1904 году!

«Кащей Бессмертный» был поставлен в 1905 году не на профессиональной сцене, а силами певцов-любителей. Премьера оперы превратилась в мощную демонстрацию против царизма. «Сегодняшний спектакль, — писал в своих воспоминаниях один из современников, — носил совершенно особый характер, это была какая-то грандиозная политическая демонстрация, равной которой я не видел ни прежде, ни потом... По окончании же спектакля Римский-Корсаков удостоился таких небывалых оваций, каких, по вероятности, не удостоивался никто, нигде и никогда».

Публика выражала не только свое поклонение таланту и мужеству великого русского композитора. Признание оперы явилось своего рода выступлением общественности в защиту композитора, который был тогда уволен из консерватории — за сочувствие революционному студенчеству. В знак солидарности с ним и протеста против произвола властей из консерватории ушли тогда и другие профессора — композиторы А. К. Глазунов и А. К. Лядов, несколько позже и пианисты А. Н. Есипова и Ф. М. Блюменфельд, а с ними несколько сот. консерваторских студентов.

Ненавидя царизм и его приспешников, Римский-Корсаков гневно выступал тогда в печати, вел активную переписку с другими музыкальными деятелями. «Время великое! — восклицает он в одном из писем. — ...Вышло то, что старый порядок подорвался навсегда. Не запомню такого радостного дня, когда газеты вышли без цензуры».

Когда после поражения первой русской революции часть интеллигенции испугалась и изменила ее идеалам, Николай Андреевич остался последовательным и убежденным сторонником революции. «Поддержка освободительного движения со стороны такого авторитетного лица, как Римский-Корсаков, конечно, очень окрыляла молодежь. С точки зрения власти его роль становилась действительно опасной», — писал один из участников студенческого движения, впоследствии выдающийся советский композитор Р. М. Глиэр.

Лучшим доказательством этого является новая — и последняя — опера Римского-Корсакова «Золотой петушок» на сюжет сказки Пушкина. В этой «небылице в лицах» композитор стремился пародировать средствами музыки злую карикатуру на царское самодержавие. «Дадона надеюсь осрамить окончательно», — таков был его замысел. Но не только Дадон, — посрамлено и все его царство. Народа здесь нет — есть лишь забитая и униженная масса, которая в обращении к царю так утверждает цель своего существования:

Для тебя мы родились
и семьей обзавелись.

И провожая его в поход, советуют:

Ты себя-то соблюди,
Стой все время позади.

Но царь и без этих советов осторожен сверх меры. Садясь на «боевого» коня, он вопрошает боярина: «Конь-то смирен?» — и, услышав в ответ: «Как корова», — утверждает: «Нам и надобно такого». Жизненный идеал Дадона предельно прост: «Сласти кушать, отдыхать да сказки слушать».

А объевшись лакомствами, он просит приближенных:

Постарайтесь как-нибудь,
Чтоб мне сидя не уснуть.

Страной Дадон управляет очень своеобразно. Так, услышав слово «закон», он искренне изумляется:

По закону? Что за слово?
Я не слыхивал такого.
Моя воля, мой приказ —
Вот закон на всякий раз.

А после кончины Дадона хор так прославляет царя:

Оп премудрый: руки сложа,
Государством правил лежа.

Под стать царю и ближайшее окружение: здесь и воевода, Полкан, музыкальная речь которого напоминает то тихое рычание, то грубый собачий лай; и возлюбленная царя, ключница Амелфа — «без лести преданная, как Аракчесв» (по словам самого композитора); и сыновья Дадона, которые, отправляясь в поход, не хотят

...терпеть невзгоды,
Без зазнобушек скучать.

Все эти персонажи обрисованы выразительной, характерной музыкой.

Вот, например, сцена Дадона и пленившей его Шемаханской царицы. Их музыкальные портреты созданы с помощью определенных мелодий и ритмов. Если музыкальная речь царицы полна томной восточной неги и капризного изящества, то речь царя примитивна и груба. Даже объясняясь в любви Шемаханской царице, он клятвенно обещает ей:

Буду век тебя любить,
Постараюсь не забыть.
А как стану забывать,
Ты напомнишь мне опять.

И все это поется на мотив примитивной песенки «Чижик-пыжик».

Таков царь Дадон, таково и его царство, где правят беззаконие, бездумие и бездуховность.

Свою последнюю оперу Римский-Корсаков создал в 1907 году — в период разгула реакции, военно-полевых судов, ссылок, казней. Потому композитор не увидел в русской действительности силы, противостоящие кащам и дадонам. Но он горячо верил в приход «новой зари», о которой упоминалось и в «Кашее Бесмертном» и в «Золотом петушке».

Последние годы жизни Римского-Корсакова были безрадостными. Как и следовало ожидать, цензура всячески препятствовала постановке «Золотого петушка». Важные сановники, от которых зависела судьба оперы, тоже мешали, как могли. «...Что же касается «Золотого петушка», то дело обстоит неблагоприятно, — сообщал композитору директор театра. — Московский генерал-губернатор против постановки этой оперы и сообщил об этом в цензуру, а потому думаю, что и в Петербурге будут против». Эти горькие вести усугубляли и без того плохое самочувствие композитора.

Правда, были и радостные минуты. Из Парижа пришло изве-

ствие, что там исполняли, и с большим успехом, симфонические отрывки из «Золотого петушка», «Снегурочки», из «Бориса Годунова» в его редакции. Но полностью своей последней оперы композитор так и не услышал. Он умер от сердечного приступа 8 июля 1908 года.

Первое исполнение «Золотого петушка» состоялось в 1909 году, и успех оперы был огромен. Один из выдающихся русских художников А. Н. Бенуа писал об опере: «Это национальное, или еще лучше — народное произведение в полном смысле слова, это волшебное зеркало, в котором мы сами можем видеть себя... Эта опера его шедевр — то, что он сделал «самого лучшего», «самого зрелого» и «наиболее своего»... Ни одна русская опера не вызывает во мне столько раз за время своего исполнения то странное, необъяснимое ощущение мороза по коже, как именно «шутовской» «Золотой петушок». И это содроганье, этот захват духа появляется неизменно каждый раз, когда я его слышу...»

Опера, так тесно связанная с жизнью России, так полно и ярко отразившая свою эпоху, продолжает жить и по сей день и на оперной сцене, и на концертной эстраде — в виде симфонической сюиты из отдельных номеров.

И не только эта опера — все творчество Римского-Корсакова представляет большой интерес и в наше время. Прогрессивное человечество высоко чтит русского композитора-классика не только как замечательного сказочника и кудесника, воспевающего родную природу, но и как гражданина, борца.



Петр Ильич Чайковский

(1840 — 1893)



Первого сентября 1866 года к большому особняку на Арбатской площади съезжались многочисленные экипажи. Цвет московской интеллигенции — музыканты, писатели, артисты, художники — были приглашены на открытие Московской консерватории. Много прекрасных тостов было сказано в тот знаменательный день. Но особенно запомнилось всем выступление князя Одоевского. Друг наших великих соотечественников — Пушкина и Глинки, он был глубоко заинтересован судьбой русской народной песни. Речь его была взволнованной и горячней. «Отчего у каждого из нас

бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно, — говорил он, — по отчего характер русского напева мы разом, бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское?» И высказал надежду, что воспитанники консерватории соберут народные русские песни, рассеянные «по всему пространству великой Руси», и, изучив их, определят «те внутренние законы, коими движется народное пение». Речь он закончил с поднятым бокалом: «Позвольте предложить тост за преуспевание русской музыки как искусства и науки!»

Этот торжественный день завершился концертом.

Любой из профессоров консерватории, будучи европейски знаменитым музыкантом, готов был выступить перед собравшимися и сыграть какое-либо произведение русской или западноевропейской классики.

Но неожиданно у рояля появился молодой профессор Петр Ильич Чайковский и, преодолевая свою обычную застенчивость, с волнением произнес: «Пусть первой музыкой, которая прозвучит здесь, будет музыка великого Глинки!» Дружные аплодисменты присутствующих выразили единодушное одобрение его словам. И, сев за рояль, Петр Ильич сыграл наизусть увертюру к опере «Руслан и Людмила». А затем прозвучали и другие произведения в исполнении профессоров консерватории...

Это был знаменательный день — для всех присутствующих и особенно для Чайковского: открытие Московской консерватории совпало с началом его музыкальной деятельности. Только недавно узнал он Москву, москвичей, среди которых у него уже были друзья. Лишь полгода назад он, один из первых выпускников Петербургской консерватории, приехал сюда по приглашению Николая Григорьевича Рубинштейна. Поначалу Петр Ильич тосковал по родному, привычному Петербургу, по друзьям и родным. Но чем больше присматривался к Москве, тем больше находил в ней прелести и очарования.

И полюбил ее. Прежде всего за простоту и национальную самобытность русских нравов, которая проявлялась здесь особенно ярко; за красоту простонародной русской речи, восхищавшей в свое время еще Пушкина. И особенно за песни. Прекрасные, неповторимые, они звучали здесь повсюду: в небольших мастерских или глухих московских двориках; на широких улицах и площадях, где нередко тянулись обозы из деревень; в тесных купеческих домах и старинных барских особняках. И в московских трактирах звучали эти песни в исполнении хоров народных песельников, которые были очень популярны.

По особенное впечатление производили праздники. Вот где было раздолье для народной музыки, в которой так полно проявлялась душа народа! Нарядные толпы горожан заполняли зеленые рощи Сокольников, Марьиной рощи, огромные поляны перед монастырями Новодевичьим, Донским, Андрониковым, привольно раскинувшимися вокруг Москвы.

Молодежь водила хороводы, пела и плясала под аккомпанемент дудок, рожков, гармошек, балалаек. И конечно, ни одно балаганное представление не обходилось без персонажей народных сказок, без песен и прибауток. Все это звучало и далеко разносилось — то звонкими переливами-протяжной песни, то радостными возгласами лихого перепляса, то в степенном достоинстве разливаясь над спокойно-величавыми хороводами. И молодой музыкант, приехавший из холодного чопорного Петербурга, с упоением заслушивался, засматривался и не уставал вносить в свою записную книжку все новые и новые мелодии.

Как живо напоминали они ему далекое детство в родном Воткинске! Вот так же когда-то маленький Петья, впечатлительный и нервный, заслушивался прекрасными народными песнями. Их пели «приписные» крестьяне, работавшие на огромном Воткинском заводе.

Особое очарование производили эти песни в тихие летние вечера, когда окрестности замирали после шумного рабочего дня. В такие вечера вся семья пачальника завода, горного инженера Ильи Петровича Чайковского собиралась на балконе, провожая красочные закаты или прозрачные сумерки и вслушиваясь в далекие песни.

Даже юная француженка-гувернантка, обычно равнодушная к народной музыке, не могла не плениться их красотой. Почти пятьдесят лет спустя она писала своему бывшему питомцу: «Если Вы запомнили эти мелодии, положите их на музыку, Вы очаруете тех, кто не может их слушать в Вашей стране».

Так еще с детства народная музыка и красота родной природы неотразимо воздействовали на душу будущего великого композитора. Через много лет он с гордостью писал: «... Я вырос в глуши, с детства с самого раннего проникся неизъяснимой красотой ...русской народной музыки».

Отец будущего композитора, Илья Петрович, из-за большой занятости почти не занимался воспитанием детей *. Но вся обстановка в доме способствовала разностороннему их развитию. Большое значение придавалось литературным запятым, иностранным языкам (шести лет Петя уже знал французский и немецкий). Но особой любовью всех пользовалась музыка. Пожалуй, она была главным средоточием духовной жизни семьи.

В доме Чайковских часто собирались местные интеллигенты и с удовольствием музицировали: играли на различных инструмен-

* Один из историков писал о Воткинском заводе: «К середине XIX века этот завод, особенно когда начальником его был И. П. Чайковский, развернулся в 16 крупных цехов и мастерских с разнообразнейшим производством. Воткипцы производили и тончайшую часовую пружинку, и парходы (с 1847 года) в 200 лошадиных сил, бритвы и якоря, пожницы и перочинные ножи, наряду с тяжелыми плитами для военных кораблей. Делали они приборные гвозди, ридеры и много других изделий, говорящих о высоком мастерстве и искусстве воткинских металлостов уже в это время».

тах — в ансамблях и соло, пели русские песни и романсы. После одного из таких музыкальных вечеров Петя долго не мог уснуть. Горько плача, он восклицал: «О, эта музыка, музыка! Избавьте меня от нее! ...Она не дает мне покоя!» Взрослым едва удалось успокоить мальчика.

Уже тогда, в детстве, он не только как зачарованный вслушивался в народные песни и классические мелодии, звучавшие в их доме, но и подбирал их, как мог, на рояле.

Музичировать Петя очень любил. И мать, чувствуя незаурядную одаренность сына, позволяла ему ради этого нарушать строгий распорядок дня, чего не разрешила бы другим детям. Но ему никогда не хватало отведенного для музыки времени, и нередко приходилось насильно уводить его от рояля. И тогда он, отвернувшись к окну, самозабвенно барабанил пальцами по стеклу, отбивая ритм песен. Однажды так увлекся, что разбил стекло и сильно поранил руку.

И все же, несмотря на яркую одаренность сына, родители не помышляли о музыкальном будущем для него. Слишком тяжела и безрадостна была дорога любого артиста, музыканта в тех условиях, когда судьбы людей решали не способности, а знатность происхождения и богатство.

Чтобы обеспечить будущность сына, родители определили его в Училище правоведения — привилегированное учебное заведение, готовившее юристов высокого класса.

Будущие правоведаы получали хорошее образование — в частности и музыкальное. В числе преподавателей были отличные музыканты, оставившие заметный след в русской музыке. Среди них выделялся хоровой дирижер Г. Я. Ломакин, друг и сподвижник Балакирева по Бесплатной музыкальной школе. Особенно внимательно относился он к Пете Чайковскому — одно время даже поручал ему руководство училищным хором. И не только исключительно тонкий слух и хороший голос мальчика выделяли его среди сверстников; «было в нем что-то особенное, что-то привлекавшее к нему сердца, — вспоминал позднее один из товарищей. — Доброта, мягкость, отзывчивость, какая-то беззаботность по отношению себя были с детства отличительными чертами его характера».

Но главным для Чайковского оставалась юриспруденция. Будучи добросовестным во всем, он, хотя и не чувствовал к ней влечения, учился прилежно и к восемнадцати годам успешно окончил курс.

А дальше все пошло своим чередом — служба в министерстве, рассеянная светская жизнь с ее бесконечными развлечениями, праздностью.

Молодой чиновник пользовался всеми благами, которые давала эта жизнь: днем — посещение службы с обязательным отсиживанием определенных часов, вечером — театр, концерты, светские приемы, балы. Общительность и веселый, открытый нрав делали

его неизменным участником светских развлечений. По воспоминаниям близких родственников, Петр Ильич бывал дома, лишь когда его посещали друзья. А так — «хвоста не увидишь — все по гостям», — добродушно говаривала одна из тетушек.

Всегда любознательный, с обширным кругом самых разнообразных интересов, он поначалу с головой окупился в новый для него мир удовольствий. «Когда у меня есть деньги в кармане, я их всегда жертвую на удовольствие, — объяснял он в ту пору свое поведение. — Это подло, это глупо — я знаю; ...но я (опять-таки по слабости) не смотрю ни на что и веселюсь. Таков мой характер».

Вскоре состоялась и первая поездка Чайковского за границу.

За несколько месяцев он объездил почти всю Европу, побывал в крупнейших ее городах. И конечно, в Париже — центре тогдашней культурной жизни.

Но если перед поездкой он был полон радостных ожиданий и предвкушений, то во время путешествия довольно быстро разочаровался, — его письма полны критических, порой довольно едких высказываний, замечаний. В конце концов он вынужден был признать: «Если я в жизни сделал какую-нибудь колоссальную глупость, то это именно моя поездка».

Возвратившись домой, он с особой остротой ощутил всю никчемность, всю пустоту праздной светской жизни.

Вскоре Чайковский оставил службу в министерстве и поступил в музыкальные классы, только что открытые при Русском музыкальном обществе. И когда эти классы были преобразованы в первую русскую консерваторию, стал ее студентом. Это ускорило разрыв Петра Ильича с той средой, с тем образом жизни, которые он так долго считал своими и которые отверг ради жизни иной — пусть бедной, полной лишений, но осмысленной и содержательной.

Будущее казалось неопределенным, туманным и ему самому, и его близким. «Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, — писал он сестре, — я просто хочу делать то, к чему меня влечет призвание». В борьбе за это призвание, за то, чтобы не иметь «тяжкого права роптать на службу и на людей», он готов был на любые лишения.

Частные уроки музыки, которые дает Петр Ильич в нескольких домах, являются единственным источником его существования. Да еще источником гордого сознания, что он независимо и самостоятельно идет к своей главной жизненной цели.

Основное время посвящал он занятиям в консерватории и приготовлению домашних заданий. Чем больше задавал на дом любимый учитель Антон Григорьевич Рубинштейн, тем тщательнее все приготавливал Чайковский.

Среди его ученических работ выделяется симфоническая увертюра на сюжет драмы Островского «Гроза». Обращение молодого композитора к этому сюжету не случайно. Здесь он впервые столк-

пулся с близкой ему темой: сильная, волевая личность, обуреваемая огромной, всепоглощающей страстью, гибнет в борьбе, но не смиряется с насилем. Эта трагическая тема проходит через большинство его произведений и становится главной в дальнейшем творчестве Чайковского. Таковы образы его симфоний, программной симфонии «Манфред», симфонических увертюр «Ромео и Джульетта», «Гамлет» по Шекспиру, «Франческа да Римини» по Данте. В этих произведениях выражены высокие идеалы любви к человеку, сострадание к его бедам, восхищение чистотой и благородством его души. И борьба — как протест против всего тяжкого, враждебного человеку.

В увертюре «Гроза» проявился особый подход композитора к литературному материалу: не последовательное изложение событий (как в симфонических произведениях Римского-Корсакова «Антар», «Садко», «Шехеразада»), а создание средствами музыки основных образов, раскрытие их взаимоотношений, данных в контрастном сопоставлении.

К экзамену Чайковский создал кантату на оду Шиллера «К радости», которая на выпускном концерте с успехом была исполнена под управлением Антона Рубинштейна.

Сразу же после окончания консерватории, в канун нового, 1866 года, Чайковский был приглашен в Москву. Здесь Николай Рубинштейн, по примеру брата, открывал музыкальные классы, которые в сентябре того же 1866 года были преобразованы в консерваторию. И Чайковский стал одним из первых профессоров Московской консерватории.

Так началась его самостоятельная жизнь на новом поприще музыканта. Любовь к музыке, потребность в творчестве все больше увлекали его, становились необходимым условием жизни. «Для меня труд (то есть этот именно труд) необходим как воздух,— писал он. — Как только я предамся праздности, меня начинает одолевать тоска... недовольство собой, даже пенависть к самому себе. Единственное средство уйти от этих мучительных сомнений и самобичевания — это приняться за новый труд... Только труд спасает меня».

Такое подвижническое отношение к своему призванию было свойственно Чайковскому на протяжении всей его жизни. Интересно в этом смысле его письмо к младшему брату Анатолию, которое содержит некоторые жизненные правила самого композитора:

«Ты должен только стараться, чтобы настоящее было привлекательно и таково, чтобы ты собою... был доволен. А для этого нужно:

- 1) трудиться, трудиться и избегать праздности, чтобы быть готовым переносить труд впоследствии;

- 2) очень много читать;

- 3) быть относительно себя как можно скромнее, то есть сознавая себя не дураком, не вообразить уже по этому самому, что все остальные дураки...; вообще приготовляться быть обыкновен-

ным хорошим человеком, а не гением, для которого закон не писан;

4) не увлекаться желанием правиться и пленять;

5) не смущаться неудачами...

6) но главное, главное — много не воображать про себя и готовить себя к участи обыкновенного смертного».

Несмотря на запятость в консерватории, Петр Ильич много и плодотворно работал как композитор. Из-под его пера одно за другим выходят различные произведения. Но лучшее, что он создал в начальный период творчества, — Первая симфония и симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

В Первой симфонии воспроизведены образы и настроения, навеянные русской природой, русской поэзией. Об этом говорят и название симфонии — «Зимние грезы», и подзаголовки двух первых ее частей «Грезы зимней дорогой» и «Угрюмый край, туманный край». Две последующие части не имеют программных названий, в них господствуют те же образы, хотя и окрашенные в иные тона. Например, причудливо-фантастическое вьюжное Скерцо с поэтичным вальсом в середине рисует картину метели, а в финале передается безудержное веселье народного праздника.

Проявилась в Первой симфонии и тонкая психологичность, которая делает музыку более глубокой, значительной. Все эти черты — яркая национальная окрашенность, мелодическая напевность основных тем, изобразительная картинность в сочетании с глубоким психологизмом — нашли свое развитие и в дальнейшем творчестве Чайковского.

И прежде всего — в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта». Здесь, как и в трагедии Шекспира, основное место занимают два образных мира: злобы, вражды — и чистой юношеской любви. Есть еще один образ — патера Лоренцо, помогавшего юным влюбленным. Он обрисован музыкой молитвенно-отрешенной и сдержанной. Характеристикой этого образа и начинается увертюра-фантазия. На смену ему, словно сокрушительный вихрь, взмывается образ вражды (главная тема). Благодаря нервному, судорожному ритму, напряженно-стремительному темпу эта тема звучит резко, зловеще-наступательно. А потом появляется тема любви (побочная тема). Каким-то чудесным озарением полнятся две ее мелодии. Они как бы дополняют одна другую, рисуя возвышенно-прекрасные образы юных влюбленных, их всепоглощающее чувство — то экстатически-восторженное, то нежно-мечтательное.

Восторженно отзывался об этой теме Римский-Корсаков: «...До чего же она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть; это одна из лучших тем всей русской музыки!»

В середине произведений в разработке — основные образы вражды и любви сталкиваются в открытом единоборстве. Здесь же появляется и образ патера Лоренцо. Теперь его музыка звучит властно и повелительно, словно стремясь остановить, изменить ход событий. Но тщетно — темы вражды и любви схлестнулись в

ожесточении с такой напряженной страстью, с такой силой, что уже ничто не может предотвратить трагический исход событий.

После торжественного и властного звучания хора наступает реприза. Побочная тема в ней становится скорбной, трагически-пониженной, а в заключении уже звучит как траурное шествие, сопровождаемое мерными, тяжелыми ударами литавр. Лишь в самом конце, преобразуясь в светлую, нежно-мечтательную, эта лирическая тема тихо истает в высоком прозрачном регистре, словно утверждая свое бессмертие.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» — одно из лучших произведений русской программной музыки — пленяет картинностью отдельных сцен и психологической глубиной образов.

На этот же сюжет композитор намеревался создать оперу. Уже возникло несколько вокальных сцен, в которых он частично использовал музыку увертюры-фантазии. Но неожиданно эта работа была прервана и больше не возобновлялась.

В это время композитор уже работал над оперой «Восвода». С ней связано одно из интересных событий в его жизни: сотрудничество с замечательным русским драматургом Александром Николаевичем Островским.

Дружба двух выдающихся художников началась с их встреч в Артистическом кружке. Островский вместе с князем Одоевским и Николаем Григорьевичем Рубинштейном был основателем этого кружка. В него входила лучшая часть московской интеллигенции. «Собрания кружка, — по воспоминаниям современника, — не имели определенной программы, по почти всякий день устраивалось что-нибудь более или менее интересное. Очень нередко происходили чтения новых литературных произведений... Часто устраивались музыкальные вечера, в которых иногда играли квартеты, трио и т. д. или же принимали участие солисты из наиболее выдающихся: обыкновенно всякий приезжий виртуоз прежде всего играл в Артистическом кружке... При всей простоте, царившей на вечерах, они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности и совсем не походили на вечера остальных клубов».

Частое посещение Артистического кружка сблизило Чайковского со многими выдающимися деятелями русской культуры. Особенно с Островским и его другом, талантливейшим русским актером Провом Михайловичем Садовским. Оба они горячо полюбили скромного молодого музыканта и «дали ему прозвище «Иволга», потому что впечатление, производимое им, напоминало радостное и светлое пение этой птицы». Ласковое прозвище надолго закрепилось за Петром Ильичом.

Но самые значительные дружеские связи возникли у Чайковского в музыкальном мире. Широкообразованные музыканты приняли его в свою среду как равного. Большинство из них были молоды и составляли ядро музыкальной профессуры, возглавляемой талантливым пианистом и дирижером Николаем Григорьевичем Рубинштейном. Младший брат прославленного Антона Рубинштей-

па, такой же горячий, отзывчивый и добрый, он, по мнению знатоков, не уступал ему в пианизме, в дирижерском мастерстве даже превосходил.

Отношения Рубинштейна и Чайковского не всегда были безоблачными — Рубинштейн порой не понимал и не принимал Чайковского как художника. Но дружба их продолжалась вплоть до самой смерти Николая Григорьевича, которую Петр Ильич воспринял как глубокую трагедию. И не только личную. Памяти его он посвятил одно из лучших своих произведений — трио «Памяти великого артиста». Но тогда, по приезде Чайковского в Москву, оба они были молоды, полны сил и желания служить родному русскому искусству.

Таким образом, жизнь Чайковского в Москве была насыщена: преподавание в консерватории, творчество, интересные встречи с выдающимися людьми своего времени.

А летом он обычно выезжал на юг Украины — там жила его сестра Саша, вышедшая замуж за сына декабриста В. Л. Давыдова. Туда, в имение Давыдовых — Каменку, и уезжал Петр Ильич на время летних каникул. Каменка обладала для него особой притягательной силой. И не только гостеприимством радушных хозяев, в частности сестры, которая всегда была безмерно рада приезду любимого брата. Ведь это имение за 40 лет до того было местом, где собирались декабристы, члены «Южного общества». В него входили сам хозяин имения — В. Л. Давыдов, братья Сергей и Матвей Муравьевы-Апостолы, Ф. Глинка и многие другие замечательные люди того времени.

И главное, там бывал Пушкин, отбывавший в начале 20-х годов киевскую ссылку. Все встречи и события тех лет живо помнила хозяйка имения — Александра Ивановна Давыдова, жена декабриста. Прожив на каторге с мужем 30 лет, овдовев, она и после возвращения в родовое имение сохраняла бодрый дух и отличную память.

Петр Ильич очень любил ее рассказы, особенно о Пушкине, любил всех членов семейства Давыдовых, в котором он чувствовал себя своим, родным.

Объединяла их всех и любовь к музыке. Особенной музыкальностью отличалась младшая дочь декабриста — Вера Васильевна, красивая, умная, образованная девушка. Любимым ее композитором был Моцарт, многие произведения которого она превосходно исполняла на рояле. Это сблизило ее с Петром Ильичом, тоже горячо любившим Моцарта *. Они много музицировали в четыре

* Их племянник Ю. Л. Давыдов вспоминал: «Общность интересов, обоюдный культ творчества Моцарта привели еще совсем юных людей к взаимному увлечению. Со стороны Веры Васильевны это чувство было особенно глубоким. Роман продолжался около трех лет, по более близкое знакомство Петра Ильича с Верой Васильевной... открыло глаза на присущий Вере Васильевне спобизм, чрезмерную любовь к высшему свету и поклонение великим мира сего. Все это было чуждо Петру Ильичу и действовало на него охлаждающе».

руки, проигрывая квартеты, увертюры, симфонии великого австрийского композитора.

В Каменке, на лоне прекрасной южной природы, в окружении милых сердцу людей Петр Ильич всегда чувствовал особенный прилив творческих сил. Потому так много произведений — целиком или частично — создано здесь: фортепианный цикл «Времена года», фортепианные пьесы «Воспоминания о Гапсале» — посвященные Вере Давыдовой, Ната-вальс, а также отдельные части симфоний (Первой, Второй, Третьей) и опер («Воевода», «Опричник» и других).

К концу 60-х годов Чайковский становится известным композитором, чьи произведения с успехом исполняются в Москве и в Петербурге. Лучшие из них отличают высокие художественные достоинства и гуманистическое содержание.

В эти годы в русском искусстве появляется новая тема — тема самосознания личности, неповторимости ее внутреннего мира и трагической несовместимости с окружающей средой, то есть той русской действительностью, которая окружала и Чайковского. И естественно, эта тема, проявившись в первых симфонических программных произведениях Чайковского — «Гроза», «Ромео и Джульетта», продолжала господствовать и в дальнейшем, в частности в опере «Воевода», которую Петр Ильич написал по драме Островского. И хотя опера не удалась композитору, творческое содружество двух выдающихся художников было продолжено: Чайковский сочинил музыку к весенней сказке Островского «Снегурочка».

Музыка создавалась ранней весной, — это время года Петр Ильич очень любил. Оно всегда вызывало в нем «восторженное, поэтическое настроение; он восхищался именно русской весной», как вспоминал один из друзей.

Все вдохновляло его в замечательной сказке Островского: и прекрасный, поэтический сюжет, и приближенность к миру народно-фантастических образов. Это обусловило особую свежесть, яркость музыки, ее национальную окрашенность.

Большая часть музыкальных номеров «Снегурочки» — подлинные народные мелодии. Остальные созданы самим композитором в духе народных песен. Музыка поражает большим разнообразием выраженных чувств — от светлой грусти и элегической задумчивости песен Леля и Снегурочки до радостного ликования народных сцен, особенно в конце пьесы. И во всем этом невозможно отличить народные песни от песен, созданных самим композитором, так убедительно и образно передан в звуках мир русской народной сказки, народного быта.

В начале 1868 года в Москву приехала итальянская оперная труппа. Среди участников ее выделялась примадонна Дезире Арто, обладательница превосходного голоса и яркого драматического таланта. Исполнение ее отличалось «безукоризненной художественной простотой и прелестью, ...силой и страстью, возвышающейся

до поразительных трагических моментов», как отмечала пресса. Чайковский был пленен замечательным талантом Арто и вскоре добился сердечной взаимности. Но неожиданно Арто вышла замуж за известного испанского певца. Петр Ильич глубоко переживал этот разрыв.

И все же личные переживания не могли отнять способности к творчеству — труд по-прежнему остается для него главной жизненной потребностью. Даже в несчастье. «... Я тебя уверяю, — писал он брату, — что единственное спасение в душевном горе — это работа».

В середине 70-х годов творчество Чайковского достигает небывалого расцвета. На протяжении лишь двух лет композитором созданы такие шедевры, как опера «Евгений Онегин», Четвертая симфония, балет «Лебединое озеро», Первый концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром. Каждое из этих произведений занимает большое место не только в творчестве Чайковского, но и во всей мировой музыке. Так, например, Первый концерт для фортепиано с оркестром является украшением репертуара лучших пианистов нашего времени. Он входил в обязательную программу всех пяти Международных конкурсов имени Чайковского, проходивших в Москве.

До сих пор потрясает своей трагедийной страстностью и Четвертая симфония — произведение талантливое, самобытное.

Но наибольшей популярностью пользуется опера «Евгений Онегин». С ней в русскую музыку входит новый тип оперы. «Лирическими сценами» назвал ее автор. Уже сам подзаголовок определяет особую музыкальную настроенность произведения, в котором преобладает лирическое чувство.

В основу либретто легли отдельные главы гениального пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». И потому в опере прослеживаются лишь основные сюжетные линии, посвященные главным героям — Татьяне, Онегину, Ленскому и их ближайшему окружению.

Жизненная правдивость и глубокое проникновение во внутренний мир основных пушкинских образов потребовали от композитора большой искренности и увлеченности. И он сумел рассказать особым языком музыки о том, что было так поэтично раскрыто в стихах гениального Пушкина. «Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренне и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом отношении я реалист и коренной русский человек», — писал Чайковский.

Центральным в опере является образ Татьяны, которую Чайковский любил больше всех пушкинских героев. «Я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны. ...Если моя музыка включает в себе хоть десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим», — признавался Чайковский.

Горячо любя Татьяну, композитор сделал ее образ центральным в опере.

Так же лиричен и образ Ленского. Оба эти образа в чем-то близки друг другу — и это утверждает музыка. Отдельные интонации, подчас очень сходные между собой, пронизывают партии Татьяны и Ленского.

Им противопоставлен образ Онегина — то спокойно-холодного, то глубоко страдающего, любящего. Интересно, что в конце оперы в его партию проникают музыкальные интонации из партии Татьяны, что делает его образ теплее, лиричнее.

В трех актах оперы (семи картинах) четко прослеживается жизнь главных героев — Татьяны, Ленского, Онегина — на фоне деревенского быта или картин петербургской жизни.

Небольшое выразительное оркестровое вступление к опере рисует облик юной Татьяны. Нежно-задумчивая лирическая мелодия то мягкими волнами опускается в низкий регистр, то порывисто взлетает. Постепенно драматизируясь, музыка теряет светлую ласковость и звучит гордо, протестующе. А затаенная боль, скрытая в ней, становится более слышимой. Но ненадолго — снова элегически пикнет прекрасная мелодия, словно подчиняясь печальной необходимости.

В первой картине оперы дается экспозиция основных героев на фоне незатейливого деревенского быта.

Спокойное течение дуэта Татьяны и Ольги — «Слыхали ль вы?» — дополняется отдельными выразительными репликами их матери и няни. Так постепенно дуэт превращается в квартет — неторопливый, напевный, спокойно-созерцательный.

Но вот появляются крестьяне. Их хоровые песни — протяжная «Болят мои скоры поженьки» и стремительно-плясовая «Уж как по мосту-мосточку» — очень близки к народным и оттеняют покой мирной сельской картины.

По-разному воспринимают песни крестьян Татьяна и Ольга. И это восприятие сразу же утверждает различие их натур. Романтически-мечтательную Татьяну песни крестьян зовут «мечтами уноситься куда-то, куда-то далеко!» Ольгу же они увлекают беззаботным весельем — она напевает мелодию песни «Уж как по мосту-мосточку», и ей самой хочется пуститься в пляс. Ариозо Ольги — «Я не способна к грусти томной» — рисует простодушно-беспечный и шаловливый характер героини.

Приезд Ленского и Онегина меняет неторопливое течение музыки. В драматически напряженном квартете каждый из героев выражает свои чувства, отношение к происходящему. «Скажи, которая Татьяна?» — обращается Онегин к Ленскому, и мелодия его передает скорее холодное равнодушие, чем заинтересованность. Татьяна взволнована и полна неясных предчувствий.

Ольга и Ленский — беспечно счастливы. Это вскоре особенно ярко проступит в небольшом ариозо Ленского — «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга». Порывистая, лирически-напевная мелодия

передает восторженную влюбленность юного поэта и полна искренности и душевной теплоты.

Вторая картина оперы целиком посвящена Татьяне, развитию ее чувства. Татьяна пишет Онегину письмо-признание. На сцене не происходит никаких эффектных действий, но музыка полна такой напряженной динамики, так ярко передает внутреннюю жизнь героини, что заставляет с неослабевающим вниманием следить за различными движениями ее души.

Сцена письма является лирическим центром в развитии образа Татьяны и занимает в опере одно из главных мест. Это — свободный по форме монолог, в котором чередуются различные темы, передающие все многообразие чувствований героини, смену ее душевных состояний. Даже их тончайших, едва уловимых оттенков.

После нескольких речитативных фраз, обращенных к няне, звучит страстно-сдержанная мелодия «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую». Это — первая тема любви. На протяжении всей сцены она повторится еще не раз, передавая скрытую, затаенную страстность натуры Татьяны.

В дальнейшем развитии выделяются то взволнованно-порывистая, устремленная вверх мелодия, полная веры и решимости — «Пусть погибну я!», то нежно-трепетная, постепенно восходящая, с нервно пульсирующим ритмом (она звучит в оркестре и соединяется с речитативной фразой «Я к вам пишу...»).

Но более других выделяется лирическая, спокойно-задумчивая тема, которая проводится много раз. Начинаясь с высокого звука и постепенно, плавно ниспадая, она заключает в себе интонацию вопроса. Этот вопрос при каждом новом появлении принимая различные оттенки: то кротким укором звучит он («Зачем, зачем вы посетили нас?..»), то разливается светлым поэтическим озарением («Ты в сновиденьях мне являлся»). Почти целиком на этой теме строится небольшой эпизод, музыка которого полна кроткой надежды и неизменно-лирического чувства, смешанного с тихой горестью — «Кто ты — мой ангел ли хранитель?» Спокойная широконапевная мелодия передает и глубину чувства Татьяны и целомудренную сдержанность. Эта мелодия как бы предвосхищает предсмертную арию Ленского, где она играет еще большую роль.

Завершается сцена письма картиной рассвета. В ослепительно ярком звучании всего оркестра выделяется мирный наигрыш пастушеского рожка. Своим спокойствием, умиротворенностью он оттеняет драматическое напряжение предыдущей сцены.

Третья картина — объяснение Онегина с Татьяной. В обрамлении радостно-шаловливого хора девушек, звучащего за сценой («Девы-красавицы»), холодная рассудительность Онегина кажется особенно нестерпимой. Музыка, характеризующая его, спокойна, бесстрастна, хотя своей напевностью и близка к русскому бытовому романсу. «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел», — обращается он к Татьяне, а в ответ, словно мучительный стон, звучат ее короткие реплики.

Четвертая картина — сцена бала в доме Лариных — включает в себе несколько балльных танцев (вальс, мазурка, котильон). Кульминация картины — ссора Ленского с Онегиным. Покидая дом Лариных, Ленский поет ариозо «В вашем доме». Музыка ариозо, словно убаюкивающая, со спокойно покачивающимся ритмом, полна неизъяснимой прелести и тихой грусти о навсегда утерянном счастье.

Развернутое оркестровое вступление к пятой картине — сцене дуэли — сразу же вводит в мир трагедийных образов. Мрачные суровые аккорды сменяются нежно-лирической мелодией, напоминающей одну из тем Татьяны в сцене письма. Эта тема и становится основой арии Ленского, ей принадлежит здесь главная роль. Первая же вступительная фраза — «Куда, куда, куда вы удалились?» — полна мягкой, элегической задумчивости. Но по-настоящему духовный облик юного героя раскрывается в арии — «Что день грядущий мне готовит?» Эта мелодия — внешне спокойная, плавно-закругленная, носит скорбно-лирический характер. А напряженно пульсирующий ритм, выразительные мелодические подголоски в оркестре способствуют впечатлению внутренней взволнованности, трепетности. В середине арии музыка светлеет, становится более подвижной («Блеснет завтра луч денницы»). Возвращение основной темы еще более драматично. Последние мысли поэта обращены к его возлюбленной — «Скажи, придешь ли, дева красоты?» Эта же мелодия, занявшая в арии Ленского столь значительное место, прозвучит вскоре в самом конце картины, после выстрела Онегина — трагически безнадежно.

Действие следующей, шестой картины происходит в столице, на великосветском балу. Первый же балльный танец, полонез — блестящий, торжественный (как разительно отличается он от простодушной музыки на балу у Лариных!) — сразу же вводит в мир иных образов. И даже Онегин, который первым предстанет здесь перед слушателями, лишен былого равнодушия и падменности. Беспокойно, смятенно звучит его ариозо «И здесь мне скучно». В нем — и тоска от сознания бессцельности жизни, и раскаяние в убийстве Ленского.

Это небольшое ариозо рисует и новые грани в образе Онегина. Оно как бы связывает оба акта, подводит итог предыдущему и служит толчком для новых событий.

А дальше действие развивается стремительно: под звуки лирического вальса на балу появляется Татьяна. Не только музыка — сердечная и вместе с тем отрешенно-спокойная — характеризует ее, но и хоровые реплики присутствующих, передающие тихое восхищение ее красотой и всем ее обликом; в этой великосветской даме живет прежняя Татьяна. Об этом говорит и особая задушевность музыки, и отдельные интонации героини, напоминающие сцену ее письма во второй картине. Такая музыкальная связь способствует цельности, единству образа Татьяны.

В шестой картине появляется новое действующее лицо — князь

Гремин. В коротком диалоге с Онегиным и в одной только арии воссоздается яркий образ князя. В то же время ария Гремينا в какой-то мере углубляет и поэтический образ Татьяны.

Короткий, внешне спокойный диалог Онегина и Татьяны — не больше чем светский разговор. Но в оркестре, как напоминание о былом, с тихой грустью звучит одна из тем второй картины — сцена письма.

Внутренняя напряженность прорывается в страстно-взволнованном ариозо Онегина, его музыка впервые в опере проникнута искренностью и сердечным теплом. Такому впечатлению особенно способствует выразительная мелодия — «Увы, сомненья нет, влюблен я», звучавшая ранее в сцене письма Татьяны («Пускай погибну я!»).

Ариозо Онегина подводит действие к кульминации драмы — решительному объяснению героев.

Последняя, заключительная сцена оперы — в доме Татьяны. Здесь выявляются новые грани образа героини. В мир ее переживаний вводит оркестровое вступление, построенное на новой теме, которая вскоре прозвучит в ее обращении: «Онегин! Я тогда моложе и лучше, кажется, была».

С первых же слов Татьяны — «О! Как мне тяжело!» — музыка полна горестного сожаления, сдержанной скорби. Особую роль здесь играет элегически-задумчивая мелодия, звучащая со словами «Он взором огненным мне душу возмутил». Своим характером она напоминает мелодию из сцены письма и особенно из предсмертной арии Ленского («Что день грядущий мне готовит?»). Этим как бы утверждается нерасторжимая связь великосветской дамы с прежней Татьяной и с образом Ленского, судьба которого тоже оказалась трагичной.

С приходом Онегина характер музыки резко меняется: стремительные пассажи и мощные аккорды всего оркестра передают мучительное смятение и взволнованность обоих героев. Но речь Татьяны звучит сдержанно, внешне спокойно — «Довольно, встаньте, я должна...»

Здесь появляется знакомая мелодия из вступления к последней картине. Она звучит в обращении Татьяны — «Онегин, я тогда моложе...» — и передает тихий упрек. На смену тоскливо-взволнованному призыву Онегина — «Ужель в мольбе моей смиренной...» — приходит трагическое сожаление о прошлом — «Счастье было так возможно, так близко», которое звучит в коротком дуэте Татьяны и Онегина.

В заключении сцены утверждается непреклонная воля Татьяны: «Онегин, я тверда останусь!» Эта фраза звучит решительно и гордо. Перед такой непреклонностью никнет некогда холодный и высокомерный Онегин: «Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!»

Так завершается опера «Евгений Онегин».

Музыка оперы отличается большой напевностью, лирической задушевностью, что так присуще и русским народным песням

и русским бытовым романсам. Это наиболее типично для партий Татьяны и Ленского, для бытовых сцен.

Большое значение имеют здесь и танцевальные ритмы мажурки, полонеза, экосеза. Особенно часто звучит вальс — он пронизывает своим ритмом не только танцевальные, но и лирические сцены оперы, передающие внутренние переживания героев.

Поставленная впервые не на профессиональной сцене, а силами студентов Московской консерватории под управлением Н. Рубинштейна, опера «Евгений Онегин» с первого же появления (в 1879 году) завоевала широкое признание и любовь слушателей. С тех пор она украшает репертуар оперных театров не только в нашей стране, но и за рубежом.

В период увлеченной работы над оперой, живя в мире ее образов, композитор стал получать письма от одной из бывших учениц консерватории. При встрече она казалась искренней в своем чувстве и, чем-то напомнив пушкинскую Татьяну, тронула Петра Ильича. Не раздумывая, он пошел навстречу этому чувству. Вскоре состоялась и свадьба. Но прошло совсем немного времени, и Чайковский понял всю ошибочность своего шага. Это повергло его в полное отчаяние.

Усложняла его душевный кризис и общественно-политическая жизнь страны. Период мрачной реакции, русско-турецкая война удручали своим трагизмом, нелепостью, безрассудством. И вместе с тем, порождая в душе композитора гневный протест против несправедливости, давали силы для борьбы и возрождали для творчества.

«Знаете, что мне подбавило бодрости и готовности побороть злую долю? — спрашивал Чайковский в одном из писем и сам отвечал: — Это та мысль, что в теперешнее время, когда будущность целой страны стоит на карте и каждый день сиротеет и обращается в нищенство множество семейств, совестно погружаться по горло в свои частные мелкие делишки. Совестно проливать слезы о себе, когда текут в стране потоки крови ради общего дела».

Именно осознание причастности своей судьбы к судьбе народной, мысль о слитности интересов личности и народа явились определяющими для композитора в то время.

Под впечатлением всего этого создавалась Четвертая симфония — произведение, полное глубокого трагизма и вместе с тем светлого оптимистического звучания.

Симфония посвящена П. Ф. фон Мекк *. «Моему лучшему дру-

* Дочь бедного пепзенского помещика, Надежда Филаретовна, выданная замуж за крупнейшего железнодорожного магната из пемцев — фон Мекка, вскоре овдовела, став наследницей миллионного состояния. Страстно любя музыку, она немалые суммы расходовала на помощь нуждающимся музыкантам. А познакомившись с музыкой Чайковского, стала его поклонницей. Догадываясь о его материальной необеспеченности, она сначала помогала ему в завуалированной форме (делала ему небольшие заказы, ко-

гу» — написано на титульном листе, и в письме к ней композитор подробно излагает содержание этого произведения.

Симфонию в целом композитор характеризует так: «Это музыкальная исповедь души, на которой много накипело и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков... подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения...» После довольно детального анализа различных тем, образов и, понимая недостаточность слов для объяснения музыки, композитор заключает: «...свойство инструментальной музыки именно и есть то, что она не поддается подробному анализу. «Где кончаются слова, там начинается музыка», как заметил Гейне».

Четвертая симфония Чайковского явилась необычным явлением в русской музыке. В ней отражены не отдельные картины природы или настроения человека, как в Первой симфонии, а постепенное развитие глубокой психологической драмы.

Герой симфонии страстно устремлен к светлой мечте, идеалу. Но разлад его с окружающей действительностью так велик, что порождает чувство мучительной неудовлетворенности и трагического одиночества. И тогда сама действительность воспринимается как страшное наваждение, где господствует некая непонятная злобная сила — рок, судьба. Эта сила неотвратимо преследует человека, встает на пути всех его лучших устремлений. И потому судьбе, року неизменно противостоит сам человек, его трепетное сердце, его горячая мысль. Эта тема и стала основой содержания Четвертой симфонии. Развитие ее очень логично на протяжении всех ее частей.

Главным средоточием борьбы является первая часть симфонии. Это — завязка драмы и ее начальный этап, подводящий к напряженной кульминации. Вторая и третья части на время отстраняют конфликт — образы природы, светлой лирики, поэтических воспоминаний переводят действие в несколько иной план. Но даже картина народного веселья, в четвертой части, — финале, к которой устремлено драматическое развитие, не безоблачна. Образ рока и здесь неотступно преследует героя: умиротворения и покоя в его душе не наступает.

Начинается первая часть грозными, властными фанфарами — это рок, который в дальнейшем неотступно преследует героя. Трепетно-взволнованно, словно передавая биение горячего

торые очень щедро оплачивала). Узнав о том, что композитора тяготит педагогическая деятельность, что он всецело хотел бы посвятить себя творчеству, она предложила ему ежегодную субсидию в сумме шести тысяч рублей, которую регулярно выплачивала в течение многих лет. Фоп Мекк хотел познакомиться с Чайковским ближе, но, предложив ему такую помощь и цдя его самолюбие, навсегда отказалась от личных встреч с ним. Переписка была единственным средством их общения.

человеческого сердца, звучит главная партия. В пей — и страстная жажда счастья, и осознание его невозможности. И потому этот порыв сразу же приобретает скорбный оттенок. Все больше развиваясь, нарастая, движение мелодии подходит к кульминации — напряженной и драматичной.

После этого звучание побочной темы особенно светло и лирично. Первая мелодия побочной темы полна легкой грусти, задумчивости. Вторая — пленяет какой-то особой счастливой озаренностью. Переходя от одной группы инструментов к другой, она становится все более нежной, ласковой, словно излучая свет и тепло. Но ненадолго. Резкое неожиданное вторжение зловещего рока разрушает утвердившийся было мир в душе героя. Так начинается противоборство двух образов: человеческой воли, порыва и страшной подавляющей силы, стоящей на пути человека к его счастью.

Картина этого противоборства дана в разработке. Основное место в ней занимают главная партия (олицетворяющая тему человеческой воли) и тема вступления (рок, судьба). Музыка драматизируется, достигает необычайной силы напряжения, и стремительный поток ее подводит к повторению главной партии — ее мелодия здесь заметно изменена и звучит страдальчески, протестующе.

Более сжаты, насыщены динамикой и остальные темы. Их новое столкновение неизбежно. И когда оно наступает, когда опять вторгается зловещий образ, главная партия звучит с такой трепетной страстью, с таким напряжением, что, кажется, ничто не может отвлечь победу человека над злым роком.

Вторая часть подобна широкой лирической песне. Различные солирующие инструменты, словно человеческие голоса, выпевают спокойную, элегически задумчивую мелодию. «Это то меланхолическое чувство, — по словам композитора, — которое является вечером, когда сидишь один... И жаль прошлого, и нет охоты начинать жизнь сызнова. Жизнь утомила... И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое».

Словно эхо, вторит этой мелодии небольшая тема, напоминающая хоровое пение. Она создает настроение какой-то особой умиротворенности, отдохновения от борьбы. В середине части царит изящный танцевальный образ.

Вся музыка этой части — словно светлая греза или воспоминание о давно минувшем счастье, так много в ней лирического чувства, отрешенности и тихой задумчивости.

Третья часть тоже далека от драматизма борьбы, но круг ее образов иной, чем в предыдущей части. «Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, — писал композитор об этой музыке. — На душе не весело, но и не грустно; даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка. Потом где-то

вдали прошла военная процессия». Таковы картинки реальной жизни — яркие, отрывочные, как в калейдоскопе.

Первая тема — стремительная и легкая, напоминает народный балалаечный наигрыш (скрипки играют эту тему пиццикато, т. е. щипком, без смычка). Ей противостоит мелодия уличной песенки — озорной, будто притапцовывающей, близкой к русским плясовым мелодиям. Настроение беззаботной радости дополняется и светлым звучанием новой, маршевой темы — словно вдали прошел духовой оркестр...

После песенки и марша, которые тесно переплетаются в своем движении, возвращается первоначальный образ — радостный и энергичный. А в его движение опять вплетаются, словно весело поддразнивая друг друга, две ранее прозвучавшие темы.

Четвертая часть — финал утверждает основную, жизнелюбивую идею произведения. «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей, — писал композитор об этой музыке. — Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам». И эти «радостные чувства» утверждают себя с самого же начала заключительной части.

Мощное громогласье всего оркестра сменяется скромной, бесхитростной мелодией народной русской песни «Во поле береза стояла». В своем развитии она многократно изменяется, приобретая то черты лирической жалобы, то тревожного вопроса, недоумения. Так подготавливается вторжение темы рока из первой части симфонии, которая сметает, разрушает установившуюся гармонию. Но господство этого образа длится недолго — вновь утверждаются светлые, праздничные образы, и симфония завершается торжественно ликующим, победным звучанием всего оркестра.

В этом произведении отчетливо проступает основная творческая тема Чайковского — борьба. Борьба с внешним злом, которое окружает человека, враждебно противостоя ему, и внутренним злом, которое живет в душе каждого человека, порождая вечный душевный конфликт внутри человеческого «я».

Первое исполнение Четвертой симфонии состоялось в начале 1878 года, в Москве, под управлением Н. Рубинштейна. Недостаточно тщательно подготовленная им, «чуть ли не с двух репетиций», — по воспоминаниям друзей, симфония не произвела тогда должного впечатления. Лишь после исполнения в Петербурге (под управлением Э. Направника) в конце того же 1878 года, она была оценена по достоинству*. И после этого начался настоящий

* Модест Ильич Чайковский писал композитору после этого исполнения: «Конечно, никто в Петербурге не отдаст тебе так скоро отчет о твоей симфонии, как я, потому что я пишу тебе через десять минут после ее окончания. Я не остался дольше, потому что решительно не могу себе представить, чтобы в том состоянии, в котором нахожусь, можно было бы что-нибудь слушать другое. Если возможен фурор после исполнения симфонических вещей, то твоя симфония произвела его».

триумф симфонии не только в России, но и в европейских столицах, где она звучала под управлением самого композитора.

Как дирижер, исполнитель своих произведений Чайковский начинает выступать особенно часто в конце 80-х годов — и в России, и за границей. В конце 1887 года он совершает большое концертное турне по Европе, где в течение четырех месяцев дирижирует на концертах из своих произведений в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже, Лондоне. Выступления его в Праге, состоявшиеся в начале февраля 1888 года, превратились в подлинный триумф русской музыки. И тот восторженный прием, те бурные овации, которые ему устраивались после каждого выступления, Чайковский относил не только на свой счет. «Я очень полюбил этих добрых чехов. Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу, и все это совсем не мне, а голубушке России».

В 1891 году Петр Ильич был приглашен на гастроли в Новый свет, США. В Нью-Йорке ему выпала честь выступать в день открытия нового концертного зала — Карнеги-холла, а потом он провел несколько концертов в различных городах Америки. Успех его выступлений превзошел все ожидания.

Журнал «Мюзик энд драма» писал о Чайковском: «Он немедленно завоевал симпатии... Не прошло и недели, как закрепился его триумф. Каждое его появление вызывало бурю аплодисментов». Уже после его отъезда из Америки одна из газет писала: «Какой бы огромный стимул был сообщен музыкальному искусству в нашей стране, если бы мы могли испытывать благотворное и вдохновляющее влияние Чайковского — дирижера и композитора!»

Сам Чайковский понимал свою высокую художественную миссию. «Я желал бы всеми силами души, — писал он, — чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору».

Вскоре Петр Ильич был приглашен в Оксфорд, где ему был присвоен почетный титул доктора Оксфордского университета. Но, принимая многочисленные почести, оказанные ему за границей, Чайковский не переставал чувствовать себя русским национальным художником. «Я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку-Русь», — писал он.

Композитора все больше влечет к себе все национальное: «Русская глушь, русская весна — это верх того, что я люблю».

Но обстановка в России становится все более мрачной, тревожной. 80-е годы — эпоха Победоносцева и Александра III. «Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать

...Направник клапается один раз... другой... Шум только усиливается, до тех пор, пока не поднимается дирижерский жезл... После этого опять крики, вызовы, поклоны Направника и проч. Финал оканчивает свои заключительные аккорды вместе с хлопаньем, криками и топаньем ног... Милый мой! Нет, решительно не знаю даже, как назвать тебя».

книги, боялся помогать бедным, учить грамоте...» — так характеризовал то время Чехов в своем рассказе «Человек в футляре».

Чайковский, выезжая за границу, остро чувствовал все происходящее на родине. «В России теперь что-то печальное творится... — писал он. — В здешних газетах уже давно печатаются известия о студенческих беспорядках... Я издали стал как-то живее и больше сознавать настоящее положение дел у нас и часто испытываю серьезную гражданскую скорбь, читая о том, что у нас творится».

Конечно, его сочувствие, его симпатии — целиком на стороне тех, кто протестует, кто не хочет мириться с «пришибевскими» порядками. И в творчестве его все большее место занимают не столько внешние — исторические или современные — события, сколько внутренний мир человека, духовная жизнь его современника.

Герои последних симфоний и опер Чайковского — это люди тонко и глубоко чувствующие, думающие, но не находящие в окружающей жизни понимания, удовлетворения. И потому рвущиеся страстно, порой самозабвенно к неведомому идеалу, по терпящие поражение в своей одинокой борьбе.

В таком взгляде на жизнь Чайковский особенно близок своему замечательному современнику — А. П. Чехову. Как и Чехов, Чайковский стремился — и для своих героев тоже — к жизни чистой и осмысленной, разумной и справедливой. Потому так гневен и яроsten его протест против всего, что мешает человеку быть счастливым.

И совесть его героя, такая же чуткая, как и у чеховских героев, делала невозможным мир и покой, пока вокруг царят насилие, зло, бесчеловечность.

Чехов высоко ценил Чайковского. Одному из своих корреспондентов он писал: «Вчера был у меня П. Чайковский, что мне очень польстило. Во-первых, большой человек, во-вторых, я ужасно люблю его музыку, особенно «Онегина». «Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич, — писал он в другом письме, — до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом (третье я отдаю Ренину, а себе беру девяносто восьмое)».

Однажды по инициативе Чайковского и Н. Г. Рубинштейна в консерватории был устроен концерт, на который они пригласили Толстого. Лев Николаевич с удовольствием слушал музыку. Но когда заиграли медленную часть Второго квартета Чайковского, в основе которой лежит народная русская песня «Сидел Валя на диване», Толстой разрыдался при всех. «Может быть, никогда в жизни я не был так польщен и тронут в моем авторском самолюбии, — говорил Петр Ильич, — как когда Лев Толстой, слушая Анданте моего квартета и сидя рядом со мной, залился слезами».

Многое сближало Чайковского с лучшими людьми его эпохи. И не только замечательные качества его человеческой личности, его творчества, но и преданное, подвижническое отношение к тру-

ду. «Вдохновение — это такая гостья, — говорил он, — которая не любит посещать ленивых; она является к тем, которые призывают ее».

Несмотря на высокую и разностороннюю образованность, в чем, конечно, немалую роль сыграло его юридическое образование, Чайковский на протяжении всей жизни продолжал пополнять свой духовный багаж. И не только музыка, ее история интересовали его, но и литература, театр, философия, живопись, скульптура.

После создания оперы «Евгений Онегин», с ее камерностью, личностью, Чайковский обращается к миру иных образов. Сильные характеры, яркие страсти, драматически острые ситуации наполняют такие его оперы, как «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка». И наконец, он создает вершинное свое произведение — глубоко трагедийную оперу «Пиковая дама».

Работа над этой оперой шла с редким, даже для Чайковского, воодушевлением; она была создана в небывало короткий срок — за 44 дня. Писалась она во Флоренции, куда композитор выехал, чтобы ничто не отвлекало его. Оттуда он переписывался с братом Модестом, который сочинял либретто, оставаясь в Петербурге.

В основу оперы легла небольшая повесть Пушкина, содержание которой композитор и либреттист значительно переосмыслили.

Самые большие изменения произошли с образом Германа. Если у Пушкина это холодный, расчетливый авантюрист, способный из-за денег на любой безнравственный поступок, то композитор наделил героя иными чертами. Движущая сила всех поступков Германа в опере — всепоглощающая страсть к Лизе. Но на пути Германа к счастью — неравенство их положения в обществе: в опере Лиза не бедная компаньонка, а внучка и единственная наследница богатой графини.

Так благородная страсть, возвышающая человека, приводит его к низменным, корыстным побуждениям и поступкам. А это, в свою очередь, обрекает его на безумие и смерть.

Основная идея оперы — столкновение света и мрака, любви и роковой обреченности — показана уже в оркестровом вступлении (интродукции). Короткие, но ярко очерченные темы-образы последовательно проходят перед нами.

Вот в оркестре звучит спокойная неторопливая мелодия. Это тема баллады Томского, сыгравшей в жизни Германа столь роковую роль. Из этой баллады он впервые узнал о тайне трех карт. Повествовательная мелодия перемежается суровыми, скорбными аккордами (в балладе они звучат со словами «О боже!») на фоне застывшего, тоскливо-одинокого звука в верхнем регистре.

Вторая тема интродукции — образ злого рока, который связан с образом Пиковой дамы — Графини. Неотразимо-властный призыв медных духовых инструментов передает какую-то фатальную обреченность тех, кто соприкасается с этой жестокой силой. Зловещую мрачность второй темы подчеркивают и первый, судорожный ритм, и звучание мелодии в низком и сумрачном регистре,

и ослепительно резкие всплески деревянных духовых инструментов — словно всполохи молний. Постепенно такое неотразимо-пастушачье движение, все нарастая, подходит к своей высшей точке.

И когда дальнейшее напряжение кажется уже немислимым, появляется новая тема — тема любви Лизы и Германа. Контрастируя со всем предыдущим, она утверждает себя могуче и светло, изгоняя мрачные, зловещие образы. Эта прекрасная тема играет большую роль во второй картине, в сцене объяснения Лизы и Германа. Звучит она и в самом конце оперы, возникая в угасающем сознании Германа как воспоминание о Лизе, об их любви.

В семи картинах оперы последовательно излагаются полные драматизма события.

Спокойно-безмятежная музыка начала первой картины рисует мирную картину гулянья в Летнем саду Петербурга. Из непринужденной беседы нескольких игроков, завсегдатаев игорного дома, мы узнаем о герое оперы, Германе. Им непонятна его страсть: не участвуя в картежных играх, он целые ночи проводит у игорного стола. Вскоре появляется и он сам. «Как демон ада мрачен», — говорят о нем игроки. В оркестре, у виолончелей, с его появлением звучит элегически-скорбная мелодия, которая скоро станет основой ариозо Германа — «Я имени ее не знаю». Такова тема его любви. Изменившись в дальнейшем, она становится музыкальным символом новой страсти героя — темой трех карт. Но такое преображение произойдет позже.

А пока Герман находится во власти одного лишь чувства — любви к прекрасной незнакомке. «Я имени ее не знаю», — поет он, обращаясь к другу своему, Томскому. И в его ариозо звучит такое глубокое всепоглощающее чувство, какое способны испытывать лишь сильные и цельные натуры.

Появляется князь Елецкий. Все поздравляют его с помолвкой. На вопрос друзей: «Князь, кто твоя невеста?» — Елецкий указывает на Лизу, которая в этот момент появляется в саду в сопровождении Графини. Начинается квинтет, который является центром всей первой картины. Основные участники его — Лиза, Графиня, Герман — потрясены встречей и полны томительных предчувствий. «Мне страшно», — поют они поочередно. Настроение тревожного ожидания передается и другим: Елецкому, Томскому. Этот квинтет — словно узел, от которого потянутся в дальнейшее различные нити судеб героев.

Значительное место в первой картине занимает и баллада Томского, повествующая о тайне трех карт. Музыка этой баллады спокойно-повествовательная, уже звучала в первой теме интродукции.

Однако характер различных эпизодов баллады более разнообразен. Здесь впервые появляется тема трех карт («Три карты, три карты, три карты»), которая имеет мелодическое сходство с основной темой любовного ариозо Германа («Я имени ее не знаю»).

Но различный характер обеих мелодий делает их чуждыми и даже враждебными друг другу: широкопаневная лирическая мелодия любви Германа никак не вяжется с острой, несколько зловещей темой трех карт, несмотря на сходство их мелодического рисунка.

Завершается первая картина страстно-иступленным монологом Германа и его клятвой добиться любви Лизы.

Спокойно, безмятежно начинается и вторая картина. В комнате Лизы, по случаю помолвки с князем, собрались подруги. Звучит идиллически-спокойный дуэт Лизы и Полины — «Уж вечер...», который очень напоминает музыку XVIII века. А затем, чувствуя подавленность Лизы, Полина поет романс — «Подруги милые», полный трагических предчувствий. Это повергает всех в тоскливое настроение. Тотчас спохватившись, Полина запекает «веселую, русскую» «Ну-ка, светик-Машенька, ты потешь, попляши».

Но вот Лиза остается одна. «Откуда эти слезы?» — скорбный недоуменный вопрос слышится в музыке ее арии. Обманутые надежды, несбывшиеся мечты — все это вдруг осознано со всей ясностью и безнадежностью. Но как мешается эта музыка, когда Лиза решается признаться хотя бы себе в своем чувстве к таинственному незнакомцу. «Послушай, ночь, тебе одной вверю тайну сердца я», — обращается она в неизъяснимо страстном порыве.

Появление Германа на балконе повергает ее в смятение, и вся последующая сцена Лизы и Германа полна самых разпоречивых чувств. Горестная мольба и тихое отчаяние — в ариозо Германа «Прости, небесное создание»; те же чувства испытывает и Лиза, моля Германа покинуть ее дом.

С появлением Графини в оркестре звучит тема рока Пиковой дамы, уже знакомая по интродукции. Эта тема, членись на отдельные интонации и многократно повторяясь, все ширится, растет и, наконец, приобретает мрачное, фантастическое звучание, что вызывает восклицание потрясенного Германа: «О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!»

После ухода Графини вновь появляется печальная тема ариозо Германа — «Прости, небесное создание». Но как она преображена здесь, — светлая, ликующая, она звучит в высоком оркестровом регистре, завершая собой всю картину.

Действие третьей картины происходит на балу у екатерининского вельможи. Композитор очень тонко проник в дух той эпохи и словно оживил ее своей музыкой, так напоминающей музыку XVIII века. На фоне наивных развлечений продолжает развиваться основная драматическая линия оперы: Герман, преследуемый идеей трех карт, добивается свидания с Лизой, и она, ни о чем не подозревая, дает ему ключи от потайной двери в своем доме. Торжествующий Герман спешит уже не на свидание с Лизой, а к Графине, чтобы выведать у нее тайну трех карт.

Там, в комнате Графини, и происходит действие следующей, четвертой картины. Еще до возвращения Графини с бала пришел сюда Герман. Музыка передает его страх, но и решимость, пото-

му она полна нечеловеческого напряжения: в мрачном низком регистре повторяется одна и та же мелодическая интонация. А на ее фоне, словно жалобный, тоскливый стон, звучит выразительная мелодия скрипок.

Входит Графиня в сопровождении приживалок: их угодливость и подобострастность замечательно переданы в хоре, мелодия которого словно извивается и пригибается одновременно. Прогнав приживалок, Графиня остается одна и погружается в воспоминания. Наивная песенка из оперы Гретри (он жил в XVIII веке) «Ричард — Львиное Сердце» приобретает в исполнении Графини трагический оттенок — столько в ней тоски, одиночества.

Но вот из-за штор появляется Герман. Музыка сразу меняется — она передает сильное душевное волнение героя, мольбу и, наконец, отчаяние. Графиня в оцепенении. И когда Герман, решившись запугать ее, достает пистолет, — она умирает. Снова звучит музыка из вступления к картине, и еще большее отчаяние слышится в ней. Вбегает Лиза, она в ужасе, но Герман не в силах объяснить ей причину трагических событий.

Следующая, пятая картина посвящена целиком Герману. Он на грани безумия. Это замечательно передано в музыке: вой ветра, погребальное пение и опять зловещие завывания ветра. На этом фоне звучат речитативные реплики Германа. Появившийся призрак Графини наконец называет Герману три карты — «тройка, семерка, туз».

Большая сцена — дуэт Лизы и Германа в шестой картине — завершает развитие этих двух основных образов, их взаимоотношений. Действие происходит на одной из улиц Петербурга, у Канавки, где Лиза ожидает Германа для решительного объяснения.

Последнее ариозо Лизы — «Ах, истомилась...» — полно горестного осознания непоправимости случившегося. Основная мелодия, изменяясь и драматизируясь, появляется несколько раз. В каждой новой строфе, с новым поэтическим текстом эта тема выражает все большую тревогу, тоску. А в самом конце ариозо сменяется безнадежными интонациями: «Я истомилась! Я исстрадалась!..»

С приходом Германа музыка меняется, — Лиза, воспрянув духом, легко убеждает себя в возможности счастья с Германом. Их дуэт — «О да, миновали страданья» — полон умиротворения и радости. Но ненадолго. Безумие Германа, его вина в смерти Графини для Лизы несомненны, и, не в состоянии пережить это, она бросается в воду.

Последняя, седьмая картина оперы — в игорном доме — уже ничего не дополняет к образу Германа. Его ариозо — «Что наша жизнь?..» — как бы подытоживает все предыдущее развитие этого образа. В ариозо он предстает окончательно изувечившимся человеком, для которого ничто не свято. Музыка ариозо тонко рисует состояние Германа — его желание забыться, прикрыть пустоту души внешней бравадой, наигранным весельем. И потому

его неудачная игра, а затем и самоубийство кажутся естественным завершением жизненного пути героя.

Опера «Пиковая дама» была впервые поставлена в Петербурге в декабре 1890 года. С тех пор она украшает лучшие оперные сцены мира, являясь одним из шедевров мирового оперного искусства.

Большую художественную ценность представляют собой романсы Чайковского. Их характеризуют те же черты, что типичны для всего творчества композитора, — искренность лирического чувства, душевная открытость и простота выражения. И глубокие национальные связи с русской народной песней, с бытовым романсом.

Свои романсы — их более ста — Петр Ильич писал на протяжении всей творческой жизни. Многие из них как бы группируются вокруг крупных произведений тех лет. Так, большинство романсов 70-х годов, с их мягкой лиричностью, очень близки по своему музыкальному складу настроением «Евгения Онегина». Романсы 80-х годов полны большого драматизма, трагедийного накала и приближаются к музыке «Пиковой дамы».

Различны чувства и настроения, выраженные в романсах, различна и их структура, форма, всякий раз продиктованная логикой развития, содержанием поэтического текста.

Вот, например, небольшой романс «Серенада Дон-Жуана». Уже фортепианное вступление, подражающее гитарному наигрышу, вводит в мир сильных и ярко выраженных чувств благодаря танцевальному ритму, четкой, порывистой мелодии. Два сходных куплета, из которых состоит романс, завершаются одинаковым припевом — «От лунного света зардел небосклон». В нем господствуют то властно-призывные, то нежно-молящие интонации. А партия фортепиано своим аккордовым складом напоминает сопровождение гитары. Вся музыка романса — решительно-горделивая и страстная — создает образ мужественного и неотразимого испанского кабальеро.

Совершенно иного плана романс «То было раннею весной» на стихи А. Толстого. Робкая нежность расцветающей весны, именно русской весны с ее неяркой, но такой пленительной прелестью, сочетается и дополняет здесь такое же неяркое внешне, но глубоко лирическое чувство юношеской души. Это передает фортепианное вступление: легкое, прозрачное с гибкой, изящной мелодией и взволнованно-порывистым ритмом. Это романс-воспоминание, романс-созерцание того лучшего, гармоничного, что может быть в природе и в сердце человека.

Мягкая, ласковая мелодия словно стелется легкой и узорной вязью на фоне прозрачного аккомпанемента. Тихая радость и легкая мимолетная грусть, чередуясь, гармонично дополняют одна другую, создавая настроение безотчетного томления и затаенного волнения.

Романс «Растворил я окно» передает тоску по родине человека, оказавшегося на чужбине. Из трех строф состоит это лирическое стихотворение. Каждую из них композитор наполняет таким глубоким чувством, что их бессильны выразить самые прекрасные стихи.

Тихая, щемящая грусть звучит в музыке первой строфы — ее не может развеять картина весенней ночи на чужбине с «благовонным дыханьем сирени». Так же начинается и вторая строфа. Но неожиданно музыка преобразается, драматизируется: «И с тоскою о родине вспомнил своей». Это воспоминание звучит как страстно-взволнованный порыв к «отчизне далекой». Все ново в третьей строфе: музыка светлеет, становится упоительно-радостной, насыщается движением и оканчивается светло и восторженно.

Музыка романса удивительно тонко, проникновенно передает тоску одиночества, светлый порыв к прекрасному далекому идеалу, каким для композитора всегда была родина. Петр Ильич и сам испытал это чувство, часто бывая на гастролях за границей. «Я сам не знаю, что со мной происходит, — писал он брату. — Например, я прежде любил Италию вообще и Флоренцию между прочим. Теперь я должен сделать над собой страшное усилие, чтобы вылезть из моей конуры, и когда вылезая, то не ощущаю никакого удовольствия ни от синего итальянского неба, ни от лучезарного на этом небе солнца, ни от беспрестанно попадающихся прелестей архитектуры, ни от кипучей уличной жизни».

Все сильнее становится в нем желание обосноваться где-то в средней полосе России. «Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка — словом, все, что составляет... русский родимый пейзаж».

В одном из писем он писал: «Как бы хотелось иметь самому кусочек земли... и жить в зависимости от природы, а не театральных дирекций!» И через некоторое время опять: «Я понял теперь раз и навсегда, что мечта моя поселиться на весь остальной век в русской деревне не есть мимолетный каприз, а настоящая потребность моей натуры».

Это желание, несмотря на свою определенность и силу, композитор — к тому времени прославленный на весь мир — не мог еще долго осуществить. Он даже накопил необходимые средства. Но, видя беспросветную пужду и невежество вокруг, отдал свои сбережения на строительство школы в том селе, где намеревался обосноваться.

Лишь незадолго до смерти Петр Ильич поселился в небольшом особняке в Клипу, под Москвой. Но дом не принадлежал ему, а был снят в аренду. Лишь после смерти Чайковского дом был

выкуплен у его владельцев и превращен в дом-музей великого русского композитора.

В конце жизни Петр Ильич в своем творчестве обращается к образам самым различным, порой противоположным. Так, вскоре после завершения глубоко трагедийной «Пиковой дамы» он создает светлую романтическую оперу «Иоланта» на сюжет средневековой легенды.

Таким же сказочно-романтическим светом озарены и его балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», созданные в последнее пятилетие жизни.

Но как далека от них по содержанию Шестая — последняя симфония Чайковского! В ней композитор отразил сложнейший мир переживаний человека, своего современника, показал тревожное смятение его души и трагическую обреченность.

По содержанию Шестая симфония близка Четвертой симфонии: жизнь Человека, ее смысл и связь Человека со всем окружающим.

Из столкновения контрастных образов света и мрака, добра и зла, жизни и смерти рождается ощущение немислимого, титанического напряжения сил, что служит стимулом для борьбы.

Состояние мрачной подавленности создается в самом начале первой части.словно из небытия возникает короткая выразительная попевка. Это тема вступления. Из нее вырастает главная партия первой части. Будто пробужденное сознание, она в самом своем начале полна тревоги и томительного ожидания грядущего. Постепенно музыка светлеет — как бы отринув все недоброе, мрачное; герой проникается более радостным настроением. Но ненадолго — вновь сгущается мрак и утверждается гнетущая неизвестность, подавляя собой очарование светлых образов.

Лишь побочная партия, полная глубокого, теплого чувства, — утверждает собой образы, которые и раньше встречались в творчестве Чайковского, передавая мир возвышенных чувств. Но никогда еще, кажется, эти чувства не были так волнующе прекрасны.

Большая разработка полна трагедийного накала страстей. И когда всесокрушающая лавина звуков доходит до своего апогея и гибель всего живого кажется неотвратимой, появляется страстно звучащая тема протеста. В ней — провозглашение героического, мужественного начала, противостоящего злу и утверждающего себя в борьбе и страданиях.

Так создается ярчайшая картина титанической битвы, потрясающая воображение нечеловеческим напряжением сил. И конец ее — не победа, а лишь временная передышка, вынужденное примирение с неизбежным, неотвратимым.

На смену этой недосказанности приходит новое построение — светлое и безмятежное. Это — вторая часть. В третьей же части господствуют образы причудливые, полуфантастические.

Все это лишь на некоторое время отодвигает неизбежную развязку. Она наступает в финале — с его подчеркнуто замедленным движением, преобладанием тоскливо-смятенных образов. На смену

порывистой устремленности к свету, радости приходят ниспадающие мелодии, полные сознания горестной тщеты, порой болезненного отчаяния. И все это сменяется новым трагически напряженным нарастанием динамики, которое неожиданно обрывается.

Тем сильнее и иступленнее отчаяние, в которое повергнут обессиленный человеческий разум, тем яростнее его жажда жизни и протест против гибели. Надежды не остается никакой. Потому дальнейшее движение так скованно, и нет уже скорбных стонов, рыданий. После мучительного предсмертного вопля движение никнет, угасает — жизнь исчерпана, и фантастически мрачный, заволаживающий удар тамтама * пресекает все.

Отрешенное звучание медных духовых инструментов, словно погребальное пение хора, постепенно затихает, цепenea и погружаясь в небытие.

Сила мысли и глубина выражаемого чувства делают Шестую симфонию произведением особым, уникальным. Уже много десятилетий звучит она, и впечатление, производимое ею, не ослабевает до сих пор.

Шестая симфония оказалась последним произведением Чайковского. Через несколько дней после ее премьеры Петр Ильич Чайковский скоропостижно скончался. Это случилось 25 октября 1893 года.

Любовь и сострадание к человеку определили все творчество этого композитора. Великий гуманист, Чайковский всегда был предельно правдив в своих творческих порывах, в своих лирических откровениях. Потому и музыка его так одухотворенна и так проникновенна. В его симфониях и операх, романсах и фортепианных пьесах отображен целый мир самых разнообразных переживаний: от самых светлых, полных восторженного ликования, до беспрдельно гнетущих, мрачных образов. А между этими полярными точками состояний духа — великое множество иных настроений, окрашенных в тонкие акварельные тона, полные мягких переходов и легких светотеней.

«Я пишу искренно и пишу по внутреннему непоборимому побуждению», — признавался Чайковский и считал свою музыку исповедью души, «на которой многое накопело и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков». В этих излияниях — вся ласковая нежность, сочувствие и утешение, на какие только способно человеческое сердце.

* Тамтам — ударный инструмент со своеобразным — мрачным, раскатыстым звуком.

Музыкальная жизнь в конце XIX века



В последней четверти XIX столетия творчество русских композиторов было признано во всем цивилизованном мире.

«Русская школа заслуживает внимания во всех отношениях, — и созданными ею произведениями, и своими новыми, совершенно индивидуальными тенденциями... Можно многого ожидать в литературе, науке и искусстве от нации, в которой так много жизненной силы, как в России», — так писала одна из французских газет под впечатлением «русских концертов» в Париже во время Всемирной выставки в 1878 году.

Большую роль в музыкальной жизни России конца XIX века сыграл **Беляевский кружок**, названный так по имени его основателя Митрофана Петровича Беляева (1836—1903) — известного лесопромышленника, владельца огромного состояния и страстного любителя музыки, особенно русской. Неплохой альтист, он, вращаясь в музыкальных кругах, стал свидетелем печального положения русских композиторов, талантливых и бесправных, необеспеченных материально, подвергавшихся травле со стороны тех, в чьих руках были сила и власть. Кружок, возникший в 80-х годах, объединил почти всех лучших музыкантов того времени; Н. А. Римский-Корсаков стал идейным центром этого музыкального содружества.

В то время еще у многих на памяти были трагические судьбы М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского. Их гениальные творения были преданы забвению, и новое поколение композиторов ожидала, очевидно, та же участь. Почти все они — равно как и писатели, и художники — подвергались не только замаскированным притеснениям, но и грубым нападкам реакционной печати, открытым гонениям, испытывали на себе уничижительное высокомерие со стороны тех, от кого зависело исполнение, издание, а стало быть, и жизнь их произведений.

И здесь мы с благодарностью вспоминаем всех, кто своей деятельностью вопреки недругам русского искусства способствовал его развитию. Всеми доступными средствами, а средства эти были немалыми, М. П. Беляев стремился помочь тем, кто служил русской музыке.

Основанное Беляевым новое издательство за несколько десятилетий своего существования издало огромное количество про-

изведений русских композиторов. В. В. Стасов вспоминал, как Беляев поначалу ходил по домам многих из них — маститых и начинающих — и, приобретая то лучшее, что было уже создано, побуждал к более активному творчеству. Например, А. П. Бородину он еще до завершения оперы «Князь Игорь» предложил «неслыханный», по словам самого композитора, гонорар. Это было не только материальной поддержкой, но и большим стимулом для замечательного музыканта, которого к концу жизни все больше влекло к творчеству. Щедро оплачивая труд композиторов, Беляев организовал еще и ежегодные конкурсы на лучшее камерное сочинение, а потом и конкурсы имени М. И. Глинки на лучшее произведение русской музыки любого жанра. Беляев способствовал воскрешению полузабытых партитур великого Глинки, чьи крупные сочинения тогда нигде не звучали — ни на оперной сцене, ни на симфонической эстраде.

Стремясь издать как можно большее количество произведений русских авторов, Беляев не останавливался даже перед огромными тратами для уплаты другим издателям, уже успевшим за бесценок скупить эти произведения у непрактичных, живущих в вечной пужде композиторов. Он издавал эти произведения в самом лучшем художественном оформлении, в прекрасном полиграфическом исполнении. И все это делал горячо, инициативно. Девизом его было: «Печатать хорошо и продавать по недорогой цене».

Необходимо упомянуть и организуемые Беляевым в течение многих сезонов «Русские симфонические концерты», а также «Русские камерные вечера». Целью их было — знакомить русскую публику с произведениями национальной музыки. Руководили концертами и вечерами Н. А. Римский-Корсаков и его талантистые ученики А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Они разрабатывали план каждого предстоящего сезона, составляли программы, приглашали исполнителей... Беляев и в этом продолжал оставаться превосходным администратором: концерты чаще всего проходили в лучших залах Петербурга, с участием первоклассных музыкантов, певцов. Исполнялись же исключительно произведения русской музыки: многие из них, забытые, отвергнутые ранее русским музыкальным обществом, нашли здесь первых своих исполнителей. Например, симфоническая фантазия М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе» впервые прозвучала именно в «Русских симфонических концертах» почти через двадцать лет после создания, а затем была многократно повторена (по «востребованию публики», как отмечалось в программах).

Трудно переоценить роль этих концертов. В годы, когда на такие гениальные оперы, как «Борис Годунов» и «Хованщина», было наложено вето царской цензуры, когда в самой влиятельной, почти единственной в России музыкально-концертной организации (РМО) было засилье западноевропейского репертуара, когда оперные театры, именуемые императорскими, по словам Стасова,

«выжили со своих подмостков оперы Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова», когда цензура запрещала песни Мусоргского, названные им «пародными картинками», — в то время единственным местом в России, где звучала вся отвергнутая официальными кругами музыка русских композиторов, были «Русские симфонические концерты».

Знаменательно, что через год после смерти А. П. Бородина был устроен концерт из его произведений, большинство из которых прозвучало тогда впервые.

Для нас имя М. П. Беляева стоит в одном ряду с именем П. М. Третьякова, основателя знаменитой картинной галереи. И это закономерно: «Моя идея, — писал Третьяков, — ...чтобы нажитое от общества вернулось также обществу, народу в каких-либо полезных учреждениях». То же мог сказать и Беляев, желавший, по его словам, «платить дасть родине».

Не только огромные средства совершенно бескорыстно вкладывал он в развитие русской музыки. Трудно представить себе, сколько горячего энтузиазма и продуманной распорядительности, неосознанной увлеченности и осознанных затрат требовала от него эта деятельность. При всем том по категорическому настоянию Беляева имя его никогда не упоминалось в печати. «Прибыль и нажива, — писал впоследствии Стасов о Беляеве, — не составляют для него никакого существенного интереса... он полон заботы только об одном, заботы о принесении пользы искусству и виднейшим его представителям».

Это — типично русское явление, какого не знала история мирового искусства. И Беляев и Третьяков оказались единственными не только в России, но во всей мировой практике частного предпринимательства, кто ставил себе цели только художественные, исключаяющие корыстные соображения. Благодаря им публике стали известны сотни произведений русских композиторов, художников. И сами эти композиторы и художники смогли работать, творить, не истрачивая себя в бесплодных заботах о хлебе насущном.

Так неиссякаемая энергия Беляева и Третьякова нашла себе применение в огромной просветительской работе, значение которой для русской культуры трудно переоценить. Благодаря им рождались многие произведения живописи, музыки, а созданные раньше и в силу каких-то причин утерянные и забытые становились доступны русской публике.

Деятельность М. П. Беляева имела тем большее значение, что протекала в период мрачного безвременья, жестокой политической реакции конца прошлого века. И хотя именно в недрах той эпохи зрели новые политические силы, но не они пока определяли общественную и культурную жизнь страны.

Беляевский кружок в 80—90-е годы оказался единственным музыкальным центром, где объединились наиболее активные музыканты, ищущие новых путей развития искусства. Идеи на-

родности, реализма, национальной определенности музыки, идущие от традиций «Могучей кучки», уживались здесь с различиями, обусловленными построениями того времени, что проявилось в некотором отходе от социальной заостренности в сторону «малых дел». Это было «...мирное шествие вперед,— по словам Римского-Корсакова.— Не столько завоевание новых высот, расширение горизонтов искусства, сколько закрепление достигнутого, проявившегося в совершенствовании мастерства, профессионализма».

Весьма примечательным явлением в русской музыкальной жизни конца XIX века была так называемая частная опера С. И. Мамонтова в Москве. Сам Савва Иванович Мамонтов, будучи подобно Беляеву и Третьякову богатым предпринимателем, был личностью разносторонне одаренной: готовя себя к певческой карьере, он учился в Италии, а приехав в Россию, организовал в середине 80-х годов оперную труппу. С лею-то Савва Иванович и осуществил свои первые постановки русских опер — «Русалки» А. С. Даргомыжского и «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова, — которые пользовались у московской публики значительным успехом. А постановка в 1896 году «Псковитянки» Римского-Корсакова с начинающим тогда Ф. И. Шаляпиным в главной роли ознаменовала короткий, но яркий расцвет этого театра. Воодушевленный большим успехом «Псковитянки» Мамонтов вскоре поставил и только что созданную Римским-Корсаковым оперу «Садко», отвергнутую дирекцией императорских театров. С обеими этими операми выдающегося композитора, которые в то время нигде не шли, театр выехал на гастроли в Петербург.

Столичная публика встретила эти спектакли по-разному, но важно другое: вслед за частной оперой произведения Римского-Корсакова — «Снегурочка», а затем и «Садко» — были поставлены и на сцене Петербургского Марининского театра.

Особенное впечатление на петербургскую публику произвела национальная характеристность музыки и постановки, в чем уже была особая заслуга художников частной оперы, среди которых были такие, как В. Д. Поленов, В. М. и А. М. Васнецовы, В. А. Серов; М. А. Врубель. Вот что писал об этом В. В. Стасов: «Где, когда они так чудесно, так глубоко успели изучить народный русский дух, народные русские формы, кто их учил, кто их направлял, — вот что поражает меня искренним изумлением и, конечно, поразит также и каждого, вникающего в это дело и любящего его... Такой верности, такой заботливости мы, кажется, никогда прежде еще не встречали на русской сцене».

Теплый прием спектаклей мамонтовской труппы явился началом поворота во вкусах публики к русской оперной музыке.

Музыкальная судьба А. К. Лядова поначалу складывалась очень счастливо: семья потомственных музыкантов (дед и отец его были дирижерами, а отец — еще и композитором), учеба в консерватории у Н. А. Римского-Корсакова — все способствовало раннему музыкальному развитию; а общение с членами «Могучей кучки» в 70-е годы приблизило его к демократическим идеалам того времени, что определило в дальнейшем место этого композитора в стане русских музыкантов.

Лядов очень разнообразно проявил себя: талантливый создатель интересных и своеобразных сочинений; педагог, воспитавший немало музыкантов; дирижер, пропагандист русской классической музыки, — он был одним из наиболее последовательных учеников и единомышленников Римского-Корсакова в деятельности Беляевского кружка.

На протяжении своей жизни Лядов особенно часто обращался к жанру миниатюр: писал вальсы, мазурки и особенно прелюдии, которые привлекали его сжатостью, лаконизмом формы, возможностью тонко передавать различные настроения, то радостно-оживленные, то лирически-созерцательные. Большинство из них отображает здоровое, светлое мироощущение, свойственное творчеству этого композитора, хотя встречаются у него и произведения, проникнутые настроением тихой скорби, печали.

Одна из лучших миниатюр Лядова — «Музыкальная табакерка». С большой изобретательностью, остроумием композитор воспроизводит изящное звучание маленького механизма, который отзванивает простодушный, незатейливый вальс. Все в этой музыке — ритм, колорит, темп, одинаково «стеклянная» звучность на протяжении всей пьесы — создает впечатление сказочной очарованности, завороченности.

Очень характерна для Лядова пьеса «Про старину». Широкая, эпически-величавая музыка ее полна мужественной сдержанности, суровости. Навесная образами народной поэзии, эта пьеса перекликается с лучшими произведениями русской музыкальной классики — с первой песней Баяна из «Руслана и Людмилы» Глинки, с медленной частью из Богатырской симфонии Бородина. Уже при первых звуках возникает образ древнего русского певца Бояна. В гусельном перезвоне — подлинно народная, хотя и несколько измененная мелодия «Подуй, подуй, непогодупка». Позднее Лядов переложил эту фортепианную пьесу для симфонического оркестра и предпослал ей эпитафию из «Слова о полку Игореве»: «Поведем же, братия, сказанье от времен Владимировых древних».

По окончании консерватории, в 1876 году, Лядов становится сподвижником своего любимого профессора — Н. А. Римского-Корсакова. Особенно сблизило их совместное редактирование партитур опер М. И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»,

которые М. П. Беляев готовил к изданию, а также постановка и издание работ М. П. Мусоргского, А. П. Бородина. Тогда же началась и преподавательская деятельность А. П. Лядова в Петербургской консерватории, которая продолжалась более тридцати лет.

Немало времени и сил посвятил Лядов русскому фольклору. Ежегодно проводя свой отпуск в Новгородской губернии, композитор пристрастился к собиранию народных песен, которые впоследствии обрабатывал. Обрабатывал он и песни, записанные другими собирателями, которые объединил потом в несколько сборников и издал в разное время.

Большую художественную ценность представляют его «Пять русских песен для женского голоса с оркестром», где композитор проявил большое понимание русской народно-песенной стихии, а также сборник «Детские песни», созданный на подлинно народные поэтические тексты.

Одно из лучших сочинений Лядова «Восемь русских народных песен» — своеобразная симфоническая сюита из миниатюр, представляющих различные народно-песенные жанры. Архаически суровый напев «Духовного стиха», открывающего этот цикл, благодаря особому оркестровому тембру напоминает пение так называемых «калик перехожих» — паломников, страпников. Эту песню сменяют древняя обрядовая песня «Коляда-маледа» и широконапевная лирическая «Протяжная», которую, словно человеческие голоса, «выпевают» струнные инструменты. Ножному напеву «Колыбельной» противостоит беззаботно-веселая «Плясовая». Щипки струнных в ней подобны балалаечному наигрышу, а посвист флейты напоминает незатейливое пение дудки в сопровождении бубна. Вся сюита завершается яркой и праздничной «Хороводной»; в сюите с большой силой сказалось любовно-благотворное отношение Лядова к русской народной песне.

Очень заметна у этого композитора и связь с народной фантастикой, идущая от традиций Римского-Корсакова. Особенно интересны в этом отношении такие произведения, как «Кикимора» и «Баба Яга». Они близки по сюжету, но образному строю: порожденные народной фантазией образы их воплощают злое начало, потому в них преобладают сумрачность, зловещность и причудливая фантастичность.

...Персонаж народной сказки Кикимора живет в младенчестве у кудесника в каменных горах, на попечении Кота-баюна, который качает ее «хрустальчатую колыбельку». А когда она взрослеет, весь мир становится полем ее деятельности. Ничтожно малое существо заключает в себе много злой воли... «Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера: свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи... Зло на уме держит Кикимора на весь род людской...» Необычайно образно рисует музыка и сумрачный край, где поначалу обитает Кикимора, и пленительно мягкий образ Кота-баюна, с его колыбельной песней в народном складе, и при-

зрачное свечение «хрустальной колыбельки». Но какой стремительно-зловещей становится музыка, передавая злобное неистовство Кикиморы: высокие свистяще-холодные звуки флейты создают осязаемый образ маленького злобного существа. А затем звучат то тягучие, словно заволаживающие аккорды медных духовых, то воинственно-призывные кличи труб, то мертвенно-леденящее щелканье ксилофона... Музыка не только изображает внешне уродливое чудовище, но и выражает его внутреннюю суть, вызывая в слушателе чувство неприятия, протеста. Яростный, сокрушительный вихрь — музыкальное изображение полета Кикиморы, — кажется, готов уничтожить все живое. И тут в верхнем регистре раздается жалобно-пронзительный писк одинокой малой флейты — словно кто-то шутя уничтожил, раздавил источник этого большого шума.

Особое место в творчестве А. К. Лядова занимает симфоническая картина «Волшебное озеро». Тончайшая звукопись, нежные, словно акварельные, музыкальные краски рисуют суровый северный пейзаж: медлительно-заволаживающее колышание водной стихии, возникающие из ее сумрачных глубин чарующие видения, реющие в холодно-призрачной, разреженной вышине флейтовых звучаний под едва слышимые шорохи и шелесты струнных инструментов. А нежно звенящие звуки арф, шелесты и заволаживающие зовы валторн дополняют эту картину мира и покоя. Таково настроение, рождаемое этой поистине волшебной музыкой.

К 900-м годам утвердился авторитет Лядова как выдающегося композитора, музыкально-общественного деятеля, педагога. В конце 1905 года Лядов ушел из консерватории в знак солидарности с ранее уволенным Римским-Корсаковым. Это было проявлением высокой гражданственности передового деятеля русской культуры, возмущенного самодержавными порядками. На просьбу дирекции вернуться Лядов отвечал требованиями вполне в духе того времени и той конкретной ситуации: вернуть в консерваторию Римского-Корсакова, предварительно извинившись перед ним в печати, а также возратить в консерваторию исключенных студентов и вместе с тем предоставить консерватории автономию, независимость от дирекции РМО.

В своем творчестве А. К. Лядов уступал крупнейшим русским композиторами XIX века в широте охвата жизненных явлений, глубине проникновения в них. Но вклад его в историю нашей культуры значителен и неповторимо своеобразен.

Он первым в русской музыке утвердил жанр фортепианных прелюдий, получивший дальнейшее развитие в творчестве его младших современников — А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. Черты нового, самобытного стиля проявились и в симфонических произведениях Лядова, связанных с классическими традициями. Музыка этого композитора далека трагедийной напряженности, свойственной творчеству других композиторов того времени. И хотя в ней тоже звучат порой горечь и скорбь, но они непродол-

жительны, преобладание светлых образов делают музыку Лядова спокойной, уравновешенной. Такова была человеческая натура этого художника, таково было и проявление ее — творчество.

Александр Константинович Глазунов (1865—1936)

...Весной 1882 года в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы впервые прозвучала Первая симфония шестнадцатилетнего Александра Глазунова. Этот мартовский вечер, когда восторженная публика приветствовала рождение нового замечательного таланта, Н. А. Римский Корсаков назвал «поистине великим праздником», а симфонию охарактеризовал как «юную по вдохновению, по уже зрелую по технике и форме». П. И. Чайковский и М. А. Балакирев тоже проявили большой интерес к этой ярко одаренной личности.

На протяжении своего долгого творческого пути А. К. Глазунов создал много произведений во всех жанрах, кроме оперы.

Основной творческой сферой Глазунова стала симфоническая музыка. Им создано восемь симфоний и много других произведений для оркестра — сюиты, фантазии, поэмы. В круг интересов этого композитора вошла и камерно-инструментальная музыка: апсамбли и сольные пьесы для различных инструментов, в частности для фортепиано. Есть у Глазунова и вокальные сочинения, но они немногочисленны.

Большую роль в развитии русского хореографического искусства сыграли три балета композитора: «Раймонда», «Времена года» и «Барышня-служанка» (по Пушкину).

И еще. Обладая исключительной музыкальной памятью, Глазунов сумел записать услышанные в исполнении Бородина, но не записанные им увертюру, III акт из оперы «Князь Игорь», а также две части из Третьей симфонии.

Значительна деятельность Глазунова и на педагогическом поприще: он был профессором, а затем директором Петербургской Петроградской консерватории с 1905 по 1928 год, дирижером, выдающимся пропагандистом русской музыки у нас в стране и за рубежом. Все это он совмещал с активной работой в издательстве М. И. Беляева, редактируя, подготавливая к печати многие сочинения русских композиторов.

В каждой области музыкальной деятельности Глазунов оставил глубокий и яркий след.

Большое значение в жизни композитора имело его знакомство с М. А. Балакиревым, который сумел в четырнадцатилетнем мальчике увидеть будущего замечательного музыканта. Он же рекомендовал ему учителя — Римского-Корсакова. Но занятия продолжались недолго: развитие талантливого подростка было столь бурно и стремительно, что, когда ему исполнилось шестнадцать лет, Римский-Корсаков счел его музыкальное образование завершенным и сам прекратил занятия.

Каждый художник в своем становлении переживает трудности, и не только объективные (неприятие публикой, слушателем, критикой), но и субъективного порядка: на смену первым успехам зачастую приходят сомнения, неудовлетворенность, поиски. Не избежал этого и Глазунов. Большинство его произведений конца 80-х годов носят экспериментальный характер. Таковы фантазии для оркестра «Лес», «Море», симфоническая картина «Кремль», Третья симфония.

Но зато какой расцвет творчества в 90-е годы! Три симфонии (Четвертая, Пятая, Шестая), все три его балета, камерные инструментальные и вокальные сочинения малых форм... И почти каждое из этих сочинений отмечено большим талантом и творческим своеобразием, которое заключалось в широко-напевных мелодиях, уверенном поступательном движении музыки, в уравновешенном, спокойном ритме большинства образов. Все это роднило Глазунова с Бородиным, Глинкай, отчасти с богатырскими образами русской живописи, особенно в картинах Васнецова. И еще одна черта свойственна лучшим произведениям Глазунова — мелодическая задушевность, лирическая мягкость.

В сочинениях А. К. Глазунова заметны связи с традициями «Могучей кучки». Это выразилось в яркой национальной окрашенности музыки (хотя подлинные народные мелодии Глазунов использовал крайне редко), в интересе к музыкальным культурам различных народов.

В его произведениях главное — эпичность, монументальность, «...несомненно широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения... — писал Стасов, — и всегда изумительная ясность и свобода формы». Этими качествами и определяется особая закругленность, пластичность мелодий, а также ладовая определенность, ясность музыки Глазунова.

Все это довольно ярко проявилось уже в одном из первых сочинений Глазунова — программной симфонической поэме «Степька Разин». В основе ее содержания — романтическая легенда о прославленном казачьем атамане и плененной персидской княжне, принесенной в жертву Волге. В музыке поэмы четко противопостоят основные образы степькиной вольницы, охарактеризованной интонациями народной песни «Эй, ухнем!», и прекрасной персидки, чей пленительный облик передает восточная мелодия. Один из главных музыкальных образов — образ удалого атамана и его «буйной ватаги». Он неоднократно появляется в оркестре. В среднем разделе поэмы — разработке — обе темы заметно преобразуются, звучат то скорбно, то взволнованно. В самый напряженный, кульминационный момент звучания — в момент гибели персидской княжны — тема ее приобретает иной, несвойственный ей оттенок мужественной патетики, большого трагедийного накала. Музыка очень образно передает состояние большого психического напряжения, которое вдруг резко обрывается: мелодичный всплеск волжских струй, мгновенное оцепенение — то Разин бро-

саст в воду прекрасную пленницу, и мелодия песни «Эй, ухнем!» звучит могуче, торжественно, выражая необоримую силу стенькиной вольницы, побивающей царское войско.

Красочность, картинность музыки, общий героико-национальный характер ее сближают эту симфоническую поэму с многими произведениями композиторов «Могучей кучки».

Одним из лучших сценических произведений Глазунова явился балет «Раймонда». Действие его разворачивается в средневековом рыцарском замке. Незамысловатый сюжет тем не менее позволил композитору создать очень яркую балетную музыку, ввести разнообразнейшие национальные танцы — восточные и европейские (итальянский, испанский, венгерский, цыганский, славянский), что сделало балет увлекательным зрелищем.

К концу 90-х годов А. К. Глазунов — признанный авторитет в русской музыкальной жизни: композитор, дирижер, пропагандист русской симфонической музыки, один из руководителей «Русских симфонических концертов» и редактор Беляевского издательства. Тогда же он стал и преподавателем консерватории, наставником талантливой молодежи, истинным воспитателем, примером высокой нравственности и чистоты.

В 1905 году, уже после увольнения из консерватории, Глазунов, рискуя быть высланным из Петербурга, дирижировал поставленной студентами консерватории оперой Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной», которая носила открытый антицаристский характер. Этот спектакль и состоялся в основном благодаря усилиям Глазунова.

Под впечатлением событий 1905 года он создал композицию для хора на тему известной бурлацкой песни «Эй, ухнем!». Исполненная в одном концерте с «Дубинушкой», обработанной Римским-Корсаковым, она прозвучала как вызов правящим кругам. После Великого Октября Глазунов стал одним из первых создавать новую, советскую музыкальную культуру. Его творчество, продолжавшееся более пяти десятилетий, вобрало в себя многие черты различных направлений русской классической музыки и прежде всего реализм, яркую национальную определенность, демократичность.

Сергей Иванович Танеев (1856—1915)

С. И. Танеев сыграл большую роль в развитии русской музыки и как композитор, автор опер, симфоний, кантат, камерных ансамблей, романсов, и как пианист, превосходный, зачастую первый исполнитель многих сочинений своих современников, в частности Чайковского, и как педагог, воспитавший целую плеяду замечательных музыкантов, среди которых такие, как А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, и, наконец, как выдающийся музыкальный деятель, списавший глубокое уважение своих современников. Как никто до него, проявил себя Танеев и теоре-

тиком музыкального искусства, крупным ученым, чьи капитальные теоретические труды по музыке и сейчас представляют большую научную ценность.

Такое многообразие творческого облика С. И. Танеева было обусловлено не только яркой и разносторонней одаренностью, но и высокими нравственными качествами.

Детство Танеева прошло в высококультурной среде: богатая домашняя библиотека, обычай изъясняться с родными на трех языках, литературные и музыкальные домашние вечера. Очень рано проявилась у него музыкальная одаренность: безукоризненный слух, память, не по-детски устойчивое влечение к музыке. Все эти качества выделяли его и в Московской консерватории. Выдающийся пианист XIX столетия Н. Г. Рубинштейн, став учителем Танеева, высказался о нем так: «Танеев принадлежит к числу весьма немногих избранных, — он будет великолепный пианист и прекрасный композитор».

Самую блестящую будущность предсказал юному музыканту и другой его педагог, по композиции, — П. И. Чайковский. В рецензии на первое его выступление он писал: «Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории...».

Творческая дружба учителя и ученика продолжалась и после окончания Танеевым консерватории и доставила обоим много творческих радостей. Петр Ильич высоко ценил суждения своего талантливого ученика, всегда спокойного, рассудительного, обладавшего тонким художественным вкусом. «Не знаю никого, кто бы в моем мнении и сердечном отношении стоял выше Танеева», — признавался он. Многое сближало их и прежде всего подвижническое отношение к труду, творчеству как единой цели, а также беззаветная любовь к национальному искусству, к русской музыке.

Современников влекли к Танееву не только музыкальный талант, пылкий ум, раннее развитие, но и душевная чистота, прекрасное соединение прямоты высказываний и деликатности, мягкости обращения, строгой принципиальности, бескомпромиссности и неподдельной доброты, сердечности.

Удивительно ли, что Н. Г. Рубинштейн, чей дом был средоточием культурной жизни Москвы, приглашал к себе и юного Танеева, где он наравне с профессорами консерватории был неизменным исполнителем-солистом и участником ансамблей. Именно Танееву посвятил Чайковский одно из лучших своих произведений — симфоническую фантазию «Франческа да Римини».

В 1875 году, после блестящего окончания консерватории по двум специальностям — фортепиано и композиции — молодой музыкант с большим успехом выступал в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, затем он уехал в Париж, где провел около года. Концертные выступления, посещение лекций в Сорбонне, общение

с известными музыкантами, художниками, в чей круг он был принят как равный, делали жизнь юноши интересной, значительной.

Но постепенно все это, и прежде всего лавры пианиста-исполнителя, перестало приносить удовлетворение, все больше влекла к себе композиция, желание сосредоточиться для творческой работы.

По возвращении из-за границы Танеев в короткое время создал такие глубокие, интересные произведения, как кантата «Иоанн Дамаскин», Симфония ре минор, симфоническая увертюра «Орестея» (на этот сюжет он впоследствии написал оперу), несколько камерных ансамблей.

Особенно большое впечатление производит музыка кантаты «Иоанн Дамаскин» (на поэтический текст А. Толстого). Посвященная памяти Николая Рубинштейна, незадолго до того скончавшегося в Париже, кантата выражает глубокие философские раздумья о жизни и смерти, о ценности человеческой жизни, о неизбежном конце ее и проникнута теплом большого человеческого сострадания.

В трех частях кантаты — три различные сферы, выражающие напряженно-контрастные состояния человеческой души: мятежный порыв первой части сменяется образами поэтически просветленными, исполненными философских раздумий о жизни и смерти. Завершается кантата скорбно-торжественно, в хоровом заключении — и тихая скорбь утраты, и смирение перед неотвратимым, неизбежным.

Мудрая сосредоточенность, серьезность тона сохраняется и в других сочинениях композитора, где каждая музыкальная мысль становится зрелым, обдуманым высказыванием.

В 80-е годы Танеев увлеченно изучает русский музыкальный фольклор. Как высокообразованный музыкант, в совершенстве постигший все разнообразие западноевропейской полифонии, он теперь постигал не меньшее богатство русской народной полифонии, которая не имеет аналогов в мировой музыкальной культуре.

Пристрастие к народному творчеству не было преходящим — Танеев на протяжении почти всей жизни занимался записью, обработкой и изучением русских народных песен. «Русские мелодии должны быть положены в основу музыкального образования, — считал он. — Думаю, что придет время, когда в консерваториях не станут слепо учить тому, чему учат в Лейпциге или в Берлине, а поймут, что у нас иные задачи, чем у немцев или французов, что нельзя забывать о существовании русских песен, что надо применяться к тем обстоятельствам, среди которых находишься».

Своеобразие танеевского музыкального стиля особенно ярко проявилось в Симфонии до минор, где сопоставляются очень различные по характеру образы. В первой части это мужественно

суровый зачин, словно вопрос, смятенное раздумье, он звучит сначала взволнованно-напряженно, порывисто, а затем спокойно, радостно, певуче. Вторая часть — адажио — лирическая, с ласковой медлительностью, то просто, то прихотливо льются мелодии, одна другой напевнее. Многоголосное звучание, исполненное чарующего спокойствия переходит в завершающий победный гимн во славу человеческого разума, добра. Такова основная оптимистическая идея симфонии: от мучительных вопросов, сомнений через спокойное размышление, преодоление, к свету и жизнеутверждению. Это типично для всего творчества Танеева и нашло свое продолжение в симфониях его учеников — Скрябина и Рахманинова.

Преподавательская работа, а также руководство консерваторией занимали большое место в жизни С. И. Танеева. Педагогом Танеев был выдающимся. Свои огромные познания в различных областях музыкальной науки он отдавал с большой охотой и с исключительной методичностью, будучи образцом добросовестности и самодисциплины. «Его лицо и глаза, отражавшие непрестанную живую работу мысли, говорили о том, что в класс он спешит не по обязанности, что туда его влечет неподдельное увлечение своей работой и какая-то жажда общения с учениками», — таким остался Танеев в памяти учеников. Он был большим другом студентов, ибо видел в них будущее русской музыки.

Из многочисленных учеников Танеева следует выделить имена тех, кто составил гордость русской музыки и много сделал для ее развития в дальнейшем: С. В. Рахмаинов, А. И. Скрябин, Н. К. Метнер, Л. В. Николаев, А. Н. Александров, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов... Этот список можно было бы продолжить. Сколько раз Танеев хлопотал перед Беляевым, рекомендуя для издания то или иное сочинение начинающего композитора! Сколько он помог, занимаясь дополнительно и никогда не беря платы. И это несмотря на то, что «...его денежные средства, — по словам М. И. Чайковского, — в общем были на самой грани безбедного существования и пужды. И бывали периоды, когда эта грань нарушалась в сторону последней».

Огромная энергия и широкая эрудиция, а также ум, такт позволили Танееву сделать много полезного для своих учеников и для консерватории в целом. Но несмотря на большую занятость исполнительской, педагогической, научно-исследовательской работой, Танеев продолжал много времени и сил отдавать композиции.

Среди лучших его произведений опера «Орестея», явившая собой новую и интересную страницу в истории оперного искусства. Три сюжетно связанные между собой трагедии древнегреческого драматурга Эсхила — «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды» — послужили литературной основой либретто для трех актов с теми же названиями и одним общим — «Орестея». Благода-

ря такой самостоятельности трех актов эту оперу нередко называют музыкальной трилогией.

Интерес к античной трагедии характерен для того периода, когда внимание русской интеллигенции было приковано к проблемам вечным, непреходящим и к Человеку — могучему и одновременно беспомощному перед всемогущей властью неуправляемых надчеловеческих сил, именуемых роком.

...Трагична судьба царского дома Атридов. Страшное злодеяние основателя его, Атрея, повлекло за собой тяжелые события для его потомков: от изменнической руки погибает сын Атрея Агамемнон, а затем и убийцы его, жена Клитемнестра со своим возлюбленным, становятся жертвами молодого царевича Ореста, мстящего за отца. Но этим Орест навлекает на себя гнев богов: его преследуют злые фурии, олицетворяющие нечистую совесть матереубийцы. И когда муки его становятся невыносимыми, мудрая Афина Паллада своим заступничеством пресекает страдания юноши. В этом сюжете композитора привлекли общечеловеческие идеи победы светлого, мудрого начала над мрачными законами кровавой мести, зла.

Значительное место в творчестве Танеева занимали романсы, в которых отражается мир интимных лирических переживаний человека. Но если в романсах 70—80-х годов («Люди спят»; «В дымке-невидимке», «Бьется сердце беспокойное») заметно влияние П. И. Чайковского, то созданные позднее, в 900-е годы, несут печать символистской поэзии: недосказанность, неопределенность некоторых образов обусловлена поэтическим содержанием стихов («Когда, кружась, осенние листья», «Сталактиты»; «Рождение арфы»).

Во всем своем творчестве С. И. Танеев предстает художником необычайно цельным, здоровым и глубоко человеческим.

Вершинным произведением его явилась кантата «По прочтении псалма» — монументальное полифоническое сочинение, содержание которого определили этические представления о человеческой личности, о высоком предназначении человека, о неисчерпаемых возможностях его души, ума... И одновременно — утверждение мысли о созидательном труде, единении с природой — символом вечной, непреходящей красоты, жизни. Большинство номеров кантаты — хоровые (из девяти шесть номеров), они сложны и разнообразны по фактуре, содержанию. Основная идея этого произведения выражена в словах единственного сольного номера — арии:

Мне нужно сердце чище злата,
И воля крепкая в труде;
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде!

Мелодия этой арии соответствует словам своей суровой простотой и сдержанной строгостью мелодического рисунка.

Так в творчестве Танеева утверждается этическое начало — и в жизни, и в искусстве, происходит соединение их с эстетическим идеалом.

Василий Сергеевич Калининков (1866—1900)

...Когда, будучи восемнадцатилетним юношей, он отправлялся в Москву, чтобы начать свое музыкальное образование, один из доброжелателей недоуменно спросил: «Куда же ты? Ведь Чайковским все равно не будешь...». «Чайковским не буду, а Калининковым стану», — был ответ. Потом из Москвы он писал домой: «Я... желаю быть настоящим артистом и желал бы умереть в самой крайней бедности, чтобы только им быть...» Прошло немногим более десяти лет, Калининков стал признанным музыкантом, но был обречен страшным, неизлечимым недугом на медленное умирание...

А пока, в середине 80-х годов, Василий Калининков еще цолоп сил и страстного желания посвятить себя музыке, несмотря на все жизненные невзгоды. Впрочем, к музыке он был устремлен всю свою короткую жизнь: и когда еще ребенком заслушивался народными песнями родной Орловщины, и потом, когда, живя впроголодь, счастлив был обучаться любимому искусству. Эта устремленность превратилась в потребность постоянного общения с музыкой, с ее удивительным миром звуков. Для этого он, самостоятельно научившись играть на нескольких инструментах, становится непременным участником вечеринок, свадеб, дает грошовые уроки, переписывает ноты и живет на эти скудные заработки.

В Москве В. С. Калининков учился сначала в консерватории, а затем в Филармоническом училище, где за обучение не надо было платить. Однако жизнь не становилась легче: многочисленные уроки по классу фортепиано, скрипки, композиции, столь же многочисленные лекции, игра в симфоническом оркестре, забота о пополнении общего образования... И при всем этом — жизнь впроголодь, в убогих, сырых каморках, где ютилось иногда по несколько человек, отсутствие одежды и обуви, которые защищали бы от холода и непогоды.

Но страстным было устремление молодого человека к музыке, оттого так велика была готовность к любым жертвам.

Описывая в одном из писем свою страшную нужду, он добавляет: «...по не думайте, что я падаю духом. Нет. В этом отношении я замечательный человек. Я всегда живу надеждой, что не пропаду, что кривая вывезет. И действительно ведь вывозит...»

В таких условиях он не только учился, работал, но и сочинял музыку.

К окончанию Филармонического училища, в 1892 году, молодой композитор был уже автором не только романсов, инструментальных миниатюр, но и более крупных произведений. Сре-

ди них — симфоническая поэма «Нимфы» (по одноименному стихотворению в прозе И. С. Тургенева), кантата «Иоанн Дамаскин» для солистов, хора и оркестра (на тот же текст А. Толстого, который немного раньше использовал для своей кантаты и С. И. Та-неев), Серенада для струнного оркестра и Оркестровая сюита. Последнее произведение заслуживает особого внимания: представленное на конкурс, оно заинтересовало П. И. Чайковского, очень одобрительно отозвавшегося о нем. Это окрылило начинающего автора и дало ему, по его словам, «чертовский прилив сил, энергии». Потом, прозвучав в концерте, сюита была отмечена положительно в нескольких рецензиях, а Калининков назван талантливым, подающим надежды.

И тем не менее, чтобы обеспечить себе возможность дальнейшей творческой работы он, теперь уже признанный композитор, вынужден был много времени отдавать музыкальной критике (анонимно): писать статьи в газеты, делать обзоры концертной и театральной жизни Москвы. Не чувствуя к этому призвания, талантливый музыкант тяготился таким родом деятельности. Тяготился, но работал, ибо композиторский труд не давал возможности даже для сносного существования. Почти сразу после окончания училища у Калининкова был обнаружен тяжелый недуг, ставший причиной его скорой смерти. Врачи настаивали на поездке в Ялту. Поездка эта отняла последние материальные ресурсы, но не принесла облегчения. Но именно там, в Ялте, композитор завершил свое лучшее сочинение — Первую симфонию, начатую в Москве. Эта симфония впервые прозвучала в Киеве под управлением дирижера А. Н. Виноградского. В скором времени она завоевала широкое признание и в России (ее исполняли с успехом в Одессе, в Нижнем Новгороде, в Петербурге, в Москве), и в европейских столицах — в Париже, Вене, Берлине. Везде ей сопутствовал успех. Один известный немецкий дирижер писал: «Симфония Калининкова — высокоталантливое сочинение и новое доказательство блестящей одаренности русского народа в области музыки».

Четыре части симфонии — четыре поэтических, национально-самобытных картины русской жизни. И вместе с тем в этой музыке все время пульсирует жизнь человеческой души, тоже по-русски самобытной.

Двумя основными мелодиями, дополняющими одна другую, создается в первой части образ большой выразительной силы: сумрачный порыв, тревожная взволнованность первой темы уравновешиваются ласковой задушевностью второй, лирической. Этот же образ господствует и во второй части, напоминающей спокойный русский пейзаж: тихое, мерное, как колыбание, звучание арфы и скрипок, протяжные, словно глубокие вздохи, звуки духовых инструментов смеяются незатейливо пленительной неторопливой мелодией английского рожка, напоминающего пастуший рожок. Тихое сожаление о чем-то сокровенном, дорогом слышит-

ся в музыке среднего раздела, постепенно она становится все более драматичной, даже мрачной, но краткое звучание возвратившейся первой мелодии утверждает мир, покой — и в природе, и в душе человека.

Бурной радостью, задорным скоморошным наигрышем врывается музыка третьей части, скерцо. Сколько в пей неутомимой русской удачи и озорства! Потому таким контрастом вступает новая тема, скорбно элегическая, полная светлой печали: ее сменяет еще одна — плясовая мелодия. Все эти образы, тесно переплетаясь и дополняя друг друга, создают в целом картину пародного веселья, праздника.

Еще более ярко и празднично звучит последняя часть — финал. Стремительным, безудержным потоком пропосются одна за другой различные темы, исполненные радостного оживления, пирикой русской удачи. Здесь же, как напоминание, проявляются и знакомые уже темы: обе основные мелодии из первой части и две мелодии из середины скерцо, сначала печально-задумчивая, затем плясовая, что особенно усиливает праздничное звучание финала. Но, пожалуй, ярче всего звучит вновь начальная тема медленной части. Здесь она утратила былой характер мягкой, лирической созерцательности и звучит величаво-торжественно, патетически-приподнято в исполнении медных духовых инструментов: труб, тромбонов, валторн, — то как страстный монолог, то как могучий гимн всепобеждающей жизни и добру.

Первой симфонией В. С. Калинников завоевал признание не только своих современников, но признание и благодарную память последующих поколений русских слушателей. За свою короткую жизнь он создал и другие произведения, в их числе Вторую симфонию, симфоническую картинку «Кедр и пальма», музыку к пьесе А. Толстого «Царь Борис», Пролог к опере «1812 год» (самую оперу композитор не успел написать), несколько фортепианных и вокальных миниатюр, но Первая симфония и до сей поры остается одним из самых популярных и любимых слушателями произведений русской симфонической музыки.

* * *

Конец XIX столетия характеризуется нарастанием общественного движения. В художественной жизни это тоже нашло свое отражение. В творчестве большинства русских писателей, художников, композиторов того времени, питавших надежды на социальные перемены, на обновление всей жизни русского общества, мы ощущаем страстную тоску по свободе, устремленность к идеалу и горячую веру в него.

В последние годы XIX века особенно значительным для дальнейшего развития русской музыки оказалось творчество А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова — композиторов, чье искусство, конечно, принадлежит веку XX.

Оба они ощущали неустойчивость мира, в котором жили, оба чувствовали приближение социальных перемен и оба не могли мириться со старым миропорядком. Дети одной и той же эпохи, они равно близко к сердцу принимали ее напряженную атмосферу и равно талантливо отразили в своей музыке ее «эмоционально-повышенную температуру», — как сказал один из современников.

Но как по-разному выражена эта эпоха в их произведениях, как различны художественные образы, проистекающие из различия их мировосприятия и различия творческих натур!

И хотя к революционному движению они не были причастны, но пафос их творчества не лишен революционной окраски: для них обоих характерны те же тревожные чувства неясного томления, горячего ожидания, что жили в душах их современников.

В музыке Скрябина эти настроения предстают в облике дерзповенной мечты, а также в облике героической личности художника, преобразующего мир своей волей, что особенно ярко проявилось в произведениях начала XX века: «Божественной поэме», «Поэме экстаза», «Прометее». В гениальной музыке отразилась реальная предгрозовая атмосфера, которую композитор улавливал необычайно чутко. Благодаря этому музыка Скрябина полна романтической приподнятости, высокого пафоса, борьбы. В ней — и чеховская устремленность к «разумному, доброму, вечному», и горьковский возвышающий пафос романтической поэмы «Человек», и блоковское предчувствие «невиданных мятелей»...

Совсем иначе отображено это время в творчестве Рахманинова. Конечно, он не мог не чувствовать приближения революции, но не смог и подняться до осознания ее величия. Вокруг него было немало талантливых художников, музыкантов, литераторов, артистов, которые были солидарны друг с другом в отрицательном отношении к самодержавию, однако пути обновления каждый видел по-своему. Эта идейная путаница стала в дальнейшем источником трагедии для многих представителей творческой интеллигенции.

Александр Николаевич Скрябин (1872—1915), как истинный сын своего времени, понимал несправедливость общественного устройства, понимал и отворачивался от него. Но не в сторону революционной борьбы, а в область некой мистической, надчеловеческой идеи. Предчувствуя неизбежность социальных катастроф, он своей музыкой выразил их томительное ожидание. И хотя они виделись Скрябину не как реальные события, а как некая символическая буря или вселенская катастрофа — все равно он более чутко, чем другие художники, воплотил в своих сочинениях умонастроения своей эпохи. В русскую музыку А. Н. Скрябин вошел как страстный певец свободной и прекрасной личности — творческой, дерзповенной, героической, отвергающей все пошлое, недостойное человека.

Учителями Скрябина были: по фортепиано известный педагог С. Н. Зверев, по теории музыки С. И. Тапесв, который остался его преподавателем по классу теории и сочинению и в Московской консерватории, куда 16-летний юноша поступил в 1888 году.

Страстная увлеченность музыкой, многочасовая игра на фортепиано стали причиной трагедии: Скрябин «переиграл» руку. Это событие едва не лишило юношу жизненной цели: врачи объявили недуг неизлечимым. Какова же была воля, жажда пианистической деятельности у этого человека, сумевшего побороть частичный паралич правой руки! Через некоторое время он вновь вернулся к той истинной жизни, которая была для него единственно возможной: продолжать систематические занятия на фортепиано и концертные выступления. Эти переживания не могли не отразиться на творчестве молодого музыканта: Первая фортепианная соната — с похоронным маршем, пьесы — Прелюдия и Ноктюрн — обе для одной левой руки, явились отголоском тех трагических событий.

Весной 1894 года в одном из концертов Скрябина услышал М. П. Беляев, которого восхитила и манера игры юного пианиста, и его музыка. Угадав в нем дарование яркое, оригинальное, Беляев взял на себя добровольную опеку над ним: отныне он стал издателем всех его сочинений, чем способствовал выдвижению молодого автора в ряды первых композиторов России. Большим подспорьем для А. Н. Скрябина оказались Глинкинские премии (тоже учрежденные Беляевым).

Кто знает, как сложилась бы судьба этого талантливоего композитора, необеспеченного, неприспособленного к житейским невзгодам, если бы не участие М. П. Беляева. Беляев не дожил до мирового признания скрябинского гения, но верил в него до конца жизни.

Одно из лучших ранних сочинений А. Н. Скрябина — Первая симфония для хора и оркестра, в которой автор утверждает свои эстетические идеалы: искусство, по его мысли, источник сил для подвига, путь к объединению людей в единое братство. Примечателен хоровой финал симфонии на собственные стихи композитора:

Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Эти идеи подтверждаются и в других его сочинениях — симфонических и фортепианных.

С конца 90-х годов композитор работает необычайно много и плодотворно. Его творческий гений проявляет себя в дерзких новаторских замыслах, — на воплощение их раньше потребовались бы годы, теперь они осуществлялись в течение месяцев и даже нескольких дней.

В конце жизни Скрябин вынашивал идею соединения музыки с другими искусствами — театром, живописью, танцем. Он был уверен, что на этой основе поднимется новое синтетическое искусство, способное не только давать людям художественное наслаждение, но, по его словам, и «преобразовать самую жизнь». Так у композитора возник замысел нового грандиозного произведения — «Мистерии», над которым он работал в последние годы.

Тогда же утвердилась в нем идея светового сопровождения музыки, возникавшая еще раньше, при создании симфонической поэмы «Прометей».

К сожалению, эта идея осталась невоплощенной: весной 1915 года Скрябин скоропостижно скончался, так и не осуществив свои интересные замыслы.

Велико для нас значение Скрябина, и прежде всего тем, что в тяжелый для России период он воспел могучего, свободного человека, отразил в своей музыке не только томительные ожидания, но и радостное предчувствие борьбы, победы, не только неясные томления духа, но и ослепительные вспышки свободной человеческой воли.

В музыке этого композитора мы слышим отголоски бурь и потрясений, что пропеснелись в начале нашего века, которым противостоит могучий человеческий дух, свершивший столько преодолений.

Имя **Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943)** занимает одно из главных мест в истории русской культуры и является символом высокого служения искусству: гениальный пианист, выдающийся оперный и симфонический дирижер, он проявил себя и как замечательный композитор, создатель высокохудожественных произведений, которые вошли в золотой фонд мировой музыки.

Самостоятельная творческая деятельность Рахманинова, начавшаяся после окончания консерватории в 1892 году, складывалась удачно: успех первой оперы «Алеко», которая горячо была встречена публикой и критикой, вдохновил молодого композитора на создание новых произведений, среди которых преобладают фортепианные. В них уже явственно ощутим особый, неповторимый рахманиновский стиль: широкий мелодический размах и лирическая напевность, монументальность в сочетании с тончайшими оттенками различных чувств, блестящая виртуозность и суровая сдержанность.

Среди ранних фортепианных пьес выделяется ставшая вскоре очень популярной Прелюдия до-диез минор. Очень лаконичная по форме, зрелая по мысли прелюдия насыщена глубоко трагедийным содержанием, ярко контрастными образами. Суровой, мрачной мелодии в басах противостоят скорбные вопросительные интонации в высоком регистре. Этот образ содержит уже в самом себе контрастную напряженность и господствует в крайних ча-

стях прелюдии — первой и третьей. В среднем разделе прелюдии утверждает себя взволнованно мятежный, порывистый, стремительный вихрь. Полный грозной, стихийной мощи он явился провозвестником тех бурных патетических образов в рахманиновском творчестве, которые современники связывали с образами пробуждавшихся революционных сил.

Значительное место в его творчестве занимают и романсы, где проявился замечательный мелодический дар композитора. Наибольшей популярностью пользовался романс «Весенние воды». Он был воспринят современниками не только как образ пробуждающейся природы, но как призыв к пробуждению общественных сил России.

После окончания консерватории Рахманинов много выступал в концертах как пианист, исполнитель произведений Ф. Листа, А. Рубинштейна и собственных сочинений, таких как первая сюита для двух фортепиано (с финалом «Светлый праздник», где воспроизводится звучание праздничных колоколов), Прелюдия до-диез минор, несколько «музыкальных моментов», «Полипиель».

Особенно большое влияние на развитие творческой индивидуальности Рахманинова оказал П. И. Чайковский, об этом говорят эмоциональная открытость, мелодическая широта, искренность рахманиновской музыки.

Но в то же время сходство музыки Рахманинова и Чайковского обусловлено тем, что оба композитора жили и творили в сходной музыкальной среде, почти одни и те же явления питали их творчество, одна эпоха в истории русского общества воздействовала на их умы и творческий темперамент: русская национальная культура конца XIX века с типичными для нее вопросами и проблемами, русская народная песенность, причем, городской фольклор в большей мере, чем крестьянский, что было свойственно композиторам «Могучей кучки», и, наконец, особый, лирический склад дарований обоих композиторов.

Под впечатлением смерти П. И. Чайковского, в 1893 году, Рахманинов создал свое Элегическое трио — одно из наиболее вдохновенных и психологически глубоких юношеских сочинений — и посвятил его памяти любимого композитора. Глубоким трагизмом проникнуто это произведение; немногие просветленные образы лишь контрастно оттеняют, подчеркивают его общее мрачно-торжественное настроение.

Постепенно все большее место в творчестве С. В. Рахманинова занимают впечатления от прочитанных книг — в основном русских классиков, из которых любимыми становятся Лев Толстой и Чехов. Поэтический мир рассказов Чехова, глубокая и внешне спокойная лирика, умный, тонкий юмор и беспредельная любовь к родной русской природе были близки и созвучны личности Рахманинова, который под впечатлением чеховского рассказа «На пути» создал симфоническую фантазию «Утес». Близок Рахма-

нипову своим особым чувством природы, и именно русской природы, и другой его великий современник — И. И. Левитан.

Весной 1897 года впервые на концертной эстраде прозвучало крупное симфоническое произведение С. В. Рахманинова — Первая симфония, неуспех которой принес композитору горькие разочарования и продолжительный творческий кризис. «После этой симфонии я не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки», — вспоминал позднее сам композитор.

В то трудное для него время Рахманинов был приглашен С. И. Мамоновым в его частную оперу на должность второго дирижера. Это не только облегчило материальное положение жившего в нужде композитора, но и помогло ему выйти из состояния бездействия, кризиса. Новая обстановка, новые люди — талантливые, увлеченные своим делом, ищущие новых путей в своем искусстве — способствовали возрождению Рахманинова для творчества.

Постепенно он горячо увлекся дирижерской деятельностью. И пусть не сразу и не все проходило у него на должном уровне, но феноменальные способности — блестящая музыкальная память, тонкий слух, незаурядная сила воли — позволили Рахманинову проявить себя прекрасным дирижером.

Постепенно слава его как выдающегося музыканта росла, а талант мужал, набирал силу. И хотя жить приходилось в очень трудных условиях, Рахманинов был полон творческого горения. Это интенсивное, бурное творческое возрождение являло собой самый яркий, счастливый период в жизни композитора и совпадало с началом нового века. В короткое время он создает Вторую сюиту для двух фортепиано, Виолончельную сюиту, кантату «Весна» на слова Некрасова, Вариации на тему Шопена, несколько превосходных прелюдий и два цикла романсов, начинает работу над операми «Франческа да Рамини» и «Скуной рыцарь», над Второй симфонией.

Столь большой продуктивности, интенсивности сочинения раньше, ни позже Рахманинов не знал. В этот период им было создано одно из лучших произведений — Второй концерт для фортепиано. Вдохновенная и вместе с тем глубокая по содержанию музыка включает в себя различные образы — то светлые, радостно-ликующие, то взволнованно-патетические, трагедийные. И весь этот возвышенный и поэтический мир воплощен в строгие и стройные пропорции, что делает концерт одним из ярчайших шедевров мировой музыки. В произведениях Рахманинова тех лет преобладают лирические исповеди, страстные призывные монологи, исполненные томительных ожиданий и светлых прозрений, в них отражен духовный мир человека, размышления над его судьбой.

Все большее место занимают в его творчестве и образы русской природы, на фоне которой он передал различные настроения че-

ловека. Природа у Рахманинова существует не сама по себе; она неотъемлема от душевного мира героя — с ним она скорбит и беспечно радуется, горестно тоскует и гневно протестует. Музыка Рахманинова полна мятежного пафоса, неудовлетворенности, протеста против того зловещего и непонятного, что в произведениях П. И. Чайковского носило название «фатума».

Этот протест — взволнованный и страстный — особенно характерен для большинства произведений Рахманинова конца XIX века, как и для всей культурной и общественной жизни России.

Заключение



Дорогие друзья! Вы познакомились в самых общих чертах с жизнью и творчеством великих русских композиторов XIX века; композиторов, без которых невозможно представить историю не только русской, но и мировой музыкальной культуры. Этих композиторов, очень ярких, самобытных, роднила любовь к музыке и идея народности искусства, его национальной окрашенности. И отсюда — любовь к национальной истории и современной жизни, интерес к русской народной песне, которую каждый из них по-своему преломлял в своем творчестве.

На этой прочной основе возникло много удивительных сочинений, в которых отображены различные стороны русской жизни, русского национального характера.

Но, несмотря на общность взглядов, требований к искусству, каждый из русских композиторов являл собой неповторимую индивидуальность.

Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский. Каждый из них составил гордость нашей национальной культуры, открыв новую страницу в истории музыки.

Великий Глинка нашел единственный для русской музыки путь развития — путь народности, реализма. Именно на этой почве он создал первые в России классические оперы. Помимо своих высоких художественных достоинств, они имеют еще и огромное значение для дальнейшего развития русской музыки.

И не только оперной. Великолепные симфонические увертюры к обеим его операм и к драме «Князь Холмский», балетные сцены, прекрасные испанские увертюры и неповторимая «Камаринская» — все это послужило истоком русского симфонизма.

Синтезируя все лучшее, что было в европейской и в русской музыке, Глинка доказал и общность русской музыкальной культуры с общечеловеческой — и ее оригинальность, своеобразие. Поэтому русская музыка, начиная с Глинки, занимает такое большое место в сокровищнице мировой культуры.

Наследовав от Глинки принципы народности, реализма, композиторы последующего поколения сделали эти принципы знаменем своего творчества.

Скорбный и ироничный Даргомыжский, приблизивший музыку к выразительному человеческому говору, стремившийся к достоверности и наибольшей выразительности музыкального языка,

Спокойный и уравновешенный Бородин — поклонник классической ясности, уверенный в торжестве красоты и величия человеческого духа.

Нервный, порывистый Мусоргский, уверенный, что «искусство должно воплощать не одну красоту», а потому с таким горячим сочувствием и состраданием изображавший в своем творчестве самые различные человеческие типы, комические и трагические ситуации.

Сдержанный, добрый и мудрый сказочник Римский-Корсаков, устремленный к гармонии и в природе и в душе человека.

И Чайковский — так же горячо и страстно сострадавший человеку, отразивший красоту и смятенность его души.

Из многих слагаемых складывался творческий облик каждого из великих музыкантов. Решающую роль тут играла не только высокая музыкальная одаренность, нерасторжимо связанная, а потому усиленная народно-песенной стихией, но и высокая культура.

Все лучшее, что создало человечество на протяжении своей истории — от древнегреческих философов, поэтов до высоких достижений в развитии различных отраслей человеческого знания в XIX веке, составляло умственный и духовный багаж великих русских композиторов. Гениальная одаренность этих людей проявлялась в различных жанрах. Характерно, что работа над произведениями, различными по содержанию, характеру, настроению, шла параллельно. Вспомним, как Глинка почти одновременно писал «Ночь в Мадриде» и «Камаринскую». Мусоргский — трагедийную «Хованщину» и комедийную «Сорочинскую ярмарку». Чайковский — «Пиковую даму» и «Иоланту». И это было вызвано не снешкой, а неумной потребностью многогранно одаренных натур высказать себя в различных планах — подчас противоположных. Запас творческого воображения, вдохновения был так велик, что просто не хватало человеческих сил воплотить все это в звуках.

Такая богатая одаренность и высокий интеллект порождали в свою очередь многообразие интересов и духовных исканий. «Чую все искусства», — говорил Мусоргский, и это мог бы сказать каждый из русских композиторов — все они глубоко понимали и литературу, и живопись, и скульптуру.

Но широкие познания в самых различных областях человеческой деятельности, помноженные на гениальность, были подчинены лишь одному — музыкальному творчеству. Без этого великие русские музыканты не мыслили своего существования.

Близки и их жизненные идеалы. Во многом сходны и их судьбы: все они родились в глуши русских деревень или провинциальных городков; росли под обаянием русской природы, народных сказок, песен, под впечатлением народного быта, обрядов.

Восхищение русской природой определило на всю жизнь живое и свежее восприятие красоты — а это в свое время не могло не влиять на развитие творческой натуры. Эти ранние впечатле-

ния явились теми животворящими соками, которые питали творчество зрелых мастеров и определили связи со всем народным, русским.

Все они довольно рано начали учиться музыке, испытывая к ней горячий интерес и даже пристрастие. Вспомним ответ Миши Глинки: «Музыка — душа моя» или слова маленького Пети Чайковского: «О, эта музыка, музыка!»

Необходимое образование и воспитание они получили в России. Почти все — как Бах и Гайдн — были гениальными самоучками. Исключение составил лишь Чайковский, окончивший Петербургскую консерваторию.

Процесс самоутверждения в своем творчестве происходил не благодаря, а вопреки той среде, в которой жили композиторы. Поэтому проходил он мучительно.

С детства впитанная музыкальная культура русского народа становится неотъемлемым элементом их творчества. Отсюда та выекая гуманность, то глубокое сочувствие и сострадание к народу — обездоленному и униженному. И талантливому, создавшему, несмотря на вековой гнет, — и даже вопреки ему — гениальные песни, сказки и другие произведения.

Если в начале XIX века — в творчестве Глинки, Даргомыжского — были ощутимы симпатии к народу, то во второй половине столетия композиторы члены «Могучей кучки» выражали в своем творчестве уже осуждение царизму, звали к активному протесту против произвола, насилия, несправедливости. Вспомним оперы Мусоргского, Римского-Корсакова.

Много удивительно прекрасных произведений создали русские композиторы XIX века. В них нашли свое отображение различные стороны русской жизни, национального характера.

И глубоко прав был Горький, который, характеризуя огромные достижения русской культуры XIX века, писал: «В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир».

СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ*

А д а ж и о (итал. *adagio* — медленно, спокойно) — 1) основное обозначение медленного темпа, соответствующего замедленному шагу; 2) обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия; 3) медленный лирический танец в балете.

А к к о м п а н е м е н т (франц. *accompagnement* — сопровождение) — часть музыкальной ткани, предназначенной сопровождать, поддерживать, дополнять наиболее выразительные голоса и инструменты.

А л л е г р е т т о (итал. *allegretto*) — обозначение темпа, менее быстрого, чем аллегро.

А л л е г р о (итал. *allegro* — веселый, радостный, живой; весело, быстро) — 1) основное обозначение быстрого, оживленного темпа, соответствующего очень скорому шагу или даже бегу; 2) обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

А н д а н т е (итал. *andante* — идущий, текущий) — 1) основное обозначение среднего по скорости темпа, соответствующего спокойному шагу; 2) обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

А н с а м б л ь (франц. *ensemble* — букв. — вместе) — совместное пение или же игра на различных инструментах двух или более музыкантов.

А р и е т т а (итал. *arietta* — маленькая ария; также — ветерок) — небольшая ария.

А р и б з о (итал. *arioso* — вроде арии; также — просторный, полный воздуха) — разновидность арий; чаще всего — певучая, лирическая ария небольших размеров и свободного построения.

А р и я (итал. *aria* — ария, песня; также — воздух, ветер) — законченный по построению, широкораспевный отрывок оперы или другого крупного вокального произведения, исполняемый певцом с сопровождением оркестра. Подобно монологу в драме, ария служит раскрытию характера действующего лица в опере.

Б о л е р о — испанский народный танец, известный в конце XVIII века. Темп умеренный; сопровождается ударами кастаньет.

В а л ь с (франц. *walse*, нем. *Walzer*, от *walzen* — прокатывать) — танец ведет свое начало от немецких, чешских и австрийских народных танцев.

В а р и а ц и и (лат. *variatio* — изменение) — 1) повторение только что прозвучавшей музыкальной темы в измененном виде; 2) сольный классический танец в балете.

Г а р м о н и я (от греч. *harmonia* — созвучие, соразмерность) — законо-

* В основу пояснения слов положен «Краткий музыкальный словарь» А. Дольжанского, М.—Л., 1966.

мерное сочетание аккордов и созвучий, сопровождающих мелодию.

Дуэт (нем. Duett, от лат. duo — два) — ансамбль двух инструментов или голосов (в последнем случае сопровождающие инструменты в расчет не принимаются).

Интервал (от лат. intervallum — промежуток, расстояние; также — разница) — сочетание двух музыкальных звуков (секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава и др.).

Интродукция (от лат. introductio — введение) — небольшое вступление к какой-либо пьесе, крупному сочинению (опере, симфонии, кантате и др.).

Каватина (итал. cavatina) — название одной из разновидностей оперной арии, обычно напевного, лирического характера. В пропе — выходная ария того или иного действующего лица (например, ария Антонида и Людмилы из опер Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»).

Квартет (нем. Quartett, от лат. quartus — четвертый) — 1) ансамбль четырех исполнителей; 2) сочинение для четырех исполнителей с особой партией для каждого.

Квинтет (нем. Quintett, от лат. quintus — пятый) — 1) ансамбль пяти исполнителей; 2) сочинение для пяти исполнителей с особой партией для каждого.

Клавир (сокр. от нем. Klavierauszug — фортепианное извлечение, переложение) — общее название струнно-клавишных инструментов (клавесин, клавикорды, фортепиано).

Кода (итал. coda — хвост, конец, шлейф) — дополнительный раздел, заключительный раздел музыкаль-

ного произведения или его отдельной части. Кода может являться и послесловием, и выводом, и ранней кой произведением.

Краковяк (польск. krakowiak — краковский, от польск. города Краков) — быстрый, веселый польский народный танец.

Крещэндо (итал. crescendo — возрастающая, усиливающая) — постепенное увеличение силы звука.

Ларго (итал. largo — широкий, просторный) — 1) основное обозначение самого медленного темпа; 2) обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

Лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — основная тема или музыкальный оборот, которые характеризуют какой-либо персонаж музыкального спектакля, мысль музыкального произведения.

Марш (франц. marche — ходьба, движение вперед) — музыкальное произведение чаще всего энергичного, бодрого характера. Предназначено для сопровождения коллективного шествия. Марши бывают торжественные, походные, строевые, похоронные и т. д.

Менуэт (франц. menuet, от раз menus — маленькие шаги) — народного происхождения танец трехдольного тактового размера. В XVII веке был введен при французском дворе, первоначально представлял ряд церемонных движений в умеренном темпе.

Включенный в инструментальную музыку, менуэт приобрел значительно более скорый темп и энергичный характер.

Нота (лат., итал. nota — знак, заметка) — обозначение отдельного музыкального звука.

Ок т ё т (нем. Oktett, от лат. octo — восемь) — 1) ансамбль восьми исполнителей; 2) сочинение для восьми исполнителей с особой партией для каждого.

О п е р а (итал. opera — действие, произведение, труд) — сопровождаемое оркестром музыкально-драматическое произведение (часто включающее также балетные сцены), в котором исполнители-актеры не говорят, а поют весь текст.

П е с н я — наиболее простая и пространственная форма вокальной музыки. Обычно имеет простую куплетную строфическую форму.

П и а н о (итал. piano — тихо, слабо) — одно из основных обозначений силы звука.

П о л и ф о н и я (от греч. poly — много и phone — звук, голос; букв. — многоголосие) — многоголосие, объединяющее в одновременном звучании несколько равноправных мелодий; каждая из этих мелодий имеет самостоятельное выразительное значение.

П о л о н ё з (франц. polonaise — польская) — старинного происхождения польский танец, точнее торжественное шествие в темпе несколько ускоренного шага.

П р ё с т о (итал. presto — скоро, быстро) — 1) обозначение самого быстрого темпа, соответствующего стремительному бегу; 2) название пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей другого специального обозначения.

Р а з р а б ё т к а — средний раздел в музыкальном произведении, в котором выделяются и свободно развиваются (разрабатываются) отдельные музыкальные темы или их обороты, изложенные ранее в экспозиции,

Р е п р и з а (от франц. reprise — повторение, возобновление, восстановление) — повторение какой-либо части произведения.

Р е ч и т а т и в (от лат. recitare — читать вслух, декламировать) — род вокальной музыки, которая интонационно и ритмически воспроизводит бытовую или декламационную речь.

Р и т м (от греч. rhythmos — мерное течение) — чередование и соотношение музыкальных длительностей и акцентов.

Р о м а н с (исп. romance, от роман — романский) — 1) сольная лирическая песня с инструментальным сопровождением; 2) заимствованное из вокальной музыки название инструментальных пьес певучего, мелодического характера.

Р о н д о (франц. rondeau, от ronde — хоровод, хороводная песня).

С е к с т ё т (нем. Sextett, от лат. sextus — шестой) — 1) ансамбль шести исполнителей; 2) сочинение для шести исполнителей с особой партией для каждого.

С е п т ё т (нем. Septett, от лат. septem — семь) — 1) ансамбль семи исполнителей; 2) сочинение для семи исполнителей с особой партией для каждого.

С и м ф о н и я (от греч. symphonia — созвучие) — сочинение для оркестра в форме сонатного цикла, т. е., по существу, соната для оркестра. Симфония, как наиболее развитая инструментальная форма, обладает огромными возможностями для воплощения самого значительного и разнообразного идейно-эмоционального содержания.

С ю и т а (от франц. suite — последовательность, продолжение) — циклическое произведение, состоящее из нескольких законченных пьес, раз-

пообразных по содержанию и построению и следующих одна за другой по принципу контраста.

Тембр (от греч. tympanon—бубен, франц. timbre — колокольчик, также метка, марка, т. е. отличительный знак) — звуковая окраска, присущая каждому голосу и каждому музыкальному инструменту.

Темп (итал. tempo, от лат. tempus — время) — скорость движения музыкального произведения. Темпы бывают весьма медленными, умеренными и быстрыми.

Трио (итал. trio, от tre — три) — 1) ансамбль трех исполнителей; 2) сочинение для трех исполнителей с особой партией для каждого.

Увертюра (франц. ouverture—открытие, начало) — 1) инструментальная пьеса, исполняемая перед началом какого-либо представления (оперы, балета, кинофильма и т. п.);

2) одночастное оркестровое произведение, часто принадлежащее к программной музыке; 3) название песту-ления к сюите.

Унисон (от итал. unisono — однозвучный) — одновременное звучание двух или многих звуков одинаковой высоты (иногда различного тембра).

Фортэ (итал. forte — сильно, громко) — одно из основных обозначений силы звука.

Цикл (от греч. kyklos —круг)— последование самостоятельных вокальных или инструментальных пьес, объединенных общностью художественного замысла.

Экспозиция (лат. expositio—изложение) — первый раздел сонатной формы или фуги, в котором изложены основные темы музыкального произведения.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. М., Изд-во АН СССР, 1963.

Бородин А. П. О музыке и музыкантах. Из писем. М., Музгиз, 1958.

Владыкина-Бачинская Н. М. П. И. Чайковский. М., Музыка, 1975.

Головинский Г. Л. «Князь Игорь» — опера А. П. Бородина. М., Музыка, 1980.

Головинский Г. Л. Камерные ансамбли Бородина. М., Музыка, 1972.

Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М., Музыка, 1973, т. I.

Добровенский И. К. Композитор, ищущий неизвестности. М., Музыка, 1978.

Купин И. Ф. Милый Алексеевич Балакирев. М., Советский композитор, 1967.

Капп-Новикова Е. И. Хочу правды. Повесть об Александре Даргомыжском. М., Музыка, 1971.

Капп-Новикова Е. И. Маленькая повесть о Михаиле Глинке. М., Музыка, 1968.

Купин И. Ф. П. А. Римский-Корсаков. М., Советский композитор, 1974.

Лебедев А. К. Владимир Васильевич Стасов. Л., Художник РСФСР, 1965.

Левашиова О. Е., Келдыш Ю. В., Каппинский А. И. История русской музыки. М., Музыка, 1973, т. I; 1979, т. II.

Львов М. Г. Русские певцы. М., Музыка, 1965.

Орлова Е. М. Лекции по истории музыки. М., Музыка, 1977.

Попова Т. В. Бородин. М., Музыка, 1967.

Попова Т. В. Мусоргский. М., Музыка, 1977.

Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. М., Музыка, 1973, т. I, т. II.

Рацкая Ц. М. Н. А. Римский-Корсаков. М., Музыка, 1977.

Смирнов М. Н. Фортепианные произведения композиторов Могучей документ. М., Музыка, 1971.

Шлифштейн С. Я. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., Музыка, 1975.

Модест Петрович Мусоргский. Письма. Биографические материалы и документы. М., Музыка, 1911.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	3
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ	
ГЛННКИ	5
МНХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛННКА	19
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ДАРГОМЫЖСКИИ . .	50
«МОГУЧАЯ КУЧКА»	65
АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН	76
МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ	99
НИКОЛАИ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ .	123
ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ	147
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В КОНЦЕ XIX ВЕКА	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
СЛОВАРЬ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ	199
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ	
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	202
	206

Лилия Сергеевна Третьякова
РУССКАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА

Редактор Э. В. Мазнина

Художник К. К. Мешков

Художественные редакторы К. К. Федоров,

А. Н. Жилин

Технический редактор Е. Н. Зелянина

Корректоры Г. М. Махова,

Т. В. Савченкова

ИБ № 6747

Сдано в набор 05.03.81. Подписано к печати 19.03.82.
ЛП1097. 60×90^{1/16}. Бум. типограф. № 3. Гарн. об. нов.
Печать высокая. Усл. печ. л. 13,0. Усл. кр. отт. 13,125.
Уч.-изд. л. 14,19. Тираж 100 тыс. экз. Заказ № 65.
Цена 65 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство
«Просвещение» Государственного комитета РСФСР
по делам издательств, полиграфии и книжной торгов-
ли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени по-
лиграфический комбинат Росглаволиграфпрома Го-
сударственного комитета РСФСР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. Саратов,
ул. Чернышевского, 59.