





На восторженной оценке «Садко» впервые в творческой жизни Римского-Корсакова сошлись мнения «врагов» и «друзей» композитора. «Светлый, легендарный, красочный “Садко” – как должен был этот сюжет вдохновить композитора, характернейшими чертами творчества которого являются культ мажора, радости, солнца» (Ю.Д. Энгель).



Глазунов словно родился с безупречным чувством формы, и именно формы симфонической: способ мышления «чистой музыкой» является определяющим не только для его симфоний, но и для многочисленных оркестровых пьес разных видов, а также часто и для балетной музыки.



«Когда композитор столько требует от своего творчества и так сложно-математически работает над каждым написанным тактом своим, то естественно, что его произведения представляют исключительный материал для любящих музыку и призванных судить о ней» (А.К. Глазунов о С.И. Танееве).

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

В истории русской музыки 1860–1870-е годы предвещали начало «золотого века»: состоялись почти одновременные композиторские дебюты пяти гениев — П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, М.А. Балакирева; сложились основные формы публичной музыкальной жизни; стремительно развивалась музыкальная критика (представленная фигурами В.В. Стасова, А.Н. Серова и талантливых писателей более молодого поколения, в частности, Г.А. Лароша); вышли в свет первые русские учебники по теории музыки (П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова), основополагающий труд протоиерея Д.В. Разумовского «Церковное пение в России» [1].

Уникальность следующего десятилетия, 1880–1890-х годов, состояла в том, что в сжатых временных пределах впервые в истории русской музыки сошлось сразу несколько поколений выдающихся музыкантов, и прежняя ситуация начала изменяться уже в начале нового периода, причем в обеих оппонирующих друг другу столицах — Петербурге и Москве.

В Петербурге в 1880-е годы словно бы обрушилось то внутренне очень сложное объединение музыкантов, которое называлось Новой русской школой или, по выражению В.В. Стасова, «Могучей кучкой», а позже, по определению западных музыковедов, — «Пятеркой».

В 1881 году скончался М.П. Мусоргский. А.П. Бородин, внезапно ушедший из жизни в феврале 1887-го, в последние годы на музыкальном поле работал мало, в основном — над завершением более ранних замыслов [2]. М.А. Балакирев, после долгих лет самоотлучения от музыкальной среды, медленно возвращался в нее, поначалу более как дирижер и педагог, нежели как композитор. Ц.А. Кюи работал много, но ничего сравнимого с операми предшествующего периода («Вильям Ратклиф», 1869 и «Анджело», 1876) не создавал.

Таким образом, разные обстоятельства выдвигали Н.А. Римского-Корсакова на роль лидера и столпа «Могучей кучки». Он и осознавал себя таковым, однако для него самого после «Снегурочки» (хотя и поставленной в Мариинском театре в 1882 году, но мало понятой публикой и даже собратьями по цеху, кроме, быть может, Бородина) тоже наступили нелегкие времена.

О разнообразной деятельности Римского-Корсакова в это время будет сказано далее. Здесь лишь отметим: во многом она была связана с собиранием наследия предыдущего периода, с доведением его до реально звучащей формы.

Именно в 1880-е годы Римский-Корсаков отредактировал почти все сочинения Мусоргского, включая оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», добился их постановки (сначала

в полулюбительском кружке и частной антрепризе, затем в Московской Русской частной опере С.И. Мамонтова). После кончины Бородина — завершил (совместно с А.К. Глазуновым) «Князя Игоря», который в 1890 году был с огромным успехом показан на Мариинской сцене [3]. Но собственную, следующую за «Снегурочкой» оперу-балет — очень интересную, хотя и противоречивую «Младу» (1890) — завершил едва ли не десятилетие спустя, то есть из оперного театра композитор ушел практически на все 1880-е годы. И это весьма показательно, если принять во внимание, что в последующее десятилетие (между 1896 и 1908 годами) им было сочинено десять опер.

По-настоящему Римский-Корсаков вышел из затяжного кризиса к середине, даже ко второй половине 1890-х с созданием сначала «Ночи перед Рождеством» (1894), а затем «Садко» (1896). Это не означает, что 1880-е годы стали для него годами молчания: здесь были и очень крупные достижения, например, три симфонические поэмы: «Испанское каприччио» (1887), «Шехеразада» (1888), «Воскресная увертюра на темы из Обихода» (1888). Однако, по собственному ощущению композитора, ему не доставало какого-то нового качества, свежего дыхания. Оно пришло лишь к концу столетия, когда профессионалами и любителями музыкального искусства Римский-Корсаков безоговорочно был признан главой русской музыкальной школы.

Совсем по-иному складывалась в эти годы судьба П.И. Чайковского. После трудного периода рубежа 1870–1880-х, когда композитор вынужденно покидает Москву и начинает совсем иную — скитальческую, свободную жизнь, для него открывается путь восхождения к великим свершениям и великой славе, российской и европейской. Именно Чайковский представляет в это время лицо русской музыки за рубежом. Г.А. Ларош писал в год кончины композитора (1893): «П.И. Чайковский стоит во главе современной русской музыки. Стоять во главе ее теперь, когда музыкальная техника, музыкальные знания разлились на обширный район специалистов, и когда

На с. 476–477:
П.И. Чайковский в мантии
почетного доктора музыки
Кембриджского университета.
Фотография Ф.Г. Мейтланда
1893 г. ГМЗЧ
Н.А. Римский-Корсаков.
Фотография 1894 г.
ОР НМБ СПбГК
А.К. Глазунов. Фотография
1890-х гг. ОР НМБ СПбГК
С.И. Танеев. Фотография
1880-х гг. ГМЗЧ

появилось довольно много композиторских талантов, совсем не то, что в 60-х годах, когда русские композиторы были наперечет. Вместе с пятью или шестью другими, большею частью превосходящими его возрастом, он также стоит во главе музыки всего цивилизованного мира — и здесь его царство, хотя и разделяемое с другими, столь же мало подвергается спору и столь же радостно признается, как и в России» [4].

Исторической «паре» Н.А. Римский-Корсаков — П.И. Чайковский соответствует в последние десятилетия XX века «пара» их учеников, музыкантов нового поколения — петербуржца А.К. Глазунова и москвича С.И. Танеева.

Александр Константинович Глазунов (1865–1936) дебютировал поразительно рано — в 16 лет Первой симфонией (1881), имевшей колоссальный успех. Всеми петербургскими музыкантами Новой русской школы этот юноша, еще гимназист, сразу стал восприниматься как «наследник», «надежда».

Сергей Иванович Танеев (1856–1915), тоже рано осознавший себя как композитор (и концертирующий пианист), дебютировал в Москве примерно в то же время, но значительно более скромно, преимущественно сочинениями камерных жанров. Настоящий композиторский дебют Танеева состоялся в 1884-м, когда в древней столице прозвучало сочинение, которому сам автор присвоил первый номер в ряду своих опусов — кантата «Иоанн Дамаскин» (на отрывок из одноименной поэмы А.К. Толстого). Тем не менее, Чайковский сразу предсказал своему ученику большое будущее и вскоре после кончины Н.Г. Рубинштейна выдвинул Танеева на пост директора Московской консерватории [5].

Представляется, что творчество именно этих двух, несомненно великих музыкантов, «поздних русских классиков», в наибольшей мере определило своеобразие новой музыкальной эпохи [6].

Почти одновременно с Глазуновым и Танеевым выходят к слушателям А.К. Лядов в Петербурге и А.С. Аренский в Москве.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914), любимый ученик Римского-Корсакова «первого призыва», сразу принятый «Могучей кучкой», долгое время ограничивал собственное участие в музыкальной жизни почти исключительно дирижерством и педагогикой и лишь изредка радовал публику сравнительно небольшими сочинениями камерных (изредка симфонических) жанров. Гораздо более плодотворным для него стало начало 20-го столетия, когда одна за другой создавались его чудесные симфонические миниатюры, столь созвучные «серебряному веку» (в контексте которого и удобнее рассматривать эту композиторскую фигуру).

Напротив, творчество Антония Степановича Аренского (1861–1906), тоже ученика Римского-Корсакова и одновременно подопечного Чайковского, почти полностью укладывается в эпоху 1880–1890-х годов и в определенном смысле очень характерно для нее. Аренский дебютировал в 1883 году Первой симфонией, а в 1888-м была закончена первая опера композитора — «Сон на Волге» по А.Н. Островскому.

Еще один выдающийся представитель корсаковской школы того же периода — Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859–1935), чья первая опера «Руфь» (по А.К. Толстому) появилась в 1887 году.

Особняком стоит в том же поколении Сергей Михайлович Ляпунов (1859–1924), который, дебютировав почти одновременно с Аренским в 1887 году Первой симфонией, выступил в ней как автор, близкий к «кучкизму» скорее раннего, «балакиревского», склада.

К началу и середине 1890-х годов относятся композиторские дебюты целой группы композиторов-москвичей (по происхождению или образованию) — тех, кому, родившись в 1870-х, суждено было работать в основном уже в 20-м столетии. Это прежде всего Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943), в 18 лет дебютировавший как композитор Первым фортепианным концертом, а в 1892-м закончивший Московскую консерваторию с оперой «Алеко», и Александр Николаевич Скрябин (1871–1915), в 1893 году представивший Первую фортепианную сонату.

В это же время состоялись дебюты Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956), окончившего в 1894 году Первую симфонию, Владимира Ивановича Ребикова (1866–1920), создавшего в 1893 году свою первую оперу «В грозу» (по повести В.Г. Короленко) и, наконец, Василия Сергеевича Калинникова (1866–1901), чьи печально краткие жизнь и творчество целиком поместились в последнее десятилетие XIX века (в 1894 году была окончена его Первая симфония, в 1897-м — Вторая). Здесь же могут быть упомянуты и достаточно многочисленные петербургские авторы так называемого «беляевского каталога», о которых будет сказано далее, и еще ряд композиторских имен «второго» или «третьего» круга.

Иными словами, привычная в 1860–1870-х годах лапидарная расстановка сил «Могучая кучка» — П.И. Чайковский — сменяется картиной гораздо более «населенной», многообразной, но одновременно и более дробной. Новой музыки становится много, к концу века даже очень много, и, разумеется, при этом возникают неизбежные перепады качества. Ситуация выглядит иной, нежели прежде, когда практически одномоментно появлялись сочинения высочайшего художественного уровня, например, «Псковитянка»

[1] См.: Разумовский 1867–1869.

[2] В силу этого и творчество А.П. Бородина в целом рассматривается в хронологически предшествующем томе.

[3] Подробнее о постановках этих опер см. в разделе «Оперный театр».

[4] Ларош 1893/7: 6.

[5] Пост директора Московской консерватории С.И. Танеев занимал в 1885–1888 гг.

[6] Следует, однако, иметь в виду: если Глазунов в сущности полно раскрылся в период 1880–1890-х гг. (шесть симфоний из восьми, причем Седьмая и Восьмая, появившиеся в первые годы столетия, тесно примыкают к предыдущим; вся балетная музыка и ряд других сочинений), то для медленно выстраивавшего свой композиторский мир Танеева последние десятилетия XIX в. ознаменовались, помимо кантаты «Иоанн Дамаскин», только такими крупными достижениями, как Симфония до минор (1874–1875) и опера «Орестея» (1894). Вершины зрелого творчества композитора — кантата «По прочтении псалма» на стихи А.С. Хомякова (1915) и поздние камерные ансамбли — появляются в 20-м столетии, однако несомненно, что «разбег» к ним был сделан в 1880–1890-е годы.



543



544

Римского-Корсакова (1873) [7], «Борис Годунов» Мусоргского (1869, 1872) [8] и «Опричник» Чайковского (1872) [9].

Такие «урожайные» годы прослеживаются и в последние десятилетия века, но они более разбросаны по реальному времени создания сочинений, а в некоторой степени – и по жанрам. Например, к 1890 году относятся «Пиковая дама» Чайковского, «Млада» Римского-Корсакова и долгожданная премьера «Князя Игоря» Бородина [10]; в 1894-м, помимо танеевской «Орестеи», была закончена «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, созданы Пятая симфония Глазунова, Первые симфонии Рахманинова и Калинникова.

Изменяется и принципиально важное прежде соотношение Москва – Петербург. Для 1880–1890-х годов становятся особенно характерны «взаимообмены» между столицами:

закончивший Петербургскую консерваторию Аренский уехал работать в Москву и в дальнейшем своем творчестве сначала пошел скорее по «московскому» пути, но затем вернулся к пути «петербургскому», хотя уже не «кучкистскому». Закончивший с медалью Московскую консерваторию Ляпунов стал «петербургским», ортодоксально «кучкистским» композитором. Гречанинов, выпускник Петербургской консерватории (класс Римского-Корсакова), – типичнейший москвич в творческом смысле. Другой корсаковский ученик, коренной петербуржец Ипполитов-Иванов, в 1905 году стал первым выборным директором Московской консерватории...

Уместно вспомнить и о таком показателе, как жанр. В предшествующем периоде в русской музыке явно доминировала опера, а также вокальные, романсовые жанры. Гораздо меньшее значение имела

[7] В 1873 г. состоялась премьера первой редакции «Псковитянки» в Мариинском театре. Вторая редакция была создана в 1878 г., но сценического воплощения не получила. Третья редакция (1892) явилась окончательной и в этом варианте сочинение было поставлено в Петербурге в 1895 г.

[8] В 1869 г. была завершена первая редакция «Бориса Годунова», не получившая сценического воплощения. Опера во второй редакции (1872) была поставлена на сцене Мариинского театра в 1874 г.

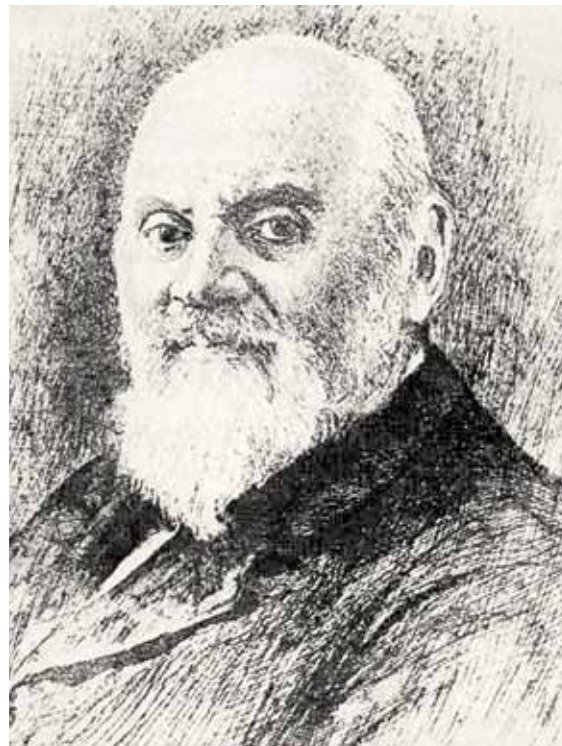
[9] Опера была поставлена в Мариинском театре в 1874 г.

[10] После смерти композитора (1887) опера была завершена Римским-Корсаковым и Глазуновым.

543 Н.А. Римский-Корсаков. Портрет работы И.Е. Репина. 1893. Холст, масло. ГРМ
 544 Титульный лист первого издания оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». 1888. Из личной библиотеки П.И. Чайковского. ГМЗЧ
 545 М.П. Мусоргский. Рисунок С.Ф. Александровского. 1876. Бумага, карандаш. ИРЛИ РАН
 546 М.А. Балакирев. Гравюра В.В. Матэ. 1890-е гг.
 547 А.К. Глазунов. Фотография 1890-х гг. ОР НМБ СПбГК
 548 С.И. Танеев (справа) и его ученик Ю.Н. Померанцев в Ясной Поляне. Фотография С.А. Толстой 1896 г. ГМЗЧ



545



546



547

симфония, убедительно представленная в 1860–1870-е годы прежде всего у Бородина (Первая и Вторая) и Чайковского (Первая и Четвертая). Имелся также ряд прекрасных образцов программного симфонизма — корсаковские симфоническая поэма «Садко» (1867) и «Антар» (Вторая симфония, 1868), а также «Ромео и Джульетта» (1869) и «Франческа да Римини» (1876) Чайковского. Можно вспомнить и ряд опусов Балакирева, продолжавших глинкинскую традицию.



548

В 1880–1890-е годы операми debutируют Аренский, Гречанинов, Рахманинов, их пишут Ипполитов-Иванов, Ребиков и др. Но уже, например, для Глазунова одну из характерных функций оперного жанра — общение с широкой публикой — берет на себя балет. У Танеева же единственная созданная им опера является, скорее, сценической ораторией, во всяком случае произведением не типичного для эпохи оперного стиля. Наряду с разнообразными типами жанрового симфо-



549

низма петербургского и московского образцов («национальные» сюиты и «классические» сюиты, увертюры, поэмы, фантазии и проч.) расцветает симфония как таковая. Прежде всего, это, конечно, симфонии Глазунова, Симфония до минор Танеева, уже упомянутые первые симфонии Аренского, Ляпунова, Калинникова, Гречанинова, позже – Скрябина, Рахманинова...

Очень важная черта эпохи – резко усилившийся в сравнении с предыдущими десятилетиями рост камерных инструментальных жанров. Если ранее камерная музыка присутствовала в русском искусстве сравнительно мало (главными достижениями здесь были квартеты Чайковского и Бородина, фортепианные «Картинки с выставки» Мусоргского), то в 1880–1890-е годы она представлена во всем мыслимом многообразии. Первенствуют опять-таки Глазунов и Танеев – первый с квартетами, второй – с квартетами же и затем более поздними разнообразными камерными ансамблями. К ним можно присоединить также Балакирева и Лядова, уделявших значительное внимание фортепианному творчеству. В камерных и камерно-вокальных жанрах много писали почти все перечисленные выше авторы; что касается фортепианного творчества Рахманинова и Скрябина, то оно занимает главенствующее место в их композиторской деятельности.

* * *

Музыканты и художники той поры нередко шли, что называется, «параллельными курсами». Если проводить личностные аналогии, то можно только пожалеть, что Мусоргскому, другу И.Е. Репина, не дано было встретиться в жизни с В.И. Суриковым, своим, в некоторых отношениях, «двойником»: «Хованщина» (1870–1881) чуть опередила «Боярыню Морозову» Сурикова, равно как «Снегурочка» Римского-Корсакова слегка опередила, например, лучшие из сказочных полотен В.М. Васнецова [11]. «Левитановские мотивы» отчетливо слышны в симфониях Калинникова. Античные темы в изобразительных искусствах (например, у В.Д. Поленова) вызывали самый живой интерес автора «античной» оперы С.И. Танеева (который к тому же, в отличие от большинства коллег, внимательно следил за современной ему художественной жизнью).

Но дело, конечно, совсем не в частных параллелях: сходным оказывается отношение художников и композиторов к историко-культурным явлениям, сформировавшимся в предшествующие десятилетия, – «передвижничество» и «кучкизм», к их жизни в новую эпоху.



550

[11] Римский-Корсаков с работами Васнецова позже познакомился и высоко их оценил, а сравнения своего творчества с васнецовским охотно принимал.

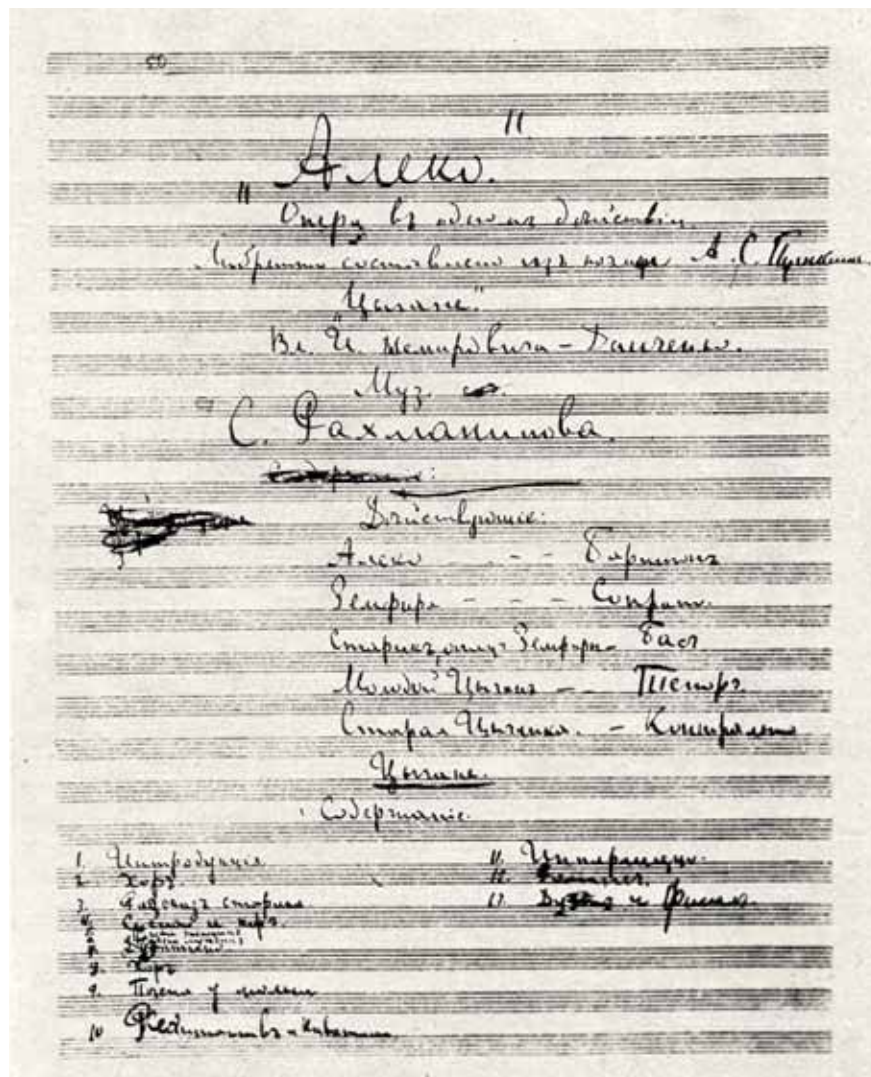
549 А.С. Аренский. Фотография начала 1890-х гг. ГМЗЧ
 550 А.К. Лядов. Фотография 1890-х гг.
 551 С.В. Рахманинов. Фотография 1892 г.
 552 А.Т. Гречанинов. Фотография С. Фельзера 1900-х гг. ГМЗЧ
 553 Титульный лист партитуры оперы С.В. Рахманинова «Алеко» из личной библиотеки П.И. Чайковского. 1892. Автограф. ГМЗЧ



551



552



553

Известно, что для обоих этих объединений нормой профессиональной этики была идея «общего дела». В 1880-х актуальность этой идеи была уже поставлена под сомнение. Кризис оказывался столь очевидным, что Стасов — главный идеолог как «кучкизма», так и «передвижничества», — в 1880 году писал Римскому-Корсакову: «Я себя спрашивал, отчего это “наши” новые, у которых в сто тысяч раз больше “настоящего” и “дела” в их операх, чем в этих “Африканках”, “Плоэрмелях”, “Тангейзерах” и “Лоэнгринах” (имеются в виду две оперы Дж. Мейербергера и две оперы Р. Вагнера. — М. Р.), все-таки не могут добиться до такого же успеха не то что в Европе, а даже у себя дома, как Вагнер и Мейерберг? Конечно, первый ответ тот: потому что именно у нас, русских, в новой школе, в десять миллионов раз более музыки настоящей, <...> но второй ответ: потому что у вас у всех, вместе сложенных, нет той железной воли и настойчивости, как у Вагнера одного, совершенно отдельно и уединенно стоящего!! <...> А то посмотрите: “наши” выступили реформаторами, решительными “радикалами” и “красными”. И тут их большинство ругало, а глубоко уважало и видело в них действительно национальное, самостоятельное, своеобразное движение. И что же, где все теперь? Только еще у одной пары



554

(Вы да Бородин) крылья шевелятся и бьются. А прочие — отошли в сторону и черт знает чем занялись. Кому чин генеральский понадобился и князей учить (речь идет о Ц.А. Кюи. — *М. Р.*), кому просвиры вынимать (М.А. Балакиреву. — *М. Р.*), кому горькую чашу хлебать (М.П. Мусоргскому. — *М. Р.*), кто в постели залеживается целыми днями (А.К. Лядову. — *М. Р.*) и т.д. <...>. Знаете, и в музыке поминутно нужны Авраамы Палицыны, которые бегали бы от казаков к ополчению, от князей к мужикам и всех бы поднимали против общего врага — не поляков, а лени и спячки и “зарастаная травой” [12].

На что последовал грустный ответ Римского-Корсакова: «У русской новой школы и сторонников мало, да и врагов немного, хотя, как и следует, больше; а это потому, что в нашем способном к музыке отечестве потребность и понимание развиты мало. <...> Разумеется, сторонников хорошего в искусстве всегда меньше, но все-таки их там (в Германии. — *М. Р.*) много, и потому Вагнер и может там себя провозводить и обставлять. <...> А попробовал бы он у нас! У нас только казенное и дер-

жится, например, театры и Русское музыкальное общество. Бесплатная школа же имеет ровно 400 человек сторонников» [13].

В письмах и документах Римского-Корсакова, Стасова и других стойких приверженцев «кучкизма» на протяжении 1880–1890-х годов можно найти и более горькие высказывания по поводу не только русской публики, но и собственно Новой русской школы.

Например, Римский-Корсаков писал своему московскому другу, критику и педагогу С.Н. Кругликову, 11 ноября 1883 года: «Мне кажется, что я, в сущности, поставил точку, написав “Снегурку”. <...> Балакирев, я считаю, тоже поставил точку. Бородин, наверно, остановился на заключительном многоточии. Кюи, наверно, тоже покончил — словом, старшие отошли на задний план, а причиной тому отсутствие правильного и нормального воспитания музыкального в юношеские годы» [14]. И тому же корреспонденту 8 апреля 1885 года, размышляя во время редактирования опер Мусоргского и попыток «расшевелить» Бородина: «О могучая кучка! О русские композиторы (ударение Стасова), музыкальным необразованием обязанные сами себе!» [15]. А в августе: «Я ничего не сочинил и не пробовал: я и не могу, да и охоты не имею. Конец музыке приходит вообще. Глазунов почти ничего не делает; Бородин издает старые оскребушки в виде 7 пьес. Кюи — не знаю,

554 М.М. Ипполитов-Иванов. Фотография 1900-х гг. ГМЗЧ
555 В.С. Калинин. Фотография 1898 г. ГМЗЧ



555

[12] Цит. по: Римский-Корсаков 1955–1982/5: 369.

[13] Там же: 371.

[14] Римский-Корсаков 1955–1982/8А: 122.

[15] Там же: 183.

[16] Там же: 151.

[17] Там же: 183.

[18] Там же: 194.

[19] Иванов Михаил Михайлович (1849–1927) — русский музыкальный критик, композитор. Занимался у Чайковского, брал уроки у Ф. Листа. Заведовал музыкальным отделом газеты «Новое время», публиковал свои статьи в различных газетах и журналах. Автор романсов, ряда оркестровых и музыкально-театральных произведений, среди которых опера «Горе от ума» по А.С. Грибоедову (1910). Композиторские опусы М.М. Иванова не отличались оригинальностью, были в значительной степени компилятивны и широкого признания не получили.



[20] Соловьев Николай Семенович (1846–1916) – русский композитор, критик, педагог. Выпускник Петербургской консерватории. Автор музыкальных сочинений в различных жанрах. Создатель значительного числа статей по музыкальной проблематике для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Преподавал композицию и теорию музыки в Петербургской консерватории (с 1885 г. – профессор). Написал несколько учебников по гармонии. В начале XX в. являлся управляющим Придворной певческой капеллы.

[21] «Эклектизм» Римский-Корсаков понимал, разумеется, совсем иначе, нежели этот термин толкуется в современном музыковедении.

[22] Достаточно взглянуть в опубликованные ныне фрагменты из дневников Направника, чтобы понять: Римский-Корсаков не заблуждался, говоря в своей «Летописи» о том, что Направник никогда не любил его музыки, хотя и добросовестно разучивал корсаковские оперы в Мариинском театре. Например, Направник пишет: «Римский-Корсаков достиг продолжительным трудолюбием удивительного мастерства. Он не обладал сценическим талантом, живых людей с их страстями он изображал нежизненно, но зато все сказочное и фантастическое удавалось великолепно» (Направник 1991: 96). О «Младце» с ее виртуознейшей инструментальной в дневниках Направника читаем: «Здоровое творчество не нуждается в этих [оркестровых] затеях и в звуковой многосложности. В последнее время так называемые декаденты прибегают ко вдвойне усиленному оркестру, дабы скрыть свое творческое убожество» (Там же: 299).

556

кажется, важного ничего не произведет. Балакирев Гензельта концерт переоркестровывает» [16].

Чуть позднее, в письме к Кругликову от 9 мая 1890 года, рассказывая о визите Чайковского, о его дружеских отношениях с Лядовым и Глазуновым, о намерении Петра Ильича обосноваться в Петербурге, Римский-Корсаков с горечью заметит: «Около него, ясно, образуется кружок, в который войдут Лядов и Глазунов, а за ними и многие другие <...>. Новый кружок будет граничить и с областью рубинштейновского культа. <...> А затем все промежутки будут заполнены разными бездарными прихвостнями и безличными обожателями. Ну вот и потонет наша молодежь и отчасти не молодежь (например, Лядов) в море эклектизма, который ее обезличит» [17]. И даже совсем уж безнадежно: «Знаете чего нет в русской музыке? – Души нет. А у Бетховена есть великая душа. <...> Глинка тоже удивительный, и Шопен тоже. <...> А молодое поколение музыкантов – вот уж, правда, малую цену имеет» [18].

Это молодое поколение Римский-Корсаков на самом деле любил, по большей части сам и выучил его. Резкость высказывания, конечно, отражает тяжелое душевное состояние композитора в данный момент, но все-таки, по-видимому, речь идет не только о личном чувстве.

Почему же так тревожило его возможное влияние Чайковского на новое поколение петербургских композиторов?

Тема отношений Римского-Корсакова и Чайковского могла бы послужить основой самостоятельного историко-психологического исследования. Глубокое уважение друг к другу, сотрудничество в пропаганде и распространении творчества отечественных композиторов сочетались здесь с ревностью к влиянию на молодых авторов, к успеху у публики. И все же вряд ли даже в самые тяжелые минуты Римский-Корсаков считал именно музыку Чайковского воплощением того «моря эклектизма», которое воспринималось им как величайшая беда русского музыкального искусства конца 19-го столетия.

Другое дело – творчество А.Г. Рубинштейна. Притом что все «кучкисты», и в частности Римский-Корсаков, глубоко почитали лично Антона Григорьевича, отдавали должное его деятельности музыканта-просветителя, пианиста, ценили некоторые его сочинения («Персидские песни», отдельные сцены из оперы «Демон»), – их отношение к рубинштейновскому композиторскому стилю (как и к вкусам этого музыканта в целом) оставалось неприязненным. Видимо, именно этот стиль (равно как стиль его плодотворных подражателей – М.М. Иванова [19], Н.Ф. Соловьева [20] и др.) и олицетворял в глазах «кучкистов» музыкальный «эклектизм» [21] – сглаженный, в той или иной степени благозвучный общеевропейский стиль, подчас с условнорусским колоритом. Стиль этот представлялся «кучкистам» не несущим в себе ничего нового, ничего «настоящего», «подлинного» и воспринимался подобным тому «популярному академизму» в живописи 1880–1890-х годов, против которого столь остро выступали радикально настроенные художники конца века.

Сложно складывались отношения «кучкистов» и с весьма влиятельным Э.Ф. Направником: нельзя было не ценить мастерства этого дирижера, руководившего главным оперным театром России – Мариинским – в течение полувека; нельзя было не отдавать должное его преданности делу. Однако вкусы Направника (отразившиеся в его собственных оперных опусах) были весьма определены. В русской музыке он любил творчество Глинки, тепло отнесся к «Борису Годунову» Мусоргского (постановка при жизни автора), впоследствии стал близким другом Чайковского. Вместе с тем ему оказалось абсолютно чуждо все творчество Римского-Корсакова [22], он намеренно устранился от подготовки к сценическому воплощению «Князя Игоря» Бородина, передав руководство другому дирижеру...

В 1890-х годах Балакирев, составляя некий пространственный текст (предположительно для адресованного императору доклада своего друга, государственного контролера



557



558

557 К.А. Коровин. Эскиз афиши к спектаклю Московской Частной русской оперы «Снегурочка» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1885. РГАЛИ
558 Обложка первого издания Воскресной увертюры на темы из Обихода («Светлый праздник») Н.А. Римского-Корсакова. ГМЗЧ

Т.И. Филиппова), так формулировал суть проблем отечественной музыкальной культуры конца века: «В начале 60-х годов в музыкальном русском мире ясно обозначились два лагеря противоположных: первая категория во главе с Рубинштейном находила безумным стремиться в области музыки к чему-то национальному, самобытному, тогда как музыкальные формы уже выработались в Европе, и, главным образом, в Германии, настолько существенно, что всякое уклонение от них могло вести только к упадку искусство. Другая категория находила не только возможным, но должным и естественным идти по стопам гениального Глинки, считая его основателем самобытной русской школы музыки. К первой категории, кроме Рубинштейна, принадлежали все иностранцы Петербурга, которых ремеслом была музыка. Впоследствии к этой партии присоединились музыкальные критики двух больших петербургских газет — гг. Соловьев и Иванов, что и дало в литературе окончательный перевес этой партии над ее противниками. <...>

Театральная дирекция наша под влиянием высшего общества оказывала всевозможное покровительство рубинштейновской партии, особенно тогда, как присоединился к этой партии и талантливый Чайковский, не перестававший, впрочем, показывать уважение и к представителям русской школы. Музыканты же второй категории, то есть русской партии, были в большом пренебрежении. Их оперы ставились, но с тем, чтобы без всякой уважительной причины их снять со сцены» [23].

Хотя Балакирев и в 1890-е годы упорно стоял на позициях 1860-х, а следовательно, заострял и упрощал ситуацию, все-таки его мысли сохраняли актуальность.

* * *

Эпоху 1880–1890-х (а иногда и 1900-х) годов в истории музыки часто связывают с именем М.П. Беляева [24] и со знаменитым «беляевским кружком» [25], который неминуемо вызывал сравнение с кружком «балакиревским».

Первым развернутое сопоставление этих двух сообществ музыкантов дал в своей «Летописи» Римский-Корсаков: «Сходство, указывавшее на то, что кружок беляевский есть продолжение балакиревского, кроме соединительных звеньев, в лице моем и Лядова, заключалось в общей и тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед. <...> Балакиревский состоял <...> из пяти членов <...>. Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разрастался. Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй — по составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские таланты, и менее значительные дарования, и даже вовсе не сочинители. <...> Балакиревский кружок состоял

[23] Балакирев 1962: 230–231.

[24] Беляев Митрофан Петрович (1836–1904) — сын богатого российского лесопромышленника, любитель-альтист, русский музыкальный издатель, меценат. С начала 1880-х годов посвятил себя служению интересам русской музыки.

[25] «Беляевский кружок» — «группа музыкантов-композиторов, исполнителей, собиравшихся в 1880–1890-е гг. на музыкальных вечерах в доме музыкального деятеля и мецената, пропагандиста творчества русских композиторов М.П. Беляева» (МЭ 1973/1: 403). Среди членов кружка в разное время были: А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Стасов, Ф.М. и С.М. Блуменфельды, Я. Витол, А.К. Глазунов, А.К. Лядов, Н.Н. Черепнин, А.В. Оссовский и др.

[26] Римский-Корсаков. 1955: 162–163.

[27] Черепнин Николай Николаевич (1873–1945) — русский композитор, дирижер, педагог. Выпускник Петербургской консерватории, ученик Римского-Корсакова. Многогранная деятельность Н.Н. Черепнина широко развернулась уже в 20-м столетии. Ставший одним из самых привлекательных композиторов «миriskунического круга», автором изысканных балетов, шедших в дягилевской

487

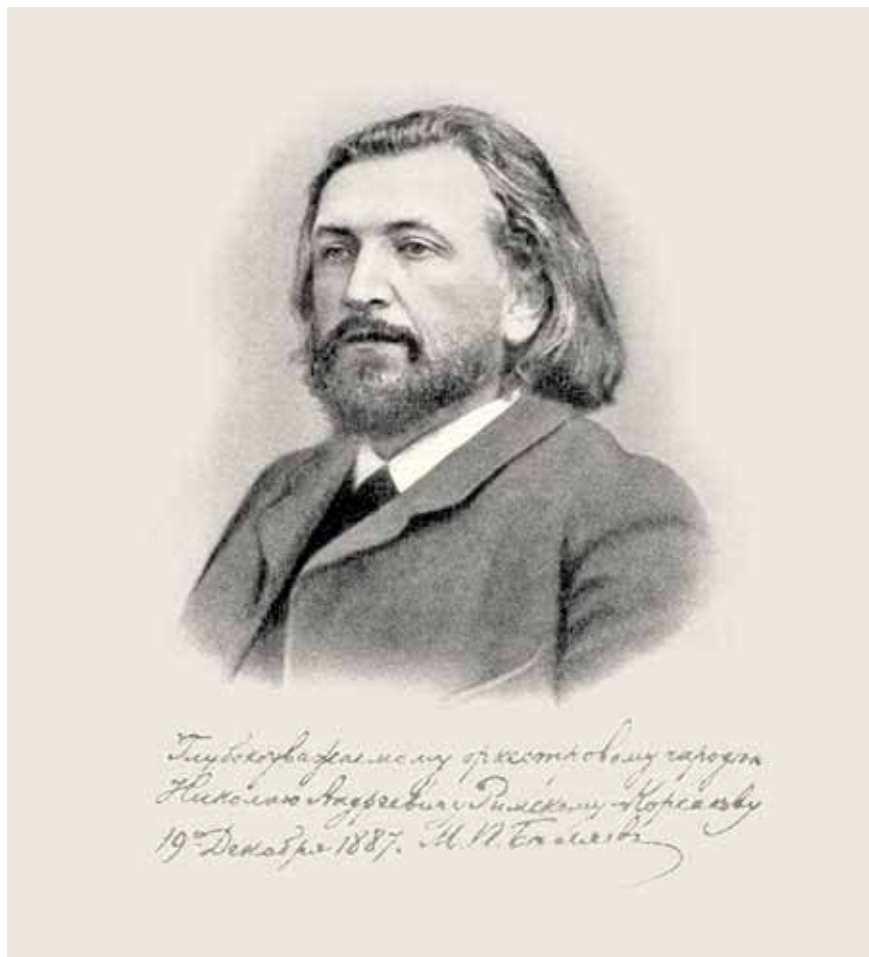
матушка Россия, не находится порядочных капиталистов, которые устроили бы частную русскую оперу, поставив ее на широкую ногу, — это гораздо более прискорбно, потому что это доказывает полное отсутствие серьезной музыкальной потребности в нашем обществе, живущем только идеею наживы для эпикурейских целей» [32].

Идеолог «кучкизма» был не прав. 1896 год — год первого триумфального сезона Московской Частной русской оперы Мамонтова, которая в скором времени усиленно займется постановками опер композиторов «кучкистского» круга [33]. Но Балакирев, по-видимому, этого не знал, или, скорее, не хотел знать, как не хотел признавать и жившего рядом с ним «порядочного капиталиста» Митрофана Беляева, «презирая» его, по словам Римского-Корсакова, прежде всего за то, что тот повел музыкальное дело новым путем, не согласившись поддерживать совсем увядшие к началу 1880-х годов концерты балакиревского предприятия, то есть Бесплатной музыкальной школы.

Между тем нельзя не отдать должное чуткости вкуса Беляева: он с первого же сочинения оценил талант Глазунова, отметил талант и яркую индивидуальность молодого Скрябина, восприятие творчества которого в петербургских музыкальных кругах не было однозначным. Предпочитая лично инструментальные жанры, Беляев печатал в своем издательстве также вокальную и оперную музыку, платя авторам гонорары, превышавшие суммы, получаемые Чайковским в расцвете славы у самого крупного российского нотоиздателя того времени — П.И. Юргенсона [34].

Беляевские издания по красоте и тщательности исполнения намного превосходили любую русскую нотную продукцию: мецената, в отличие от конкурентов, убыточность изданий ничуть не смущала, как не смущали Беляева и нередко полупустые залы на «Русских симфонических концертах», репертуар которых определялся триумвиратом: Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов (они и дирижировали преимущественно этими концертами). Единственным пожеланием «хозяина» было исполнение по возможности в каждой программе произведения его любимого Глазунова.

В «Русских симфонических концертах» звучала далеко не только «петербургская музыка»: очень часто в программах появлялись и имена московских авторов. То же самое можно сказать и относительно издательской политики Беляева: например, у него с 1895 года издавался москвич Танеев. Что же касается Глинкиных премий, то их до 1903 года Беляев присуждал единолично, но анонимно (премии вручал Стасов от лица «неизвестного музыкального благожелателя»). Широка взглядов мецената проявлялась и здесь: лауреаты избирались в достаточной мере независимо от возраста и места проживания [35].



561

Ясно, что беляевское предприятие, равно как мамонтовская, а позднее зиминская опера и другие частные оперные антрепризы, обеспечили русским музыкантам новый уровень существования, новую степень свободы, что было необычайно важно. Но в отличие от «Могучей кучки» или Товарищества передвижных выставок, не они определяли стилевой облик искусства нового времени, пути его развития.

Большинство петербургских членов «беляевского кружка» были учениками Римского-Корсакова, так же как в Москве молодые композиторы обычно начинали (а часто и продолжали) писать под сильным влиянием Чайковского. Но если в 1890-е годы московские музыканты остались без своего наставника, то петербургские — продолжали развиваться, последовательно поддерживая творческие принципы «корсаковской школы». Это обеспечивало крепкую выучку, твердое усвоение законов профессионализма. Но следование традиции вело и к вторичности, к возникновению некоего среднего «посткучкистского» стиля. Сам Римский-Корсаков это отлично понимал, и его тревожило отсутствие «крайнего» в искусстве нового времени [36].

[32] Балакирев, Стасов 1970–1971/2: 168.

[33] В это время и в Петербурге активизировалось частное объединение — Общество музыкальных собраний, которое осуществило первые постановки «Бориса Годунова» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова (1896), а также «Псковитянки» Римского-Корсакова в новой, третьей редакции (1895). Эти спектакли, подготовленные под руководством самого композитора, имели достаточно большой общественный резонанс.

[34] Юргенсон Петр Иванович (1836–1904) — музыкальный издатель. Трудовую деятельность начал в 1850-е гг., в нотопечатне Ф.Т. Стелловского. В начале 1860-х годов, при финансовой поддержке Н.Г. Рубинштейна, открыл собственное нотоиздательское дело. К концу столетия фирма Юргенсона стала крупнейшей фирмой подобного рода в России, с филиалом в Лейпциге и других европейских городах.

[35] Подобная структура — издательство, концертные циклы, заказы сочинений

561 М.П. Беляев. Фотография 1887 г. с дарственной надписью Н.А. Римскому-Корсакову. РИИИ
 562 Группа участников «беляевской пятницы». Фотография 1890-х гг. ОР НМБ СПбГК

композиторам с выплатой высоких гонораров, вручение денежных премий за лучшие музыкальные произведения — в следующем столетии была воспроизведена С.А. Кусевицкий, который так же, как и Беляев, в силу собственного финансового положения, мог позволить себе пойти на убыточность подобных предприятий. Однако в отличие от Беляева Кусевицкий был музыкальным главой своих антреприз и дирижером своих концертных циклов, а потому, прислушиваясь к советам близких музыкантов, в своем выборе и суждениях основывался, прежде всего, на собственных представлениях.

[36] «Я полагаю, что в искусстве дурно только уродливое; напротив, не уродливое, а только крайнее именно и желательно; оно-то и двигает искусство. Лист был крайний, Берлиоз тоже, Вагнер тоже, и мы были такими же; а теперь конец» (Римский-Корсаков 1955–1982/8А: 183).

[37] О том, как не знали в начале 1880-х в Москве петербургскую музыку, могут свидетельствовать воспоминания А.А. Оленина (в будущем композитора «русского стиля»), который, поступив в Московскую консерваторию и увлекшись Мусоргским и Римским-Корсаковым, стал приносить ноты их сочинений в консерваторский класс и проигрывать соученикам. В результате он был вызван для «проработки» в дирекцию, где К.К. Альбрехт, прекрасный музыкант, друг Чайковского, учинил юноше разнос: «Как я позволяю себе в стены консерватории, в стены этого высшего рассадника музыкальной науки, приносить и даже распространять сочинения каких-то недоучек, дилетантов, вроде морского офицера Корсакова и др.? <...> Нельзя, понятно, отрицать талантливость всех этих лиц, но это не музыканты же, да и вообще русская музыка еще не народилась (исключение Чайковский)». Завершилось внушение тем, что «Альбрехт высказал надежду, что я наконец брошу все свои пустые увлечения и пойду по правильному пути» (Оленин 1962: 313–314).

[38] Чайковский, Танеев 1951: 85.

[39] Там же: 54.

Однако, как показало время, именно его, «корсаковская школа», в следующем столетии дала миру И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева.

* * *

В то самое время, когда Римский-Корсаков в Петербурге предавался печальным размышлениям об отечественном музыкальном искусстве конца столетия, совсем молодой московский композитор Сергей Танеев долго и усердно пытался рационально определить будущий путь русской музыкальной школы.

Сочинения петербургских авторов Танеев, как и многие московские музыканты той поры, знал мало [37], а те, которые знал, не удовлетворяли его отсутствием даже в интересном материале «метода развития». Так, познакомившись с Первой симфонией Глазунова, он писал Чайковскому о ее просчетах: «Недостатки — общие с учителями: неопытность в форме <...>, неумение строить большие периоды, а замена их невыносимейшим

приемом петербургских музыкантов — бесконечным и бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов, из чего получается нечто назойливое, надоедливое и вызывающее в слушателе не просто тоску, а тоску вместе с озлоблением, что-то кропотливое и бессильное. <...> Бедность и однообразие форм — недостаток, общий петербургским музыкантам» [38].

Однако Танеев вовсе не был просто противником петербургской школы. Ярким свидетельством его настойчивых исканий является удивительная переписка с Чайковским в начале 1880-х годов, особенно в лето 1880 года, которое молодой музыкант проводил во Франции.

«Музыка в Европе мельчает, — писал Танеев. — Ничего соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей, ее пишущих, людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной, комфортабельной жизни, любящих все пикантное. Какие люди, такая и музыка. <...> Но не распространяйте этого на нас (то есть на русских композиторов. — М. Р.)» [39].



562



563

С первой частью суждения Чайковский был согласен: «Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошенькому и пикантному» [40]. Но, в отличие от Танеева, полагал, что и русские музыканты стремятся к тому же: «Что такое, например, новая русская школа, как не фанатический культ всего пряного, вкусного? (Очень характеристическое выражение.) Прежде сочиняли, творили, — теперь подбирают и изобретают разные вкусные комбинации» [41].

Разделяя отношение своего старшего друга и коллеги к Новой русской школе, Танеев утверждал, однако: «Европейцам выбора нет: они могут только продолжать растить свое дерево. <...> У нас выбор есть: мы можем, с одной стороны, способствовать росту европейского дерева, а с другой — воспитывать собственные ростки», из которых впоследствии, верил молодой музыкант, сможет выработаться «русский стиль <...> существенно отличный от европейского» [42].

Для этого, полагал Танеев, русская музыка должна пойти по тому пути, который был пройден Европой, то есть по пути развития гармонических и особенно полифонических форм из народной песни и церковной музыки.

Суждение Танеева вызвало решительный отпор Чайковского: «Из ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потем-

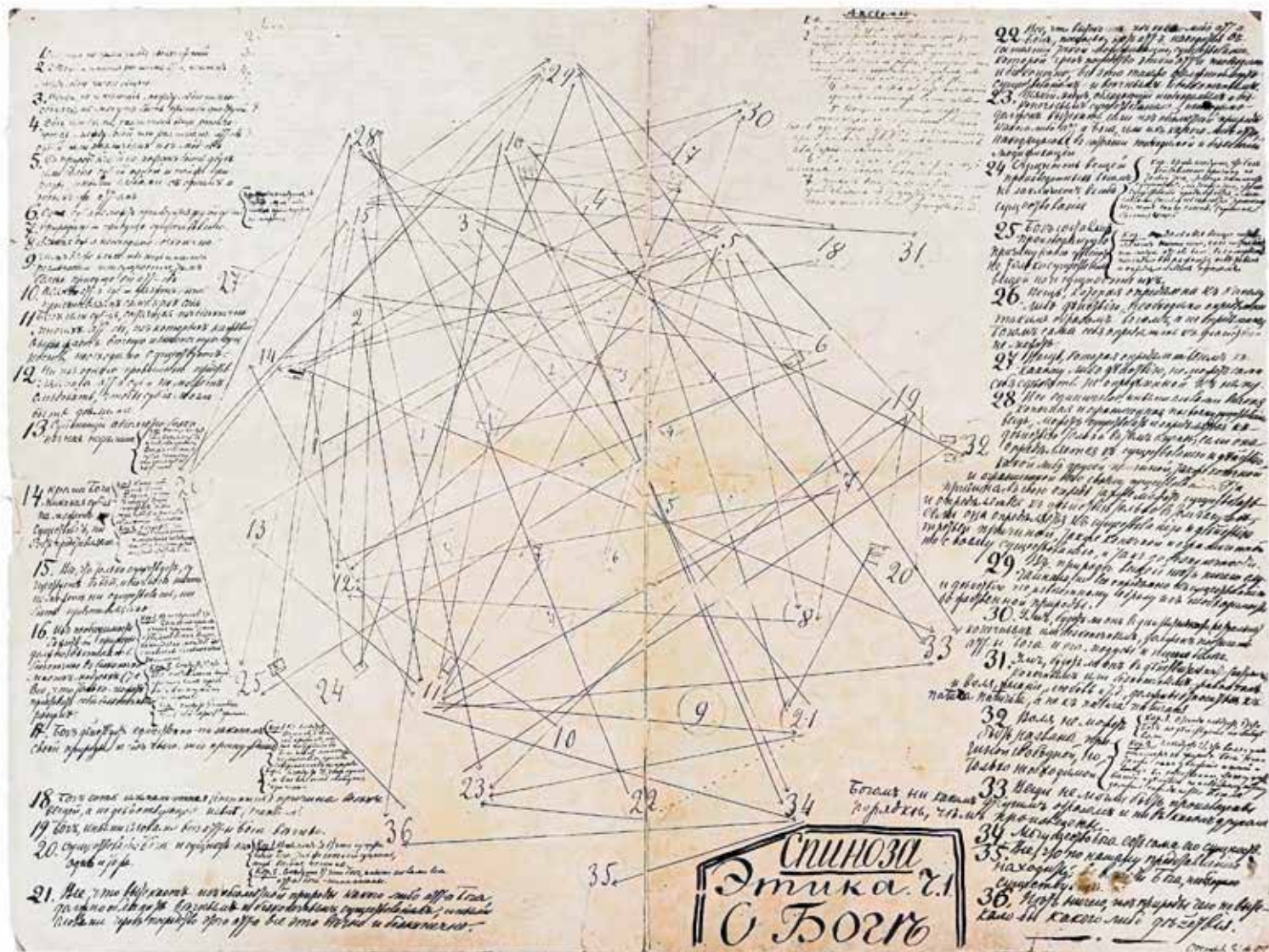
ках, а заря нового солнца, долженствующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается: вся будущность ее в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей Пожарного депо (имеется в виду дом Танеевых на Пречистенке, близ упомянутого депо. — М. Р.), который посредством бесчисленного множества контрапунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основной камень будущего величия русской музыки». Рассердившись и, главное, опасаясь за будущность своего любимого ученика, Чайковский даже называет Танеева «славянофильствующим Дон-Кихотом» [43].

Но мнение почитаемого учителя не помешало Танееву твердо придерживаться собственной позиции, памятником чему

563 С.И. Танеев. Фотография 1880-х гг. ГМЗЧ
564 С.И. Танеев и В.И. Сафонов. Фотография 1889–1890 гг. ГМЗЧ
565 С.И. Танеев. Диаграмма и изречения Б. Спинозы из трактата «Этика». 1892. Автограф. ГМЗЧ



564



565

являются и его замечательные исследования по теории контрапункта, и многочисленные опыты полифонической композиции на народные и церковные темы. Из всего этого остались «на плаву» духовно-музыкальные опусы Танеева, которые уже в наше время были разысканы, изданы и время от времени появляются в программах духовных концертов.

Опусы эти отлично звучат, хотя, ввиду абстрактности стиля вряд ли возможны для использования в церковной службе. Но они чрезвычайно важны для настоящего понимания дальнейшего развития творчества Танеева, равно как и для того возрождения русской духовной музыки на основе подлинных роспевов, которое началось в Москве примерно с середины 1890-х годов, в чем Танеев — не как композитор, а скорее как высоконравственный и музыкальный авторитет в глазах современников — сыграл выдающуюся роль.

В 1880–1890-е годы редкое концертное собрание разных отделений Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) обходилось без исполнения сочинений Чайковского. Уже при жизни композитора в России и за границей устраивались симфонические и камерные концерты, составленные только из его произведений, что было скорее исключением из правил концертной жизни того времени. Отдельные монографические концерты из сочинений Чайковского проводились и в Москве еще в 1870-х. Но со второй половины 1880-х годов число таких концертов неуклонно увеличивалось, расширялась география их проведения, возрастал интерес к ним публики [44].

Среди исполнителей произведений Чайковского — выдающиеся музыканты того времени: дирижеры Э.Ф. Направник, Э. Коллонн, Г. Малер, пианисты А.И. Зилоти,

- [40] Там же: 50.
- [41] Там же: 51.
- [42] Там же: 58.
- [43] Там же: 57.
- [44] Например, 5 ноября 1886 г. Санкт-Петербургским Обществом камерной музыки был организован вечер из сочинений Чайковского, о котором Петр Ильич писал Н.Ф. фон Мекк 10 ноября: «Отовсюду, на каждом шагу я встречал в Петербурге так много изъяснений сочувствия и любви, что нередко умилялся до слез» (Чайковский 1953–1981/13: 493. Здесь и далее при цитировании писем, написанных Чайковским за границей и датированных им одновременно по юлианскому и григорианскому календарям, принятым соответственно в России и за ее пределами, авторская датировка сохранена. — А. К.).

С.И. Танеев, Л. Дьмер, виолончелист А.А. Брандуков, вокалисты Э.К. Павловская, Н.Н. Фигнер и многие другие.

А.Г. Рубинштейн играл сочинения Чайковского в своих Исторических концертах, чем подчеркивалось восприятие композитора современниками как уже вошедшего в историю мировой музыки, наравне с великими мастерами прошлого [45].

О степени распространенности искусства Чайковского свидетельствует не только незамедлительная публикация его новых произведений у постоянного издателя — П.И. Юргенсона [46], но и их значительные тиражи, допечатки, а также переиздания отдельных более ранних сочинений композитора.

Правда, этот успех был основан прежде всего на колоссальной популярности лишь нескольких сочинений Чайковского: оперы «Евгений Онегин», Первого концерта для фортепиано с оркестром, Четвертой симфонии, Первой и Третьей оркестровых сюит, Серенады для струнного оркестра, Торжественной увертюры «1812 год». Часто исполнялись и медленная часть Первого струнного квартета, Трио, отдельные романсы и песни («Легенда», «День ли царит», «Я ли в поле да не травушка была»).

Большинство же произведений этого времени не столь легко входило в художественную жизнь страны. Фактически после нескольких премьерных спектаклей сошли со сцены «Мазепа» [47], «Черевички» [48], «Чародейка» [49]. Редко звучали Второй фортепианный концерт, Концертная фантазия для фортепиано с оркестром, Вторая оркестровая сюита, симфония «Манфред».

Однако и нескольких названных сочинений было достаточно для того, чтобы популярность музыки Чайковского неуклонно росла, что естественным образом сказывалось на общественном статусе композитора. В 1880–1890-е годы Чайковский удостоился многих почетных званий в России: почетный член Петербургского общества камерной музыки, почетный член Московской консерватории, почетный член Императорского Русского музыкального общества. Он входит в Дирекцию Московского отделения ИРМО. Его инициативы на этом посту вызывают интерес выдающихся музыкальных деятелей России и зарубежных стран, обращают на себя внимание высшего сословия российского общества и представителей августейшей фамилии. Тем более что, как и в период 1860–1870-х годов, с семьей Романовых были связаны некоторые сочинения Чайковского.

Так, на коронацию Александра III Чайковский написал кантату «Москва» и Торжественный коронационный марш (1883). В ответ на просьбу императрицы посвятить ей романс — создал цикл «Двенадцать роман-



566

сов», ор. 60 (1886). На стихи великого князя Константина Константиновича (поэта К. Р.) им был написан цикл «Шесть романсов» (1887) и хор «Блажен, кто улыбается» (1887).

В 1884 году при содействии императора на сцене Мариинского театра был поставлен «Евгений Онегин», которого Александр III называл своей любимой оперой [50]. Известно также, что Александр III обсуждал с Чайковским вопросы церковного пения [51].

В документах Чайковского 1880–1890-х годов встречается немало упоминаний о знаках благоволения к нему императора Александра III и представителей императорской фамилии. Положение композитора в эти годы позволяло непосредственно обращаться к императору с прошениями. Например, в 1887 году он ходатайствовал о выделении средств на достройку оперного театра в Тифлисе, каковые в размере 235 000 рублей были отпущены, и театр достроили [52]. Заслуги композитора были отмечены назначением ему в 1888 году пожизненной ежегодной пенсии в 3000 рублей [53], а также несколькими разовыми премиями от государства. В те же годы Чайковский был награжден орденом Св. Владимира 4-й степени [54].

Поддерживали Чайковского и русские меценаты. В 1880-е годы композитор трижды удостоивался учрежденной М.П. Беляевым Глинкинской премии: в 1884 году — за увертюру

566 П.И. Чайковский. Фотография 1874 г. Коллекция О.А. Хорошиловой

567 Титульный лист первого издания партитуры Третьей симфонии А.К. Глазунова с дарственной надписью П.И. Чайковскому. Из личной библиотеки П.И. Чайковского. ГМЗЧ

568 Титульный лист первого издания оперы П.И. Чайковского «Чародейка» в переложении для пения и фортепиано. 1887. Издание П.И. Юргенсона. ГМЗЧ

[45] 18 февраля 1886 г. в Москве состоялся VII Исторический концерт Рубинштейна, где были исполнены фортепианные сочинения Чайковского: «Песня без слов» (ор. 2, № 3), «Вальс-скерцо» (ор. 7), «Романс» (ор. 5), «Русское скерцо» (ор. 1, № 1). Композитор присутствовал на этом концерте (см.: Чайковский 1953–1981/13: 285). Об исполнении произведений Чайковского в других Исторических концертах Рубинштейна см. в разделе «Исполнительское искусство и концертная жизнь».

[46] П.И. Юргенсон, став первым собирателем автографов композитора, нередко выражал негодование по поводу того, что Чайковский дарит разным лицам некоторые свои рукописи.

[47] Первые спектакли «Мазепы» состоялись в Москве в Большом театре 3 февраля 1884 г. и в Петербурге в Мариинском театре 7 февраля того же года.

Опера имела скромный успех. Спустя два сезона она была снята с репертуара и возобновлена в Мариинском театре лишь в 1903 г.

[48] По существу, опера «Черевички» является авторской редакцией более ранней оперы Чайковского «Ночь перед Рождеством». Премьера «Черевичек» состоялась в Большом театре 19 января 1887 г. (дирижировал автор). Однако после 7 представлений опера была снята с репертуара «за отсутствием сборов». Впоследствии ставилась редко.

[49] «Чародейка», впервые данная в Мариинском театре 20 октября 1887 г., продержалась в репертуаре всего один сезон. 2 февраля 1890 г. опера была поставлена в Большом театре, но спектакль состоялся лишь единожды.

[50] См.: Чайковский 1953–1981/13: 332; Там же/14: 533. «Евгений Онегин» до этого исполнялся лишь на небольших сценах. Исключением стало представление оперы 11 января 1881 г. в Большом театре в Москве



567

в бенефис дирижера Э.М. Бевиньяни. Однако в постоянный репертуар Императорских театров «Евгений Онегин» не вошел до 1884 г.

[51] Композитор отмечал, в частности: «Вообще в последнее время наша духовная музыка начинает идти по хорошей дороге вперед. Виновником этого движения [стал] сам Государь, очень интересующийся совершенствованием ее и указывающий, по какому пути нужно идти. Со мной он дважды беседовал об этом предмете, и все мои последние вещи написаны по его приглашению и в том духе, которого он желает» (Чайковский 1953–1981/13: 285–286, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 21 февраля 1886 г.).

[52] См.: Чайковский 1953–1981/14: 124, письмо к Александру III от 18 июня 1887 г.

[53] См.: Там же: 313.

[54] Об этом см.: Вайдман 2003/2: 12.

[55] См.: Чайковский 1953–1981/12: 497; Там же/13: 206, 517.

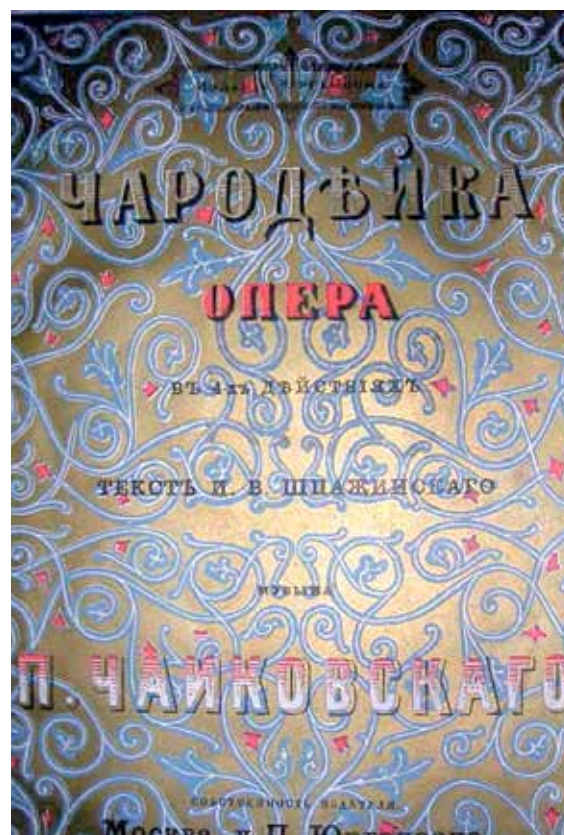
[56] Мекк Надежда Филаретовна фон (1831–1894) – жена железнодорожного магната, миллионера, Карла Федоровича фон Мекка, меценатка. С 1877 г. оказывала значительную материальную помощь П.И. Чайковскому, благодаря которой композитор смог оставить службу в Московской консерватории и сосредоточиться только на творческой работе.

[57] Издательские гонорары Чайковского были все-таки существенно ниже, чем у европейских композиторов. В письме к Юргенсону от 26 февраля – 1 марта 1883 г. Чайковский сообщил, что К. Сен-Санс получил от издателя за оперу «Генрих VIII» 60 000 франков (около 24 000 рублей) и добавил: «Когда-то мы доживем, что

я такую цену заслужу, а ты в состоянии будешь платить ее?» (Чайковский 1953–1981/12: 73). Для сравнения: за оперу «Орлеанская дева» Чайковский получил от Юргенсона 1500 рублей, за «Мазепу» – 1000 рублей. Причитавшаяся композитору доля от перспективной платы в Мариинском театре к 1890 г. составляла 4–5 тыс. рублей в год.

[58] Чайковский 1953–1981/16-A: 168.

[59] Свидетельством тому многие почетные звания, которыми был награжден композитор: почетный член общества чешских писателей, художников и музыкантов «Умелецка беседа» (1888), член-корреспондент французского Общества по распространению музыкального искусства (1892), член-корреспондент Института Франции (1892), почетный доктор музыки Кембриджского университета (1893).



568

«Ромео и Джульетта», в 1885 году – за симфоническую фантазию «Буря», в 1886 году – за фантазию для оркестра «Франческа да Римини» [55].

Напомним и общеизвестный факт регулярных денежных субсидий богатой меценатки Н.Ф. фон Мекк [56].

В последние годы жизни Чайковский не раз отмечал, что он единственный из русских композиторов добился возможности существовать только творческим трудом [57]. Так, 7 июля 1891 года он писал А.С. Аренскому: «Вы не можете себе представить, милый Антон Степанович, как страдаю при мысли, что такие люди, как Вы, Римский-Корсаков, Лядов, должны терзать себя преподаванием. Но что тут поделаешь? Мне кажется, что еще годика 2 Вам следует потерпеть, постараться <...> много работать, – а Бог знает, может быть, незаметно, понемножку Вы добьетесь того, что будете жить одним сочинением. Что это возможно – я служу тому доказательством. Я зарабатываю теперь так много, что мог бы и большую семью содержать» [58].

Международный авторитет Чайковского в эти годы стал весьма высок [59]. В 1880–1890-е годы за границей с успехом были поставлены три оперы композитора: «Евгений Онегин» (Прага, 1888; Гамбург, 1892), «Пиковая дама» (Прага, 1892), «Иоланта» (Гамбург, Шверин, 1893), что было для отечественной музыкальной культуры большой редкостью в те годы.

В письмах запечатлены масштабные торжества в честь русского маэстро во время его

зарубежных гастролей 1888, 1889 и 1891 годов [60]. Например, из Праги в феврале 1888 года Чайковский писал: «От первой минуты моего приезда и до сегодняшнего дня это был целый бесконечный ряд всяческих торжеств и празднеств, репетиций, осмотров достопримечательностей и т.д. Меня принимали здесь так, как будто я явился представителем не русской музыки, а вообще всей России» [61].

И, несколько позднее: «<...> ведь дело не в том, что именно я удостоился внимания европейской публики, а в том, что в лице моем было оказано внимание, была чествуема вся русская музыка, все русское искусство» [62].

Действительно, благодаря Чайковскому русская музыкальная культура за 1880–1890-е годы прошла большой путь: от «только начинающейся нашей школы», как ее воспринимал сам композитор в 1880 году [63], — к мировому



570

признанию, немалую роль в формировании которого сыграли произведения Чайковского и его личные усилия в пропаганде и распространении русской музыки за рубежом. Например, в декабре 1887 года, перед первым европейским турне, Чайковский обсуждал с Римским-Корсаковым, Лядовым и Глазуновым проект возможного концерта из произведений русских музыкантов, который композитор предполагал организовать в Париже на собственные средства (проект, к сожалению, не был осуществлен) [64]. Подобное намерение он высказывал и обсуждая будущую поездку в Америку: «<...> [я] предложил явиться в Америку не только как автор, но и как вообще представитель русской музыки, то есть я хочу, чтобы мои концерты там были составлены из произведений не одного меня, а всех русских композиторов» [65].

Совершенно особое место Чайковского в русской культуре было ясно осознано А.П. Чеховым: «Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет

569 Афиша 110-го представления оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в Мариинском театре. 1893. Из коллекции Б.Д. Тюннеева. ГМЗЧ
570 П.И. Юргенсон. Фотография середины 1880-х гг. ГМЗЧ
571 Грамота о пожаловании П.И. Чайковскому ордена Св. Владимира 4-й степени. 1884. ГМЗЧ
572 Н.Ф. фон Мекк. Раскрашенная фотография Н.И. Борисова 1880-х гг. ГМЗЧ

[60] В частности, серией концертов с участием П.И. Чайковского 5, 7–9 мая 1891 г. было отмечено открытие Карнеги-холла в Нью-Йорке.
[61] Чайковский 1953–1981/14: 363, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 10/22 февраля 1888 г.
[62] Чайковский 1953–1981/15-А: 96, из письма к А.С. Суворину от 15 апреля 1889 г.
[63] См.: Чайковский 1953–1981/9: 50, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 8/20 февраля 1880 г.
[64] Об этом см.: Чайковский 1953–1981/14: 290.
[65] Там же: 492, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 25 июля 1888 г.
[66] Цит. по: Чайковский 1953–1981/15-Б: 108, из письма А.П. Чехова к М.И. Чайковскому от 16 марта 1890 г. Писатель посвятил Чайковскому сборник рассказов «Хмурые люди» (1890). По признанию композитора, он «страшно гордился» этим посвящением (см.: Чайковский 1953–1981/16-А: 250).
[67] Из дневниковой записи от 29 июня 1886 г. (Чайковский 1923: 209).
[68] Чайковский 1953–1981/14: 75, из письма к Ю.П. Шпагинской от 26 марта 1887 г.
[69] Чайковский 1953–1981/10: 54, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 3/15 марта 1881 г.
[70] Чайковский 1953–1981/9: 50, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 8/20 февраля 1880 г.

Петр Ильич, — 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» [66].

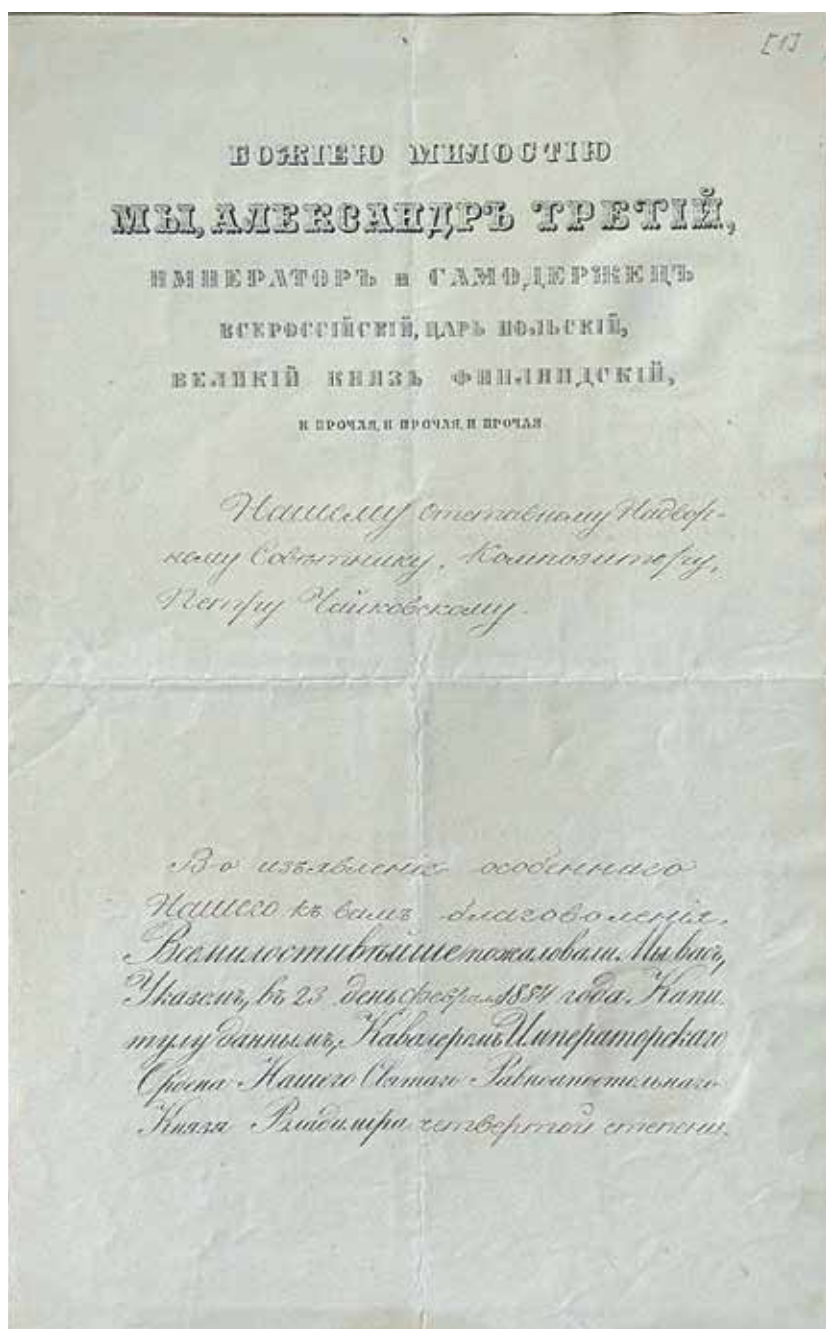
А.П. Чехов был прав: по степени влияния на умы поколения последних десятилетий века Чайковский стоял действительно вровень с Толстым.

Для самого же композитора Толстой стал одним из основных нравственных ориентиров, хотя к деятельности писателя Чайковский в это время относился сложно, с сожалением отмечая «учительство» и «манию проповедничества» [67]. Тем не менее, композитор всегда слышал «главную нотку», «звучащую в каждой странице Толстого, как бы ни было, по-видимому, незначительно ее содержание, — это любовь, сострадание

к человеку вообще (не только к униженному и оскорбленному), какая-то жалость к его ничтожеству, к его бессилию, к скоротечности его жизни, к тщете его стремлений» [68].

«Любовь и сострадание к человеку вообще», понимание ценности каждой человеческой жизни и необходимости ее защиты всегда оставались свойственны и самому Чайковскому, как оставались свойственны ему любовь и сострадание к человеку русскому, к России и ее судьбе.

Так, глубоко взволнованный убийством императора Александра II, Чайковский, находясь в это время в Италии, с гневом и болью писал: «Известие так поразило меня, что я едва не заболел. В такие ужасные минуты всенародного бедствия, при таких позорящих Россию случаях тяжело находиться на чужбине. <...> Неужели и на этот раз не будет



571



572

вырвана с корнем отвратительная язва нашей политической жизни? Ужасно подумать, что, быть может, последняя катастрофа еще не эпилог всей этой трагедии» [69].

Годом ранее Чайковский так же остро откликнулся на известие о покушении на Александра II, совершенное террористом С.Н. Халтуриным: «<...> музыкальные и всякие другие интересы дня теперь стушевались перед картиной грандиозного безобразия, которое представляет в эту минуту наше бедное отечество. <...> Я чуть с ума не сошел от злобы и бешенства по получении известия о новом покушении на жизнь государя. <...> Спрашиваешь себя: чем все это кончится? — и теряешься. Но только все это нестерпимо больно и горько» [70].



573

События общественной жизни России начала 1880-х годов стали поводом для заметного усиления религиозных настроений композитора. В мае 1881 года Чайковский решает работать над циклом «Всенощное бдение» (который он называет «опытом гармонизации богослужебных песнопений») и по предложению Юргенсона берется за редактирование собрания духовно-музыкальных сочинений Д.С. Бортнянского — одного из первых значительных авторов русской духовной музыки.

В 1880–1890-е годы Чайковский неоднократно признавался, что очень хотел бы переложить на музыку стихи Евангелия от Матфея «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененнии и Аз упокою вы» (Мф. 11: 28) [71]. «Какая бесконечная поэзия и до слез доводящее чувство любви и жалости к людям», — признавался он [72].

Восприятие «русского» у Чайковского не было связано со стремлением к этнографической точности следования русскому народно-

[71] См., напр., письма П.И. Чайковского К.К. Романову от 15 октября 1889 г. (Чайковский 1953–1981/15-А: 199) и 26 сентября 1893 г. (Там же /17: 194).

[72] Чайковский 1923: 209, из дневниковой записи от 22 февраля 1886 г.

[73] «<...> желая от души, чтобы наша музыка была сама по себе и чтобы русские песни внесли в музыку новую струю, как это сделали другие народные песни

му музыкальному первоисточнику, обязатель-
ным наличием каких-либо внешних знаков
принадлежности к русской культуре [73]. Его
манил внутренний, духовный мир русского
человека, воплощая который, он поднимался
к высотам выражения национального в музы-
кальном искусстве.

«Мне кажется, — писал композитор, —
что я действительно одарен свойством прав-
диво, искренно и просто выражать музыкой
те чувства, настроения и образы, на которые
наводит текст. В этом смысле я реалист и
коренной русский человек» [74]. Эти «чувства,
настроения и образы» понимались Чайков-
ским очень глубоко, их сила и проникновен-
ность всегда подкреплялись нравственными
и философскими основаниями.

Не случайно композитор скептически
относился к попыткам С.И. Танеева найти
«какую-то особенную русскую гармонию,
коей доселе еще не было» [75]. В самом наме-
рении подобного рода, естественным обра-
зом толкающем к отрыву от усвоенного еще
в годы учения, Чайковский подозревал неко-
торую искусственность: «<...> дабы оторвать-
ся <...>, нужно себя насиловать и напрягать,
а из такого насилия и напряжения ничего
художественного произойти не может. Где
насилие, там нет вдохновения, а где нет вдох-
новения, — нет искусства» [76].

«Всенациональная отзывчивость» компо-
зителя была во многом обусловлена его чут-
костью к своеобразию различных националь-
ных культур. Он путешествовал, вероятно,
более чем кто-либо иной из русских музыкан-
тов того времени, и сумел вобрать в свой соб-
ственный музыкальный мир услышанное,
понятое и осмысленное вне пределов России.

Так, в 1880–1890-е годы Чайковский два-
жды предпринял путешествия по Средиземному
моря: с Кавказа — во Францию (в мае 1886 г.,
с посещением Константинополя и некоторых
восточных городов) и из Лондона — на Кавказ
(в апреле 1889 г.), пересек Атлантический
океан (апрель-май 1891 г.), проплыл на парохо-
де из Нижнего Новгорода до Каспийского
моря, посетил Баку (май 1887 г.). Эти поездки
давали почву для размышлений, сравнения
разных национальных музыкальных культур,
что, несомненно, отразилось в его творческом
интересе к русскому, украинскому, грузинско-
му фольклору.

Еще одним важным направлением интел-
лектуальных поисков Чайковского в 1880–1890-
годы стало осмысление искусства прошлого.
На страницах писем композитора нашли харак-
теристику и оценку многие произведения лите-
ратуры и музыки, архитектуры и живописи 18-го
и 19-го столетий [77], события истории искусства
и общей истории [78].

в свое время, — я не люблю,
когда преувеличивают их
значение и хотят основать
на них не только какое-то
самостоятельное искусство,
но даже музыкальную науку.
Не вижу никакой надобно-
сти учиться и учить иначе,
чем это делается в Лейпциге
и Берлине» (Чайковский
1953–1981/9: 240, из письма
к С.И. Танееву от 15 августа
1880 г.).

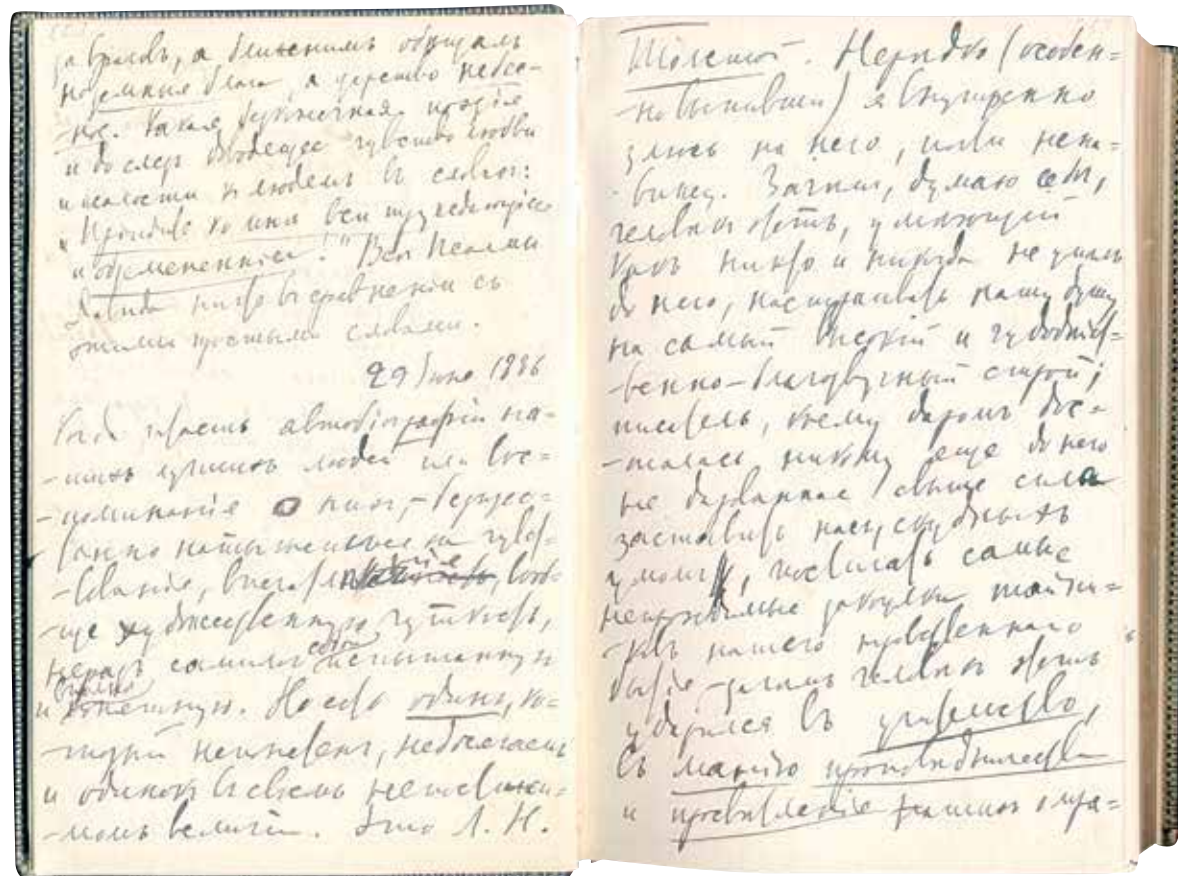
[74] Чайковский
1953–1981/16-A: 17, из письма
к В.П. Погожеву от 6 января
1891 г.

[75] См.: Чайковский
1953–1981/9: 239, из письма
к С.И. Танееву от 15 августа
1880 г.

[76] Там же: 223, из письма
к С.И. Танееву от 1 августа
1880 г.

[77] В мае 1884 г. Чайков-
ский думал над составлени-
ем руководства к изучению
истории музыки, однако
далее самых общих планов
эта работа не продвинулась
(см.: Чайковский 1953–
1981/12: 367).

[78] В круг повседневного
чтения композитора входили
книги по истории России
и европейских стран, исто-
рические журналы «Русский
архив», «Русская старина»,
«Исторический вестник».
Он признавался: «Всякая
старина меня всегда интере-
сует» (Чайковский 1953–
1981/9: 126, из письма к
Н.Ф. фон Мекк от 12–14 мая
1880 г.).



Еще в начале своего творческого пути Чайковский написал о музыке Р. Шумана слова, которые в полной мере можно отнести и к его собственному творчеству: «Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека» [79]. Музыка Чайковского также явилась «отголоском таинственно глубоких процессов» духовной жизни его современников. С одной стороны, благодаря органическому родству с музыкой русского быта, с тем интонационным материалом, которым питалось музыкальное сознание его соотечественников, с другой — в результате связи с традициями высокого мастерства композиторов-профессионалов, предшественников и современников музыканта. Своеобразное сопряжение двух этих начал в наследии композитора наиболее удачно характеризует жанровая пара: «романс — симфония».

Именно в романсах еще в 1860-е годы сложились художественные темы и стилистические черты, свойственные творчеству Чайковского в целом.

Именно симфония [80] стала для композитора квинтэссенцией того «чисто лирического процесса» [81], той «музыкальной исповеди души» [82], которые он видел в любом инструментальном сочинении «без определенной программы». Отсюда — отношение Чайковского к симфонии как к «самой лирической [83] из всех музыкальных форм» [84].

Но, видимо, в 1880–1890-е годы столь остро ощущавшаяся композитором лирическая исповедальность жанра симфонии вызывала у него желание работать с некоей жанровой альтернативой, освобождавшей от тех обязательств, которые накладывал жанр симфонии. Подобной альтернативой стала для Чайковского сюита [85] — жанр менее психологизированный и более свободный с точки зрения канонов формообразования [86].

«Идеальнейшая форма» [87] сюиты открывала путь к различным экспериментам. Так, сюиты Чайковского имеют разное количество частей; в сюитный оркестр вводятся новые тембры [88]; появляются программные названия частей [89]. Особняком в ряду исканий подобного рода стоит также программная Четвертая сюита Чайковского («Моцартиана»). Составленная из четырех

сочинений В.А. Моцарта в инструментовке Чайковского, она демонстрировала особый тип программности, содержательность которой задавало само имя Моцарта и его произведения [90], вызывающие в сознании слушателей совершенно определенный ряд ассоциаций.

Желая подчеркнуть новизну замысла, Чайковский предпослал изданию «Моцартианы» предисловие, в котором объяснил, что цель создания сюиты — «дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества». Концепцию сочинения Чайковский определял как «старина в современной обработке» [91], и потому в манере авторской инструментовки не следовал приемам оркестрового письма Моцарта, предлагая взгляд современного художника на музыку вековой давности.

Открытая программность, столь своеобразно проявившаяся в сюитах, лишь единожды сказалась в эти годы на характере большого симфонического замысла — программной симфонии «Манфред» [92].

Программа по поэме Дж. Байрона была предложена композитору Балакиревым и Стасовым [93]. Согласившись, Чайковский отправился в Швейцарию (где разворачивается действие «Манфреда»), надеясь почувствовать здесь тот «манфредовский дух», который мог бы дать толчок к началу работы. Но ни чтение самой поэмы Байрона, ни пребывание на альпийских вершинах (ноябрь 1884 года) не смогли по-настоящему вдохновить композитора.

Приблизили сюжет «Манфреда» к Чайковскому комментарии Балакирева к программе, подчеркивавшие современность сюжета и давшие композитору возможность, во многом переосмыслив глубинное содержание поэмы, почувствовать в нем личностную, автобиографическую остроту: «В нем, как мне кажется, Байрон с удивительной силой и глубиной олицетворил всю трагичность борьбы нашего ничтожества с стремлением к познанию роковых вопросов бытия. <...> Байрон не хотел поучать нас, как следует поступать раскаявшемуся грешнику, чтобы примириться с совестью; задача его другая <...> и выполнена она гениально» [94].

Зерном всего произведения является сурово-трагический образ Манфреда, отраженный в начальной теме первой части. Насыщенная обостренной трагической экспрессией, она находится в интонационном поле таких произведений композитора, как Пятая симфония, опера «Пиковая дама», и в качестве лейтмотива («лирического героя») проходит через весь четырехчастный цикл.

В 1-й части программная канва заставила Чайковского отказаться от традиционной

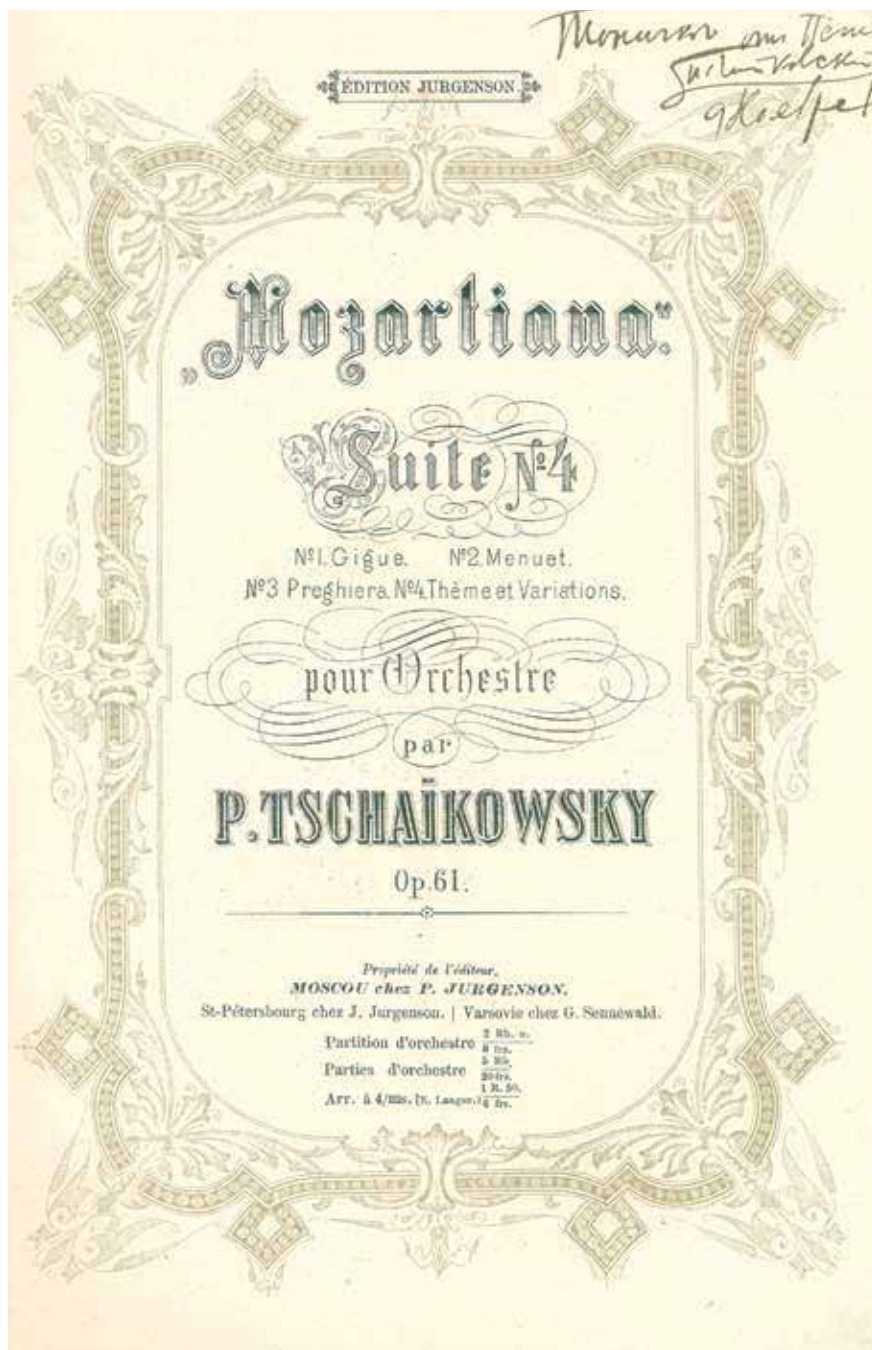
[79] Чайковский 1953–1981/2: 38.

[80] В 1880–1890-е гг. появились Пятая и Шестая симфонии (1888, 1893), программная симфония «Манфред» (1885), Вторая и Третья оркестровые сюиты (1883, 1884), сюита «Моцартиана» (1887), «Итальянское каприччио» (1880), Серенада для струнного оркестра (1880), Торжественная увертюра «1812 год» (1880), увертюра-фантазия «Гамлет» (1888), симфоническая баллада «Воевода» (1890–1891).

[81] Чайковский 1953–1981/7: 124, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 17 февраля/1 марта 1878 г.

[82] Там же.

[83] В словоупотреблении и в мироощущении Чайковского как человека второй половины XIX в. понятие «лирический» были синонимичны определению «субъективный», «автобиографический»,



575

«наискреннейший» и т.п. Именно эти эпитеты часто использовал композитор, характеризуя явления искусства второй половины XIX в., в том числе и свое творчество. [84] Чайковский 1953–1981/7: 201, из письма к С.И. Танееву от 27 марта/8 апреля 1878 г. [85] Годы, разделяющие окончание работы над Четвертой симфонией (1878) и создание Пятой (1888), в литературе о Чайковском нередко именуют «десятилетием сюит». Этот жанр вошел в сферу внимания композитора в конце 1870-х: в 1878–1879 гг. была создана Первая оркестровая сюита, образцом для которой послужили

популярные оркестровые сюиты известного немецкого композитора Ф. Лахнера. [86] Чайковский подчеркивал: «[Форма сюиты] с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатична вследствие свободы, которую она представляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установленными правилами» (Чайковский 1953–1981/12: 352, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 16–19 апреля 1884 г.) [87] Там же: 408, из письма к С.И. Танееву от 23 июля 1884 г. [88] Так, во Второй сюите появляются аккордеоны – инструменты, свя-

занные с народным исполнением. В трио Скерцо той же Второй сюиты имитируется звучание русского рогового оркестра. [89] Например, 1-я часть Второй сюиты названа «Игра звуков», 4-я часть – «Сны ребенка». Подобное использование программности в ряде случаев сближает сюитные циклы Чайковского с типом программной сюиты, распространенной во французской музыке (в творчестве К. Сен-Санса), с сюитами русских композиторов, созданными в 1880–1890-е годы (Н.А. Римским-Корсаковым, А.С. Аренским, Ю.Э. Конюсом). [90] В «Моцартиану» вошли моцартовские:

сонатной формы: это трехчастная композиция, крайние разделы которой посвящены развитию темы Манфреда, а средний – темы Астарты.

Во 2-й и 3-й частях Чайковский, следуя программе Балакирева, создает музыку в основном картинного плана (изящное скерцо с некоторыми оттенками фантастики, где легкое звучание скрипок, арф, пассажей деревянных духовых инструментов рисует образ горного водопада, и безмятежная пастораль).

Финал четко расчленяется на эпизоды, обозначенные в программе. Таинственное звучание отрывков темы Астарты напоминает балетные сцены, более полное проведение этой темы символизирует прощение Манфреда. Еще раз возникает образ мрачного страдальца из 1-й части, эффектное вторжение звуков органа символизирует момент смерти героя. Финал оканчивается эпизодом в характере реквиема, новая мелодия высоких струнных соединяется здесь со средневековой темой «Dies irae», темой смерти [95].

В «Манфреде» использован весь арсенал современных Чайковскому оркестровых средств: чрезвычайно расширенный оркестр включает видовые инструменты группы деревянных духовых, обширную группу ударных, две арфы, орган. «Кажется, нет ни одного из существующих на свете инструментов, который бы не фигурировал в моей партитуре» [96], – подчеркивал композитор.

Опыт работы в сюитном жанре, усиление в середине 1880-х годов моцартовского культа выразились в более классическом, по сравнению с Четвертой симфонией, облике симфонии Пятой. Окружающие ее Четвертая и Шестая симфонии определены по концепции: Четвертая заканчивается картиной народного праздника. Шестая – реквиемом. Пятая же симфония по своей концепции остается симфонией-загадкой.

Маленькая жига для клавира (KV 574), Менуэт (без Трио) для клавира (KV Anh. 594a), Мотет «Ave, verum corpus» (KV 618) (оркестрован П.И. Чайковским по переложению Ф. Листа для фортепиано); Десять вариаций на тему «Unser dummel Pobel meint» из оперы К.-В. Глюка «Пилигримы в Мекку» (KV 455). [91] Чайковский 1953–1981/14: 133, из письма П.И. Юргенсону от 24 июня 1887 г. [92] Жанр программной симфонии, как известно, имел в XIX в. весьма богатую историю и традиции, прежде всего связанные с именами Г. Берлиоза и Ф. Листа.

[93] После завершения симфонии Чайковский составил свой вариант программы, отличавшийся от варианта Балакирева и Стасова. [94] Чайковский 1953–1981/13: 317–318, из письма Ю.П. Шпажинской от 9 апреля 1886 г. [95] Не совсем удовлетворенный сочинением, автор намеревался создать симфоническую поэму на основе первой части симфонии (см.: Чайковский 1953–1981/14: 542, из письма К.К. Романову от 21 сентября 1888 г.). Этот план остался неосуществленным. [96] Чайковский 1953–1981/13: 138, из письма В.А. Пахульскому от 31 августа 1885 г.

Еще до начала работы над Пятой симфонией в записной книжке была зафиксирована ее литературная программа:

«Программа I части симф<онии>

Интр<одукция>. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповед<имым> предначертанием провидения.

Allegro I) Ропот, сомнения, жалобы, упреки к...XXX

II) Не броситься ли в объятия веры???

Чудесная программа, лишь бы выполнить» [97].

Этим записям сопутствуют наброски с пометами «Гамлет».

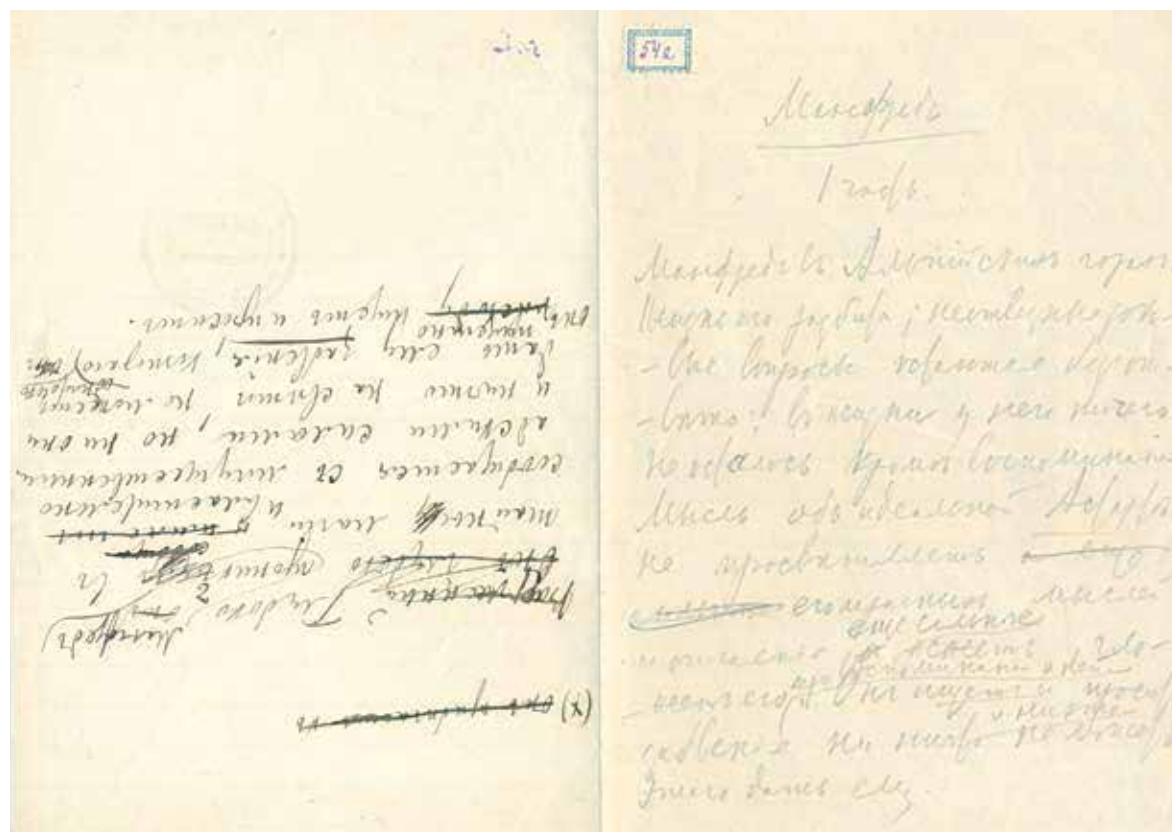
Действительно, в Пятой симфонии есть «тема рока» (лейтмотив, появляющийся во вступлении к 1-й части). Устойчивость подобной тематической сферы в творчестве Чайковского, частота появления и преобразования «темы рока» на протяжении всей Пятой симфонии позволяют предполагать скрытую программность сочинения. О «теме рока» в Четвертой симфонии Чайковский в свое время писал: «Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу» [98]. Такое же значение имеет и «тема рока», появляющаяся в Пятой симфонии. Но при этом эмоциональный диапазон ее проведений более широк, чем в Четвертой: от таинственно-зловещего до драматически-экспрессивного.

Первая часть симфонии являет образ, важный для всей русской культуры XIX века, — образ дороги, шествия, быть может, «вечного пути». Широко развернута тематическая область побочной партии, в которой является некий идеальный образ. Кульминация помещается в коде, и она связана именно с темой побочной партии, которая звучит до конца части, удаляясь, опускаясь в предельно низкий регистр, из которого и возникает музыка второй части.

Вторая часть Пятой симфонии — Andante, уникальное в мировой симфонической музыке.

Если в симфонических Adagio Л. Бетховена и А. Брукнера исходным посылом являлось философское созерцание, то у Чайковского — лирическое высказывание как таковое. Но диапазон, в котором оно себя обнаруживает, огромен. Начало в низком регистре подчеркивает глубину пространства, а краткое вступление имеет черты траурного песнопения. Затем в этом пространстве появляется голос валторны, ассоциирующийся с природой, с божественным началом, находящим отклик в человеческой душе. В средней части движение убыстряется (Moderato con anima); раздел отмечен колоссальным симфоническим нарастанием, в конце которого возникает лейтмотив симфонии в особенно экспрессивном звучании у медных духовых инструментов, с характерными для Чайковского обрывами мелодической линии на сильных долях. Второе вторжение темы рока происходит в конце Andante, в нем еще больше пафоса и трагизма (здесь, в частно-

576 П.И. Чайковский. Программа симфонии «Манфред». 1885 (?). Автограф. ГМЗЧ



[97] Цит. по: МНЧ: 239.

[98] Чайковский 1953–1981/7: 125, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 17 февраля/1 марта 1878 г.



577

сти, возникают мелодические фразы, напоминающие интонации Татьяны из «Евгения Онегина» на словах: «О Боже, как обидно и как больно <...>»).

3-я часть исполняет роль интермеццо в симфоническом цикле: это единственный у Чайковского пример включения части с названием «Вальс» в симфонию. Как в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, вальс здесь занимает место скерцо, и характер всей части — отстраненный и объективный.

Финал открывается развернутой интродукцией, основанной на «теме рока»: впервые в сочинении она звучит торжественно, мощно, насыщенно. Тема главной партии, очевидно, имеет народный, плясовой прообраз, однако дальнейшее развитие уводит ее из фольклорного круга, происходит стилевая модуляция «в классику». Итогом развития финала является кода, построенная на лейтмотиве в его гимническом звучании. Именно здесь таится главная загадка симфонии. Что значит это победное шествие? Торжество ли сил рока или, напротив, преодоление их лирическим героем? Споры о содержательном существе финала Пятой симфонии продолжаются до сих пор [99].

После Пятой симфонии Чайковский некоторое время работал над Симфонией Es-dur, которую называл также Симфонией «Жизнь» (1891–1892). Наброски, сделанные перед началом этой работы, вновь имеют программный характер: «Мотив. Зачем? Зачем?»; «Мотив для финала, после Зачем? Сначала нет ответа, а потом вдруг торжественно» [100]. Известна и программа, достаточно детально характеризующая концепцию будущего симфонического цикла: «Первая часть — все порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал смерть — результат разрушения) (2 часть любовь; 3 разочарование; 4 кончается замиранием (тоже краткая)»; «Жизнь. 1) Юность»; «II) препятствия! Вздор!»; «Coda. Вперед! вперед!» [101].

В конце 1892 года, завершив эскизы и написав большой фрагмент 1-й части, композитор прервал работу над сочинением [102]. Хотя «Жизнь» — тема всех произведений Чайковского, особенно важно, что компози-

тора привлекала идея прямого и, так сказать, всеобъемлющего отражения этой темы в симфоническом цикле. Неизвестно, относились ли цитированные программные наброски непосредственно к Симфонии Es-dur или же они зафиксировали просто некую стадию формирования грандиозного симфонического замысла, на тот момент не определенного до конца. Итогом размышлений композитора на эту тему и реализацией программы, наченной в 1891 году, стала Шестая («Патетическая») симфония [103].

Незадолго до начала работы над Шестой симфонией, осенью 1892 года, композитор посетил Зальцбург, родину Моцарта, своего музыкального кумира. Судьба Моцарта, его Реквием, вероятно, предельно обострили трагические настроения Чайковского. Другим важным эпизодом его биографии тех лет стала поездка во Францию к старушке Дюрбах — той самой Фанни Дюрбах, которая молоденькой гувернанткой жила в семье Чайковских в Воткинске в годы детства Петра Ильича. Призраки прошлого, размышления о прошедшем окружали Чайковского все более плотным кольцом... Именно в это время, в период этих поездок, как свидетельствовал сам композитор, и родилась идея Шестой симфонии [104].

Об этом произведении Чайковский писал также как о симфонии со скрытой программой: «Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал» [105].

Первая часть Шестой симфонии по своему плану приближается к одночастной симфонической поэме. Суровые образы рока, судьбы, интонации скорби, траура сконцентрированы во вступлении и сфере главной партии. Как таковой — темы рока в этой симфонии нет. Однако есть целый комплекс выразительных средств, воплощающих темы подобного круга образности в других сочинениях Чайковского. Они не просто введены в Шестую симфонию, но введены эффектно, широко, масштабно. Звучание медных духовых инструментов, грозные фанфары, нисходящие мелодические ходы пробуждают ассоциации как с «роковыми темами»

[99] Первое исполнение Пятой симфонии состоялось в Петербурге 5 ноября 1888 г. Дирижировал автор. Критика восприняла симфонию неоднозначно.

[100] Цит. по: ТБУС 2003: 765.

[101] Там же.

[102] После завершения Шестой симфонии на основе музыкального материала 1-й части незаконченной симфонии Es-dur Чайковский сделал одночастный Третий концерт для фортепиано с оркестром. В 1894–1896 гг., вскоре после кончины композитора, С.И. Танеев из других, оставшихся в эскизах частей симфонии, подготовил и издал еще одно произведение для фортепиано с оркестром — «Andante e Finale».

[103] Первое исполнение Шестой симфонии состоялось 16 октября 1893 г. в Петербурге. Дирижировал автор. Сочинение успеха не имело. Признание пришло спустя несколько дней, когда произведение, после трагической кончины Чайковского, прозвучало под управлением Э.Ф. Направника.

[104] См.: Чайковский 1953–1981/17: 42–43, письмо В.Л. Давыдову от 11 февраля 1893 г.

[105] Там же.

Чайковского, так и со сходной образностью в музыке западноевропейских композиторов — «Шествием на казнь» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, а, может быть, и с лейтмотивом копья Вотана в тетралогии Р. Вагнера — усиливая воздействие на слушателей.

Тема побочной партии 1-й части — грандиозное обобщение всего прекрасного, рожденного романтической эпохой. В этот образ входит и природа, и человеческие чувства, и искусство, и восторженность приятия мира, которая была так характерна для балетных *Adagio* самого Чайковского.

Дальнейшее музыкальное развитие является сильнейший контраст образности побочной партии. Три пространственные динамические волны, каждая из которых превосходит предыдущую, нагнетают общее напряжение [106], а появляющаяся на грани первой и второй волн тема заупокойного кондака «Со святыми упокой», с характерной оркестровкой (тромбоны и туба), хоральным звучанием, недвусмысленно указывает на знак смерти, витающий над общей музыкальной тканью. Завершается 1-я часть предельно отстраненной кодой.

Вторая часть в Шестой симфонии не исполняет обычных функций медленной части симфонического цикла. В отличие от утвердившейся традиции, она идет в подвижном темпе, в ней присутствуют жанровые танцевальные черты (наиболее ясно ощутимы ритмы мазурки), вызывающие ассоциации с миром праздника, карнавала. Но образ в целом воспринимается сквозь дымку, как воспоминание. Во многом этому способствует необычный размер 5/4, дающий ощущение некой «размытости» видений, своего рода «зазеркалья». В то же время в музыкальном развитии части присутствуют и драматичные сдвиги, а в ее срединном разделе (трио) сгущаются интонации *lamento* как скорбные нисходящие интонации плача.

Третья часть симфонии — это образ кружения, метания, в котором из мелькающих мелодических оборотов постепенно складывается тема марша «в торжественном» ликующем роде» [107], как ее определял сам Чайковский. Однако, подобно финалу Пятой симфонии, нет ответа, какие силы здесь торжествуют: суровая нисходящая гамма завершает часть, прорезая весь объем оркестрового звучания.

В романтической музыке часто встречаются контрастные образы, но контраст между 3-й и 4-й частями Шестой симфонии исключителен. Перед слушателем предстают разные измерения, разные ипостаси жизни. Если скерцо — это множественность миров, находящаяся вне человека, то финал — это единичность мира личности, пытающейся осознать себя. В части две образно-тематические сферы: реквием, в котором сосредоточены никнущие интонации, хоральные звуча-

ния [108], и тема-воспоминание об идеальном, лирическое высказывание, близкое по настроению побочной партии 1-й части. На этой теме строится завершение симфонии: но в лирическом высказывании прорываются горестные вздохи, постепенно заполняющие все музыкальное пространство; сопровождающая тему ритмическая пульсация постепенно замирает и останавливается, как последнее дыхание жизни.

Завершив работу, Чайковский признавался: «В симфонию эту я вложил без преувеличения всю свою душу» [109].

В 1880–1890-е годы появились Второй и Третий фортепианные концерты (1880, 1893), Концертная фантазия для фортепиано с оркестром (1884), концертная пьеса *Pezzo cariccioso* для виолончели с оркестром (1887). Характерное для этих произведений усиление симфонического начала включает их в общеевропейский контекст [110].

Наиболее экспериментальное в отношении формы сочинение Чайковского в данном жанре — двухчастная Концертная фантазия для фортепиано с оркестром: своего рода «симфония-концерт», в котором фортепиано и оркестр в развертывании формы абсолютно равноценны. Роль оркестра приравнена к его роли в симфонии, а фортепианная партия имеет симфонический размах (прежде всего, в громадной каденции 1-й части).

В ходе работы над единственным камерно-инструментальным ансамблем с участием фортепиано — «Трио памяти великого художника», (1881–1882, вскоре после кончины Н.Г. Рубинштейна) и единственным струнным секстетом — «Воспоминание о Флоренции» (1-я редакция — 1890, 2-я редакция — 1892) композитор напряженно размышлял насколько соразмерен избранный им исполнительский состав масштабности содержания: «Боюсь только, что, так поздно обратившись к новому роду камерной музыки и целый век свой писавши для оркестра, я погрешил в отношении применения данного состава инструментов к музыке моей, — писал Чайковский. — Одним словом, боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к трио, а не прямо на него рассчитанная» [111]. Однако, как показала практика, подобные сомнения оказались безосновательными: избранный состав камерного ансамбля как нельзя более точно соответствовал глубине содержания, интерпретированного композитором достоверно-личностно.

Фортепианные и камерно-вокальные опусы, возникшие в 1880–1890-е годы, нередко были своего рода произведениями-спутниками крупных сочинений: например, цикл Шесть романсов на слова Д.М. Ратгауза (1893) тесно связан с Шестой симфонией, а финал цикла, романс «Снова, как прежде, один», соотносим по своему трагическому характеру с финалом симфонии.

578 П.И. Чайковский. Эскизы к Шестой симфонии. 1893. Автограф. ГМЗЧ

[106] Так воплощает Чайковский симфонический принцип развития тематического материала, характерный для XIX в.

[107] Запись в эскизах симфонии. Цит. по: ТБУС 2003: 315.

[108] В ответ на предложение великого князя К.К. Романова написать музыку на стихотворение А.Н. Апухтина «Реквием» Чайковский отвечал: «Общее настроение этой пьесы, конечно, подлежит музыкальному воспроизведению, и настроением этим в значительной степени проникнута моя последняя симфония (особенно финал)» (Чайковский 1953–1981/17: 186, из письма К.К. Романову от 21 сентября 1893 г.).

[109] Там же.

[110] Сближение концерта с симфонией было характерно, например, для И. Брамса.

[111] Чайковский 1953–1981/1: 24, из письма к Н.Ф. фон Мекк от 13/25 января 1882 г.

[112] «Мазепа» (1881–1883, премьера — 3 февраля 1884 г., Москва, Большой театр), «Черевички» (1884–1885, премьера — 19 января 1887 г., Москва, Большой театр), «Чародейка» (1885–1887, премьера — 20 октября 1887 г., Петербург, Мариинский театр), «Пиковая дама» (1890, премьера — 7 декабря 1890 г., Петербург, Мариинский театр), «Иоланта» (1891–1892, премьера — 6 декабря 1892 г., Петербург, Мариинский театр).

[113] «Спящая красавица» (1888–1889, премьера — 3 января 1890 г., Петербург, Мариинский театр), «Щелкунчик» (1891–1892, премьера — 6 декабря 1892 г., Петербург, Мариинский театр).

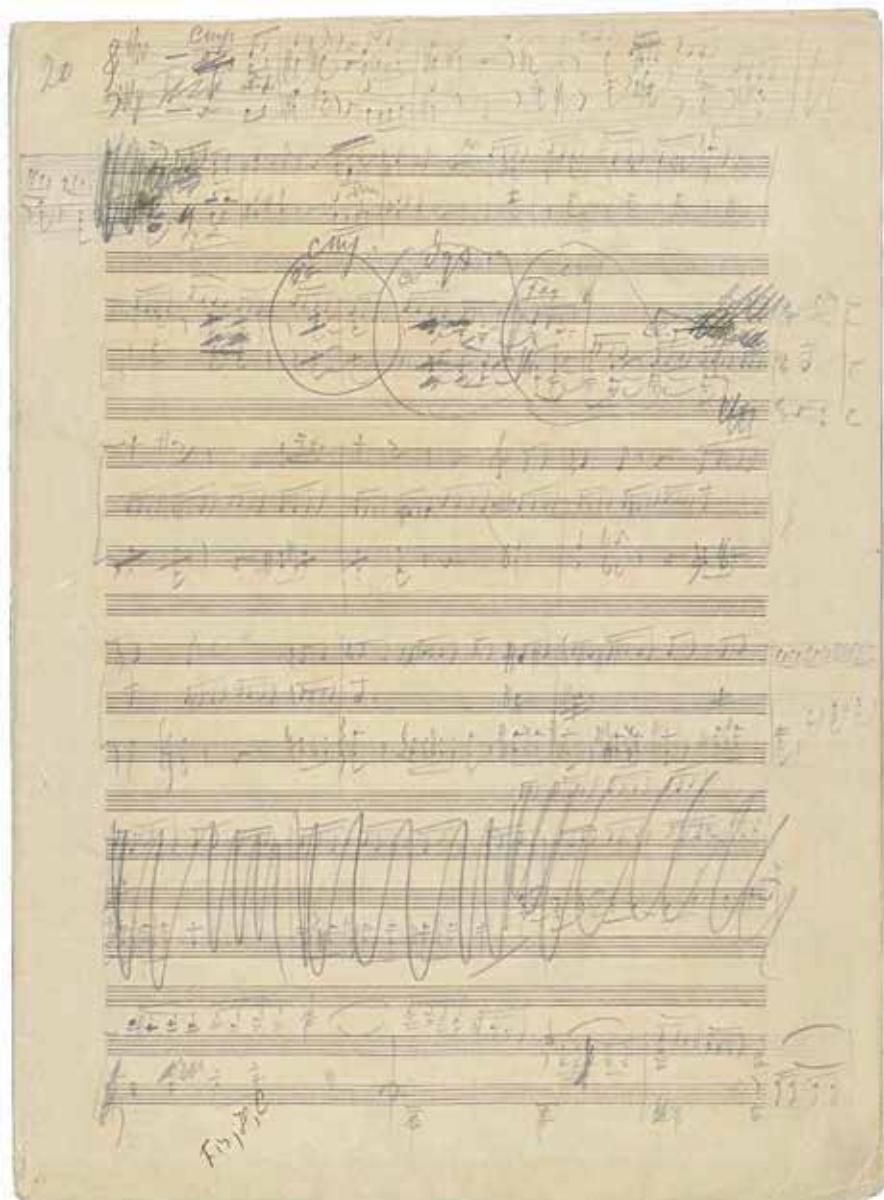
[114] Чайковский 1953–1981/13: 391, из письма М.М. Ипполитову-Иванову от 7 июля 1886 г.

[115] Там же/15-Б: 87, из письма М.И. Чайковскому от 3/15 марта 1890 г.

[116] Там же/7: 21–22, из письма С.И. Танееву от 2/14 января 1878 г.

[117] Работа Чайковского над «Орлеанской девой» была завершена в 1879 г. Премьера состоялась на сцене Мариинского театра в 1881 г.

[118] Такое намерение осуществлено в целом ряде ярких сцен — например, в финале «Орлеанской девы», в сцене казни и симфонической картине «Полтавский



578

бой» в «Мазепе», где используются очень лапидарные и «бьющие по нервам» приемы.

[119] Например, ария Иоанны в первом действии, тема любви Иоанны и Лионеля, сцена Кочубея в темнице, сцена Марии и Мазепы во 2-м действии.

[120] Характерно, что Чайковский старался избегать здесь прямых фольклорных цитат или стилизаций, не предпринимал попыток каким-либо образом реконструировать характерную манеру речи героев эпохи Ивана III. Композитор обращался к общерусской интонационности конца 19-го столетия, в том ее варианте, который слышался музыканту, как наиболее характерный.

[121] Об И.А. Всеволожском см. в разделе «Драматический театр».

В 1880–1890-е годы Чайковским было создано пять опер [112] и два балета [113], в которых в полной мере отразилось присущее композитору понимание феномена сценичности — не как простого, хотя и впечатляющего «нагромождения эффектов», способных внешне поразить публику, а как явления, направленного на то, «чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало бы сердечное участие зрителя» [114].

Подобная позиция сказывалась и на подходах Чайковского к характеристикам героев своих сценических произведений, которые становились для композитора частью его самого, судьба которых им переживалась с острой эмоциональностью.

Характерно в этом смысле описание Чайковским своего чувства в момент работы над последней сценой оперы «Пиковая дама», очень близкого характеру его восприятия произведений Толстого: «<...> мне до

того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Это плаканье продолжалось ужасно долго <...>. Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным» [115].

В 1870-х годах, при выборе сюжета для оперы (результатом чего стал в тот раз «Евгений Онегин»), композитор замечал: «Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом, всего того, что составляет атрибут grand opéra. Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое» [116].

Но уже несколькими годами позднее в «Орлеанской деве» [117] и, тем более, в «Мазепе» (либретто В. Буренина на сюжет поэмы А.С. Пушкина) композитор как бы опровергает собственные слова, обращаясь к сюжетам «с исторической подкладкой»; к героям, среди которых есть в том числе и коронованные лица; к битвам, маршам, масштабным массовым сценам, а также сценам казни, пытки, убийства... В структуре и стиле этих опер господствует «крупный мазок», а напористая, яркая «действенность» побуждает предположить, что Чайковский возвращается здесь к типу эффектной романтической оперы в духе Дж. Мейербера [118].

Но с другой стороны, за подобной атрибутикой grand opéra, в этих операх остро присутствует новое качество лирики Чайковского, запечатленное в мелодиях широкого дыхания, близких его симфоническому творчеству и полных захватывающего пафоса [119].

В наибольшей же степени новый лирический пафос, широкое мелодическое дыхание, характерное для Чайковского 1880–1890-х годов ощутимо в русской историко-бытовой мелодраме «Чародейка» (либретто И. Шпагинского по его одноименной трагедии).

Исследователи отмечают гармоничность соединения в этом произведении разных ветвей русской оперы: оперы лирической и оперы — народной музыкальной драмы. Не менее важной особенностью «Чародейки» является также точность в создании атмосферы быта, строя речи героев, глубоко проникнутого русской распеваемостью [120].

«Пиковая дама» (либретто М.И. Чайковского по мотивам повести А.С. Пушкина) была заказана Чайковскому Дирекцией Императорских театров. Первоначальный замысел оперы принадлежал директору императорских театров И.А. Всеволожскому [121]. Но композитор решил приступить к работе лишь через два года. На совещании в Дирекции в конце 1889 года были обсуждены сценарий, планировка сцен, постановочные

моменты, элементы оформления спектакля и даже частично распределены роли [122].

Согласно достигнутым договоренностям, действие было перенесено из XIX века в эпоху Екатерины II, для характеристики которой композитор использовал аллюзии и прямые цитаты из музыки и литературы XVIII века [123].

В эскизах опера была написана в течение 44 дней января-марта 1890 года во Флоренции. Позднее Чайковский дорабатывал и музыку, и либретто произведения, готовя ее к сценическому воплощению.

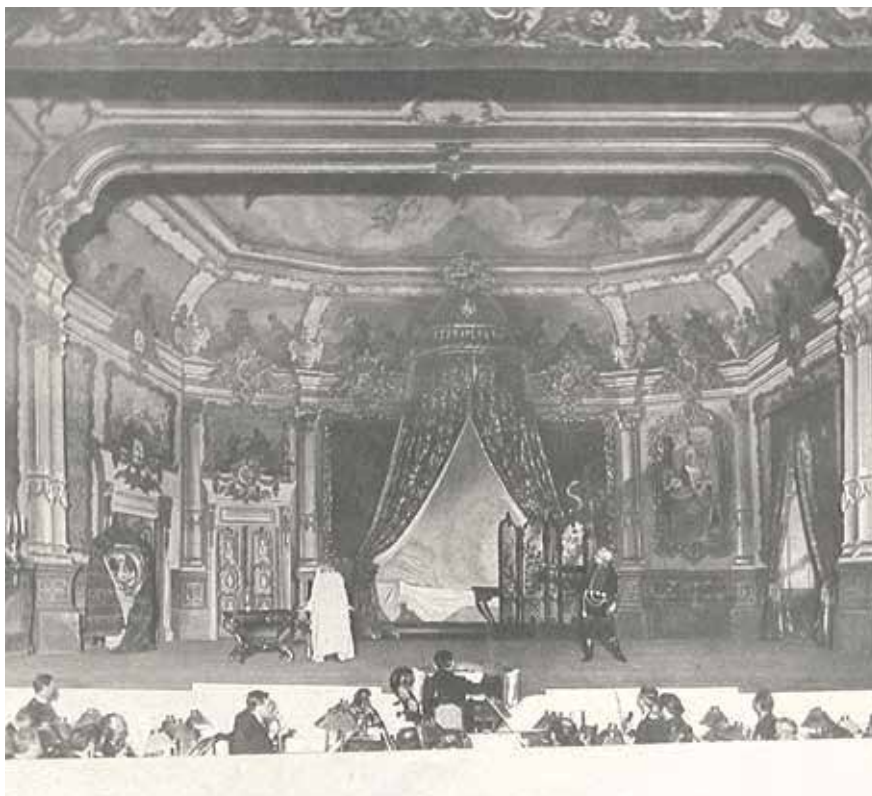
Образ главного героя произведения Германа, — один из сильнейших образов в музыкальном искусстве XIX века, возникший в результате соединения токов гениальной пушкинской повести, обогащенных опытом позднейшей русской литературы (прежде всего, Ф.М. Достоевского), и гениальной музыки.

Как и в симфониях композитора, в опере в столкновение вступают силы смерти, жизни, любви, каждая из которых питает огонь человеческих страстей, разгорающийся от картины к картине все более и более.

Симфоническое начало оперы проявляется уже с краткой интродукции, в которой возникает резкое сопоставление вырастающей из баллады Томского (анекдот о «трех картах») темы Графини и темы Лизы, с очень характерным для музыки композитора мотивом «стремления» [124]. Обе темы разрабатываются на протяжении всей оперы, а их мотивы составляют основу некоторых других тем.

Эпизоды встреч Германа и Графини очерчивают одну из основных линий развития драмы, кульминацией которой становится 4-я картина — ночь в спальне Графини, роковая для всех главных героев. Эта сцена принадлежит к удивительным страницам мировой оперной музыки. Поражают переходы от мира реальности — к миру призраков, от настоящего — к прошлому. Подобно оживающим в воспоминаниях Графини лицам французского двора, здесь «оживает» и музыка того времени: старинный французский гимн «Vive Henri IV» («Да здравствует Генрих IV»), ария Лоретты из оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце». Французский язык, используемый в этих эпизодах, способствует еще большему отстранению от реальности, а песенка из оперы А. Гретри, напеваемая Графиней, звучит как голос из потустороннего мира.

Черты симфонизма проявляются и в композиции оперы: 1-я картина посвящена Герману, все происходящее воспринимается сквозь призму его видения мира («главная партия»); 2-я картина — образ Лизы, любовь Германа и Лизы («побочная партия»); 3-я картина — бал (своего рода отстраняющий эпизод). 4-ю и 5-ю картины можно уподобить разработке. В 6-й и 7-й картинах происходит образно-сценическое возвращение к темам Лизы и Германа.



579

Последняя картина «Пиковой дамы» (в игорном доме) с точки зрения сюжета, фона, действующих лиц перекликается с 1-й картиной (в Летнем саду). В ней также развит «фоновый эффект»: хоры игроков, песенка Томского.

Обстановка всеобщего возбуждения достигает высшей точки в бриндизи [125] Германа «Что наша жизнь? Игра!». Образ Лизы, рождающийся в просветленном сознании главного героя в момент смерти, как бы возвращает его к самому себе. Страшный круг, что очертил вокруг него темный морок страстей, разомкнулся. Как знак примирения звучит заупокойная молитва у хора а саррелла, и в оркестре возвращается тема любви.

Симфоническая логика развития в опере не отменяет оперно-театральных приемов. В опере есть ансамбли (квintет в 1-й картине, дуэты согласия и противопоставления), арии классического типа (ария князя Елецкого), баллада Томского, ариозо (включающиеся в сквозные сцены или же вполне завершенные, как ариозо Лизы в 6-й картине), песня, романс.

По мнению А.И. Климовицкого, именно с «Пиковой дамы» в конце XIX века начался «культ Чайковского» [126]. Так, знакомство с оперой стало значительной вехой в духовном развитии идеолога «Мира искусства» А.Н. Бенуа, услышавшего в создании Чайковского «пассеистское» начало [127]: «Меня лично “Пиковая дама”

[122] Об этом см.: Чайковский 1953–1981/15-A: 219. Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 17–26 декабря 1889 г.

[123] Стихи К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, Г.Р. Державина, П.М. Карабанова; мотивы полонеза «Гром победы, раздавайся» И.А. Козловского. В духе сентиментализма XVIII в. трактована интермедия «Искренность пастушки» (3-я картина), в миниатюре повторяющая основную драматическую коллизию оперы. Появляющийся здесь дуэт Прилепы и Миловзора очевидно сближается с моцартовским стилем, благодаря совпадению (возможно, прямому цитированию?) с темой побочной партии 1-й части клавирного концерта В.А. Моцарта № 25 (C-dur, KV 503).

[124] В литературе справедливо отмечается сходство тематизма оперы и 1-й части Пятой симфонии.

[125] Бриндизи (*ит.* brindisi – заздравный тост) – застольная песня.

[126] См.: Климовицкий 2000/2: 13–14.

[127] Пассеизм (*фр.* passé – прошлое) – направление в искусстве, возникшее в начале 20-го столетия, основанное на пристрастии к минувшему и антипатии к настоящему и будущему.

[128] Бенуа 1990/1: 652.

[129] Там же: 653.

579 Сцена в спальне Графини из спектакля Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. Первая постановка. Н.Н. Фигнер в партии Германа, М.А. Славина в партии Графини. Фотография 1890 г. ГМЗЧ

580 Сцена в игорном доме из спектакля Мариинского театра «Пиковая дама» по опере П.И. Чайковского. Первая постановка. Фотография 1890 г. ГМЗЧ

буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого. <...> Музыка «Пиковой дамы» получила для меня силу какого-то заклания, при помощи которого я мог проникнуть в издавна меня манивший мир теней» [128].

С другой стороны, тот же Бенуа услышал в опере эсхатологические и апокалипсические черты: «В музыку он вложил все свое понимание самой сути русского прошлого, еще не совсем канувшего в вечность, но уже обреченного на гибель» [129].

Такие «предсимволистские» мотивы «Пиковой дамы» были близки и А.А. Блоку, и Андрею Белому.

Созданию «Пиковой дамы» в творческой биографии Чайковского предшествовал еще один «пассеистский» замысел — балет «Спящая красавица».

Идея этого балетного сочинения также принадлежала И.А. Всеволожскому. По мнению современной исследовательницы, «версальская ретроспекция Всеволожского открыла перспективу для русского искусства. В 1890 году он сделал то, о чем лишь мечтали его младшие современники, которым “хотелось населить роскошное прошлое ожившими тенями”» [130].

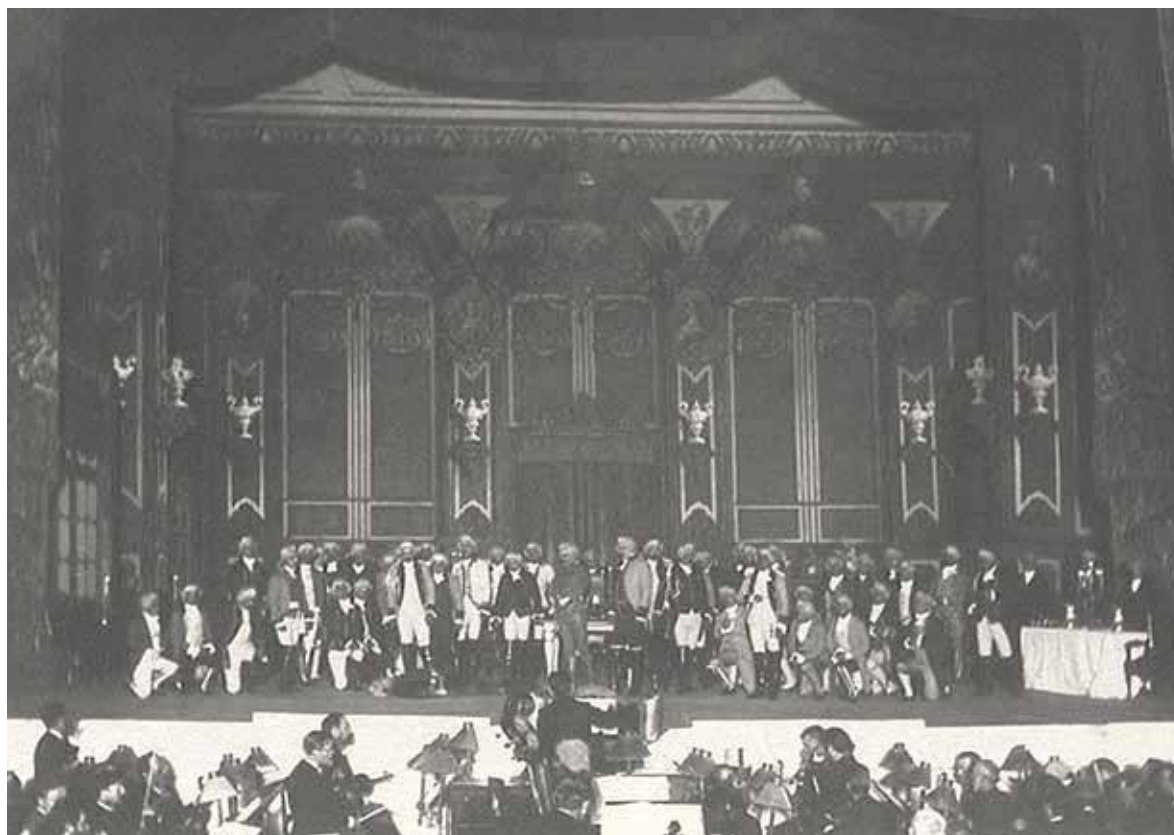
Сценарий, в основу которого были положены сказки Ш. Перро, был составлен И.А. Всеволожским совместно с М. Петипа и содержал не только необходимые указания на хореографию, протяженность каждого номера, но и ряд важных замечаний в отношении образности, музыки танцев и отдельных пантомимных номеров.

Следуя сценарию, Чайковский обратился вновь к музыкальным жанрам прошлого: сюита старинных танцев во втором действии, сарабанда в третьем действии, танцы фрейлин и пажей из второго действия, финальный апофеоз являются номерами «в стиле XVIII века».

Основной же конфликт балета раскрывается в противопоставлении феи Сирени и феи Карабос. Столкновение музыкальных тем этих персонажей в партитуре балета остро драматично.

Сюита героев сказок Перро представляет собой цепь живых лирико-психологических зарисовок («Кот и кошечка», «Золушка и принц Фортюне», «Синяя птица и принцесса Флорина»).

В 1890-е годы оперное и балетное наследие композитора пополнилось оперой «Иоланта» (в которой Чайковский вернулся к жанру лирической оперы) и балетом «Щелкунчик». Оба эти произведения отмечены характерной для позднего стиля композитора особой отточенностью штриха, лаконизмом высказывания.



[130] Дуксина И. В поисках «большого стиля» // Творчество. 1991. № 5. С. 14.

580

«Иоланта» наиболее близка к «Евгению Онегину», но не несет в себе трагической развязки: ее завершает гимн свету, причем свет, который видит прозревшая девушка, имеет не только физический, но и глубоко символический смысл.

«Щелкунчик» также сочинялся по заказу И.А. Всеволожского и по сценарию М. Пети-па. Содержательная структура балета подразделяется на несколько смысловых сфер: детские сцены, сцены со взрослыми, фантастические, романтические сцены, сцены масок-марионеток. Каждой сфере соответствуют особые приемы письма, поэтому стиль балета многозначен, в нем претворяются различные традиции: галантной музыки XVIII века («детские» сцены); французской («взрослые» сцены, интонации маршей Французской революции и мотивов французских народных массовых танцев и песен); немецкой (танец «Гросфатер» в его шумановской трактовке).

* * *

Как уже отмечалось, 1880–1890-е годы для Н.А. Римского-Корсакова стали временем создания «Снегурочки» (либретто композитора по одноименной пьесе А.Н. Островского) — оперы, в которой он, по собственному признанию, ощутил себя «созревшим музыкантом и композитором, ставшим окончательно на ноги» [131]. Затем, после почти десятилетнего перерыва, на рубеже 1890-х, возникла опера-балет «Млада» (либретто С.А. Геденова, В.А. Крылова и Н.А. Римского-Корсакова). Далее последовали три самых тяжелых года в биографии художника: время рефлексии, раздумий о себе и своем деле. Законченная в 1894 году «Ночь перед Рождеством» (либретто композитора по одноименной повести Н.В. Гоголя) составила, вместе с «Младой», «этюды» к следующей высшей точке творчества композитора — лучезарному «Садко» (1895–1896, либретто композитора по одноименной повести Н.В. Гоголя). Именно на «Садко» и его постановке следовало бы завершить этот, «срединный», период в биографии композитора. Однако к 1890-м годам относится еще целая серия его оперных работ: камерный «Моцарт и Сальери» (1897, либретто — текст одноименной маленькой трагедии А.С. Пушкина с незначительными сокращениями), «Боярыня Вера Шелога» (1898, либретто композитора при участии Вс.В. Крестовского и М.П. Мусоргского по 1-му действию пьесы Л.А. Мея «Псковитянка») — новый пролог к «Псковитянке» (первой опере композитора), затем стилистически неожиданная «Царская невеста» (1898, либретто композитора по драме Л.А. Мея в обработке И.Ф. Тюменева) и столь же неожиданно «нерусская» «Сервилия»

(1900–1901, либретто композитора по одноименной драме Л.А. Мея). Венчается же период оперой «Сказка о царе Салтане» (либретто В.И. Бельского по одноименной сказке А.С. Пушкина), которая несомненно принадлежит к позднему периоду творчества Римского-Корсакова, открывая ряд его «сказочных действий»: «Салтан» (1899–1900), «Кашей Бессмертный» (1901–1902), «Золотой петушок» (1906–1907).

Каждая из опер Римского-Корсакова интересна по-своему, и каждая из них нова, поскольку композитор не признавал, употребляя его собственную формулировку, «единой оперной формы» и для каждого сюжета искал новую форму и новый стиль. Однако любимейшей оперой самого Николая Андреевича всегда оставалась «Снегурочка» (премьера в Мариинском театре в 1882 году); именно ей посвящены самые поэтические, душевно открытые строки в «Летописи моей музыкальной жизни». В «Снегурочке» (а потом — в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии») с наибольшей полнотой представлено мирозерцание композитора, личное и художественное, в нерасторжимой их связи. И именно своеобразие этого мирозерцания оказалось причиной неуспеха и непонимания оперы публикой в начале 1880-х. На самом же деле с созданием «Снегурочки» Римский-Корсаков вышел на «передний край» музыкального и, шире, — общерусского художественного процесса.

Напомним, в начале 1880-х годов жанрист-передвижник В.М. Васнецов заканчивает свои первые полотна на древнерусские и сказочные темы, пишет «Аленушку», столь созвучную главному образу оперы, начинает работать над «Богатырями» и оформляет «Снегурочку» А.Н. Островского для домашнего театра С.И. Мамонтова.

В 1880-х годах молодой М.А. Врубель, будущий сотрудник Н.А. Римского-Корсакова в мамонтовском театре и тонкий ценитель его творчества, увлеченно работает над росписями Кирилловской церкви в Киеве, а М.В. Нестеров, также ставший, но уже позднее, любимым художником композитора, создает «Пустынника», представляющего то же органическое слияние лирического, эпического, сказочного, древнего и современного, которым отмечена корсаковская «Снегурочка».

Жанр этой оперы определялся разными слушателями совершенно по-разному. Стасов, например, считал ее оперой «преимущественно эпической» или «эпико-фантастической» [132]. Он и Балакирев ценили в ней «изображение Руси, ее народа, ее разнообразных личностей и характеров, картин, событий и сцен» [133].

В Мариинском театре и в рецензиях на премьеру «Снегурочка» рассматривалась как сказочно-развлекательная опера. Направник

[131] Римский-Корсаков. 1955: 139.

[132] См.: Стасов 1953: 40–41.

[133] См.: Там же: 72.

581 Н.А. Римский-Корсаков.
Портрет работы В.А. Серова.
1898. Холст, масло. ГТГ
582 Титульный лист первого
издания оперы Н.А. Римского-
Корсакова «Снегурочка».
1880. Из личной библиотеки
П.И. Чайковского. ГМЗЧ



581



582

[134] Римский-Корсаков
1955–1982/4: 394–395.

даже выражал недоумение, почему автор увлекся столь наивной пьесой. Недалеко от Направника ушел в своей оценке оперы и Кюи. Между тем очевидно, что собственно сказочность в «Снегурочке» имеет подчиненное значение. В 20-м столетии устанавливается взгляд на эту оперу как на «сказку-миф» или «действие о весне» со всеми сопутствующими этим понятиям культурными и художественными ассоциациями.

На символический смысл «Снегурочки», определяющий музыкальный стиль оперы, прямо указывал и сам композитор в предпринятом им опыте разбора сочинения: «Весенняя сказка есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи Берендеева царства. <...> Совершенно неизвестно, когда родились Царь Берендей и Лель-пастух (как олицетворение вечного искусства музыки) и долго ли будут жить вечно старый Царь и вечно юный пастух-певец. Да имело ли свое начало и само царство Берендеев и будет ему когда-нибудь конец? <...> Надо всем этим царит высшее божество Ярило-Солнце, творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях» [134].

Не только содержание, но и стиль этих строк напоминает не о 19-м столетии, а о новой эпохе, о полотнах Врубеля, Рериха,



583

сказках А.М. Ремизова. Стоит обратить внимание также на соответствующую эстетике мифа сложную иерархию действующих лиц, которая дается в авторском разборе оперы. Их не три категории, как может показаться (стихийные силы природы – Мороз, Весна; полумифические существа – Лель, Снегурочка; реальные персонажи – берендеи, Купава, Мизгирь), а вдвое больше: Масленица («соломенное чучело и представитель установившейся бытовой и религиозной жизни человечества»), «птицы и цветы, поющие человеческими голосами», высшее божество мифологической страны – Ярило-Солнце.

Каждой из этих «категорий» соответствуют своя интонационность, своя темброво-гармоническая окраска. При этом в «Снегурочке» преодолевается распад материала на «жанровый», «фантастический» и «лирический», характерное для ряда сочинений композитора: в партитуре оперы много переходных, промежуточных состояний. Это касается и музыки, передающей различные состояния природы (движение от холода к теплу, от утра к вечеру, от ночи к рассвету), и персонифицированных образов, особенно самой Снегурочки.

С наслаждением вспоминая о месяцах работы над оперой в деревенской глуши, Римский-Корсаков писал: «В ответ на свое пантеистическое языческое настроение, я прислушивался к

голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества» [135]. Таким «голосом» мог быть крик петуха во дворе или напев ручного снегиря, «тройное эхо, слышимое с балкона». Композитор обильно использовал также известные ему древние песни или реконструировал их из элементов, сохранившихся в более поздних образцах народного творчества. Он ввел в оперу помнившиеся с детства напевные восклицания уличных торговцев и пастушьи наигрыши. Свое место нашли в «Снегурочке» даже церковные песнопения («знаменная» тема Ярилы, проводы Масленицы). Как ни странно, но после премьеры именно редкая «аутентичность» личного творчества (критики не могли отличить заимствованных композитором тем от его собственных) послужила поводом для нападок на оперу, обвинений композитора в «недостатке изобретения», в творческой несостоятельности [136].

Шире всего в «Снегурочке» представлена обрядово-календарная песенность. Но наряду с ней – также эпические напевы, лирическая песня, романсовость, фольклорные инструментальные жанры. В эту картину своеобразно вписываются личностный тематизм Снегурочки и Царя Берендея, романтические интонации Мизгирия и даже речитативы в классическом духе. Влияние классики, освоенной Римским-Корсаковым в 1870-х годах,

583 Ф.Ф. Федоровский. Эскиз декорации «Берендевка» к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1910. Смешанная техника. РГАЛИ

584 В.М. Васнецов. Бобыль и Бобылиха. Эскиз костюмов к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885. Бумага, акварель. РГАЛИ

585 Ф.Ф. Федоровский. Купава. Эскиз костюма к спектаклю Оперного театра С.И. Зимина «Снегурочка» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1910. Бумага, акварель. РГАЛИ

586 Ф.Ф. Федоровский. Мизгирь. Эскиз костюма к спектаклю Оперного театра С.И. Зимина «Снегурочка» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1910. Бумага, акварель. РГАЛИ

587 В.М. Васнецов. Берендейки. Эскиз костюмов к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885. Бумага, акварель. РГАЛИ

[135] Римский-Корсаков 1955: 179.

[136] Такое мнение высказывали почти все рецензенты премьеры, в частности (и это было особенно обидно для автора), – Ц.А. Кюн.

[137] Речь идет о сцене из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (1859, премьера в 1865 г.).

[138] «Испанское капричио» может быть истолковано как homage (приношение) Глинке, автору двух испанских увертюр – «Арагонской хоты» (1845) и «Ночи в Мадриде» (1848–1851).

[139] «Шехеразада» посвящена В.В. Стасову, страстному поклоннику «восточного элемента» в русском искусстве; «Светлый праздник» – ушедшим из жизни друзьям, М.П. Мусоргскому и А.П. Бородину.



584



585



586



587

ощущается в стройных формах сольных номеров, в композиции больших хоровых сцен. Такие эпизоды, как ариетта Снегурочки в Прологе с солирующим гобоем, первая каватина Царя Берендея с солирующей виолончелью, по типу изложения и развития тем вызывают ассоциации с гликинским «Русланом и Людмилой», но также — с пассионами и кантатами И.С. Баха, которые Римский-Корсаков к этому времени уже хорошо знал, фрагментами которых дирижировал в концертах Бесплатной школы. Приведение всего этого богатства к единству лежит в основе той тайны «Снегурочки», которую не мог до конца разгадать и сам автор.

Что же касается романтического начала, то моментом наибольшего сближения Римского-Корсакова с поздним западноевропейским музыкальным романтизмом является, вероятно, финальная «сцена таяния Снегурочки» — русская параллель вагнеровской «Isolde's Liebestod» («Смерти Изольды» [137]). Этой оперы Вагнера Римский-Корсаков ко времени сочинения «Снегурочки» еще не знал, но, как говорится, «яблоки созрели почти одновременно в разных садах». Знаменательно, что корсаковская опера, в отличие от вагнеровской, не заканчивается «таянием»: «Снегурочки печальная кончина и страшная гибель Мизгиря тревожить нас не могут», — провозглашает Царь, и Лель запекает «уставный» гимн Яриле.

«Довагнеровский» характер имеет и стиль трех симфонических шедевров конца 1880-х годов: «Испанского каприччио» [138], «Шехеразады» и Воскресной увертюры на темы из Обихода («Светлый праздник») [139].

Испанская, арабская и русская музыкальные картины различны по материалу (подлинному в «Испанском каприччио» и Увертюре, стилизованному «под Восток» — в «Шехеразаде») и формам его организации (каприччио, сюита, увертюра). Но они имеют и ясно выраженные общие, новые для Римского-Корсакова черты: блестящую концертность, невиданное ранее богатство оркестровых приемов, разнообразие колорита, а также подлинную симфоничность [140]. Особенно оригинальна по замыслу Воскресная увертюра. Она не просто насыщена подлинными напевами русского пасхального богослужения, но воспроизводит дух и композицию этой службы, включая даже чтение Пасхального Евангелия («литургический речитатив» тромбона соло в центре увертюры).

Эти инструментальные сочинения Римского-Корсакова — своего рода итог симфонизма Новой школы, вывод из музыкальных идей русской школы вообще, от Глинки до Бородина.

Как известно, в балакиревский период «кучкисты», отдавая должное таланту Вагнера и особенно его мастерству в области оркестровки, относились к нему в целом неприязненно. В сущности же, в 1860-е, 1870-е и даже в 1880-е годы Новая русская школа, как писал потом Римский-Корсаков, Вагнера «знала поверхностно» [141].

Лишь в сезоне 1888/89 годов в Мариинском театре появился пражский антрепренер Анжело Нейман с немецкой оперной труппой, и вместе с оркестром и хором Мариинской оперы под управлением Карла Мука впервые в России было поставлено вагнеровское «Кольцо нибелунгов» [142].

В творческой биографии Римского-Корсакова это событие сыграло роль искры в пороховом погребе. После окончания «Снегурочки» прошло много лет, до краев наполненных музыкальным трудом — редакторским, дирижерским, педагогическим [143]. И в это время Римский-Корсаков, более всех ратовавший за систематическое образование отечественных музыкантов, за создание культурной музыкально-общественной среды, остро ощутил недостачу в своем музыкальном мироощущении нового, «крайнего», а ведь в искусстве, с его точки зрения, повторим, «только крайнее именно и желательно». Вагнеровские воплощения «крайнего» стали для Римского-Корсакова сильнейшим аргументом, или контраргументом, на который русский композитор попытался незамедлительно ответить своей следующей работой — оперой-балетом «Млада».

В определенном смысле «Млада» и открывает новую эпоху, и подводит итог предыдущему периоду творчества композитора; она — своего рода обобщение установок «кучкизма» балакиревского периода.

Уже момент зарождения произведения был связан с синтезом «чужих музык»: мысль о создании новой оперы подсказал Римскому-Корсакову А.К. Лядов после проигрывания сохранившегося в бумагах покойного Бородина финала «Млады». То были руины совместной незавершенной работы четверых «кучкистов» (Мусоргского, Бородина, Кюи и Римского-Корсакова), материалы которой разошлись потом по разным их произведениям [144].

Автор либретто первой «Млады», С.А. Гедеонов [145], выбрал в качестве основы произведения мифологию древних славян, причем обратился не к киевской или новгородской Руси, а к прибалтийской, или полабской ветви славянства. Приложили руку к сценарию и Стасов, и опытный драматург, приятель «кучкистов» В.А. Крылов (соавтор бородинских «Богатырей» [146]). Либретто, однако, получилось слабым, и Римскому-Корсакову пришлось преодолевать эту слабость чисто музыкальными средствами.

Как известно, на мифологическую концепцию вагнеровской тетралогии оказали влияние идеи множества немецких философов, историков, филологов. Для Римского-Корсакова основой его концепции стали



исследования русских ученых, прежде всего — многотомный труд А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» [147].

Подтверждение жизненности древних верований славян и стоящего за ними цельного мирозерцания привлекало композитора в книге, которая воссоздавала космос славянства не столько по историческим источникам, сколько по звучащим в повседневной речи выражениям, рассказывающим в народе сказкам, по приметам, суевериям и обычаям, еще не покинувшим Россию. Мифологическое сознание проявлялось, конечно, сильнее всего в крестьянстве, но оно было актуально и для других сословий. Римскому-Корсакову, выросшему в древнейшей области России, в маленьком городке Тихвине, близ старинного монастыря, среди нетронутой северной природы и населявших эту местность людей, особенности подобного мировосприятия были близки и понятны.

«Авторскому мифотворчеству» Римского-Корсакова, работавшего над «Младой», предстояло воплотиться в условные формы совре-

менного театра, оперы, симфонической партитуры, что не вызывало в ту пору понимания даже у близких композитору людей. Так, отвечая С.Н. Крутليкову на его размышления о том, что композитору после «Млады» предстоят задачи «более важные, чем прежде», Римский-Корсаков писал: «За это я на вас сержусь. Разве низкая задача рисовать языческий мир и природу сквозь языческое мирозерцание? Отчего же изображать любовь донна Алонзо Мерзавеца к донне Анне Ослабелли более высокая задача?» [148].

Надо полагать, что Римский-Корсаков мыслил «Младу» как ответ Вагнеру (славянский миф в ответ на германский миф) и, к тому же, как свое итоговое сочинение: «У меня есть все, что для меня пригодно: русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения, восточная музыка, ночи, вечера, рассветы, птички, звезды, облака, пото-пы, бури, наводнения, злые духи, языческие боги, безобразные чудовища, охоты, входы, танцы, жрецы, идолослужение, музыкальное развитие русских и разных славянских элементов и т.д.» [149].

В корсаковской «Летописи» речь идет о вагнеровских влияниях только в чисто

[140] Речь идет о соединении исконно «кучкистского» «аналитического» метода (варьированные повторения тем) — с методом «синтезирующим» (когда тема выступает не только как элемент музыкального повествования или лейтмотив, но и, по словам самого композитора, как «чисто музыкальный материал для симфонической разработки» (Римский-Корсаков. 1955: 166).

[141] Там же: 181.

[142] Подробнее о вагнеровских операх на русских сценах см. в разделе «Оперный театр».

[143] В эти годы Римский-Корсаков преподавал в консерватории и Придворной певческой капелле, где с 1883 г. создавал, по сути, новое музыкальное учебное заведение для мальчиков-певчих и регентов.

[144] История этого предприятия подробно изложена в «Летописи» Римского-Корсакова и других источниках. Композитор пишет,

что все сделанное для первой «Млады» потом разошлось по другим сочинениям соавторов. Но это не совсем так: первый акт был позднее издан как самостоятельное сочинение Кюи; то же касается партитуры симфонического финала оперы, сочиненного Бородиным (издан в редакции Римского-Корсакова). В клавирном изложении существует незавершенная «сцена торга» Мусоргского.

Документы дают возможность проследить фрагменты первой «Млады» в «Князе Игоре» Бородина, «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, «Майской ночи», «Снегурочке» Римского-Корсакова и проч. Реконструкция замысла четырех авторов была выполнена немецким музыковедом Альбрехтом Гаубом (см.: Gaub 2002).

[145] Геденов Степан Александрович (1816–1878) — исто-

рик, автор серьезного двухтомного исследования «Варяги и Русь» (СПб., 1876), драматург. Первый директор Императорского Эрмитажа, возглавлял Дирекцию Императорских театров, которой прежде руководил его отец, А.М. Геденов.

[146] Речь идет об опере-фарсе В.А. Крылова с музыкой А.П. Бородина «Богатыри». Опера была поставлена как сочинение ано-

нимного автора 6 ноября 1867 г. и фактически провалилась. О том, что создателем музыки к «Богатырям» являлся Бородин, Стасов и Римский-Корсаков узнали лишь после смерти композитора.

[147] Впервые трехтомная работа А.Н. Афанасьева была опубликована в Москве, в 1865–1869 гг.

[148] Римский-Корсаков 1955–1982/8А: 184.

[149] Там же.



589

музыкальных аспектах инструментовки и лейтмотивной системы. Что касается последней, то ее воздействие сказывается, во-первых, в необычной для русского композитора систематичности лейтмотивов, таком их использовании, когда в некоторых фрагментах вся ткань состоит из звуковых символов, — этого не только не было у Римского-Корсакова ранее, но не будет и позже. В частности, только из лейтмотивов состоит вступление к опере, озаглавленное «Княжна Млада»: оно близко по форме и по смыслу вагнеровским Vorspiel'ям (прологам), особенно к «Лоэнгрину» [150].

Очевидно сходство с тетралогией и в образных сферах колдовства, заклятий. Так, «аккорды смерти» в «Младе» схожи с гармониями «вечного сна Брунгильды» в тетралогии Вагнера; круговой мотив «отравленного кольца» зрительным подобием предмету напоминает столь же демонстративные восходящие мотивы меча и копья у Вагнера. Много параллелей и в темах природы, причем здесь, кажется, налицо не подражание: скорее первичная материя мира звучит сходно для немецкого и русского композиторов. Особенно это заметно в музыке леса из третьего действия — русского «Waldweben» [151] (правда, птицы здесь другие, нежели те, что пели вагнеровскому герою Зигфриду). Впоследствии эти мотивы леса станут основной тематического ядра корсаковских «Китежа» — «Похвалы пустыни».

Буквально подобен тетралогии «мотив судьбы», возникающий в третьем действии в тот момент, когда князь Яромир следует за возлюбленной в царство теней, причем некая нарочитость появления мотива наводит на мысль о намеренном цитировании Вагнера. Ведь «мотив судьбы» в тетралогии находится в родстве с начальной темой «Тристана и Изольды»: любовь, продолжающаяся в смерти, и подобно тому, как в вечности сливаются души Тристана и Изольды, вслед за душой Млады улетает в заоблачный мир душа Яромира. Но, с другой стороны, Римский-Корсаков, взяв вагнеровский тезис, развивает его по-своему. Решение дано в финале оперы: явление радуги (иное, чем у Вагнера: не широкая дуга мелодии, а семь цветов — семь красочных аккордов оркестра) и нисхождение по ней на землю славянских божеств (а не уход богов в Валгаллу, как это происходит у Вагнера). Радуга соединяет миры божеств и людей, небесные облака окутывают цветущую землю.

Принципиальное же отличие «Млады» от «Кольца нибелунга» состоит в том, что, хотя и там, и там действуют существа разных миров, у Вагнера их музыкальное воплощение в основном уместается внутри единого, собственно авторского языка, в то время как у русского композитора возникает ярчайшее

художественное «многомирие». Так, в опере три «купальских коло» (то есть праздничных хороводов) — людей, теней умерших и подземной нечисти. Они звучат почти подряд, но даже по кратчайшим фрагментам не составит труда распознать «видовую» принадлежность каждого.

Принцип «многомирия» распространяется и на «этнические характеристики» героев — понятие для вагнеровского «Кольца» абсолютно чужеродное. В «Младе» мы находим не только польский (или польско-литовский) элемент, не только излюбленные композитором разнообразные облики Востока («мавр из халифата», индийские цыгане, даже явление египетской царицы Клеопатры [152]), но также элемент варяжский, северорусский, чешский. Славянские истоки здесь выступают не только как краски и не только как средства характеристики многоплеменного славянского мира. В песне чешского певца Лумира из второго действия звучат слова: «Зачем же в немцах правды нам искать? Своя есть правда у славян», и сразу вслед за песней перед слушателем предстает величественное зрелище «славянской правды»: гениальный Марш-шествие князей и жрецов, гадание-вопросание богов, прорицание жрецов, моление к Радегасту, купальский обряд. Здесь в полную силу заявляет о себе тема «скифства», тесно сплетенная с темой Солнца: первобытная сила и родовое единство земли с населяющими ее народами.

Влияние Вагнера в сфере инструментовки выразилось в том, что ни до, ни после «Млады» Римский-Корсаков, великий мастер оркестра, не создавал партитуры столь грандиозной, столь изобилующей темброво-оркестровыми открытиями. Сам автор говорил о «затейливости» этой партитуры, и если понимать «затейливость» как красочность — ему удалось превзойти образец. Достаточно вспомнить сцену поклонения Радегасту, где к мощному вагнеровскому составу оркестра [153] присоединяется сценический хор натуральных медных инструментов, воскрешающий звучание «священных рогов» в храме поклонников Солнца: сопоставление натуральной и хроматической меди создает поразительные акустические контрасты. В явлении Клеопатры в оркестр вводятся поистине волшебные звучащие цевницы (флейты Пана), которые композитор услышал в венгерском народном оркестре, выступавшем на Всемирной выставке в Париже в 1889 году...

То, чего сумел добиться в этой опере Римский-Корсаков, вывело его творчество на качественно новую ступень, и он, осознавая это, страстно желал для своего произведения достойной сценической формы (о чем свидетельствуют необычайно подробные предисловия к изданиям партитуры и клавира в 1891 году, а также ремарки с указаниями

[150] Вагнер ввел подобные свободной формы вступления к операм вместо традиционных увертюр; обычно в Vorspiel'ях не только звучат основные лейтмотивы произведения, но и предвосхищается смысловой итог, «развязка» данной музыкальной драмы.

[151] Имеется в виду симфонический фрагмент из тетралогии Вагнера (из части «Зигфрид») — «Шорох леса» («Шелест леса»).

[152] «Египет» в «Младе» поразительно нов и даже модернистичен по звуковому облику. Образ Клеопатры, образ любви-страсти, идущий и от балакиревской симфонической поэмы «Тамара» и его фортепианного «Исламея», и, возможно, от ранней симфонии-поэмы Римского-Корсакова «Антар», возникнет вновь в партии Шемаханской царицы в последней опере композитора — «Золотом петушке». Столь же поразительна новизна языка, которым выражает себя «нечистая сила»: здесь несомненно налицо внутренний спор с Мусоргским, его симфонической поэмой «Иванова ночь на Лысой горе» (1867), «тотально» отредактированной самим же Римским-Корсаковым. В перспективе русской музыки от «Млады» совсем близко до «Весны священной» Стравинского и «Скифской сюиты» Прокофьева, которые появятся через двадцать с небольшим лет.

[153] Так называемый четверной состав симфонического оркестра с дополнительно расширенной группой медных духовых инструментов (8 валторн, из которых 4 могут быть заменены «вагнеровскими тубами», 3 трубы и басовая труба, 4 тромбона (3 теноровых и 1 басовый), контрбасовая туба).



590

режиссеру). В процессе работы над постановкой «Млады» в Мариинском театре (премьера 20 октября 1892 года) композитор пытался добиться осуществления своего видения, но в большинстве случаев безуспешно. По ходу репетиций он, очевидно, не раз мысленно сопоставлял свое положение в театре с вагнеровским. Отсюда — сердитые реплики в «Летописи»: «Я полагаю, что в Байрейте <...> дело стоит иначе»; «задал бы знать всем и каждому <...> Рихард Вагнер, если бы с ним проделали такую штуку!» и т.д. [154].

Если толчком к работе над «Младой» стало представление в Петербурге вагнеровской тетралогии, то толчком к созданию следующей оперы, «Ночи перед Рождеством» (премьера в Мариинском театре 28 ноября 1895 года), стала для Римского-Корсакова кончина Чайковского.

Начав весной 1894 года новую работу, композитор пытался объяснить свою идею друзьям, предвидя возражения, могущие возникнуть и у них, и у публики. «Мне захотелось, — писал он Стасову, — сообщить вам, что за оперу я пишу <...>. Опера сия есть не что иное, как гоголевская «Ночь перед Рождеством» (заметьте: не «Кузнец Вакула», как у [Н.Ф.] Соловьева, и не «Черевички», как у Чайковского, а именно «Ночь перед Рождеством»). <...> Я давно считал себя в долгу перед Колядой и Овсением, так как троицкую неделю я справлял

в «Майской ночи», «Масленицу и Ярилу» — в «Снегурочке», а Купалу — в «Младе».

Теперь у меня будет выполнен весь солнечный круг [155]. Овсень и Коляда забыты народом, народ справляет колядки, в которых более Христа славят. У меня так и сделано. Коляда же и Овсень справляются у меня в фантастической сцене полета Кузнеца на черте» [156].

Но коллег и публику соединение славянской мифологии с повестью Гоголя мало убедило.

Между тем, концепция «Ночи перед Рождеством» является органичным развитием идей, заложенных как в «Майской ночи» и «Снегурочке», так и в «Младе». Причем если именно языческий, ритуальный дух народных сцен «Млады» несомненен, образ идиллического Берендеева царства сказочно-условен, а образы Снегурочки и Мизгиря скорее принадлежат христианской эпохе, то действие двух корсаковских гоголевских опер происходит в недалеком прошлом, и это определяет один из типов мелодики, в них использованных — малороссийскую песенно-романсовую стихию.

В «Майской ночи» обрядовая сторона в общем ограничивается троицкими песнями крестьянского календаря [157]. В «Ночи перед Рождеством» композитор использовал заданную сюжетом возможность выхода в христи-

[154] Римский-Корсаков 1955: 234, 236.

[155] Б.В. Асафьев полагал, что недостающее время года — осень — композитор восполнил в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертной», заканчивающейся призывом к Солнцу.

[156] Римский-Корсаков 1955: 415.

[157] Подробно о троицких обрядах см. в разделе «Русский музыкальный фольклор».



591

591 Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Садко». 1895. Автограф. ОР НМБ СПбГК

592 М.А. Врубель. Эскиз майоликового блюда «Садко». 1899. Бумага, акварель, гуашь, бронза, алюминий, графитный карандаш. ГРМ
593 М.А. Врубель. Эскиз майоликового блюда «Садко». 1899. Бумага коричневая, акварель, алюминий, бронза, графитный карандаш. ГРМ

анство: рождественская ночь, начинающаяся колядкой ведьмы Солохи, заканчивается расцветом под звуки гимна «Солнцу правды», доносящимися вместе с праздничными колоколами из диканьской церкви (вольное переложение рождественского тропаря как по музыке, так и по тексту). Такое необычное решение имеет прямое отношение к философии Римского-Корсакова, его ощущению славянского солнечного культа как весеннего, рассветного.

В «Ночи перед Рождеством» два главных музыкальных образа: образ звездного неба и образ колядования [158].

«Музыка неба», звучащая уже во вступлении к опере, прославляет все действие: она появляется в конце 1-й картины, когда Вакула вспоминает о «звездных очах» Оксаны; открывает 4-ю картину — большую колядку парубков и дивчат; вновь возникает в 6-й и 8-й картинах, рисуя воздушное пространство полета Вакулы.

Образ колядования воплощен, как и в опере-балете «Млада», в параллельном развертывании обряда — «в мире людей, с приветствием Коляды и Овсеня как спутников и защитников рождающегося солнца, и в фантастическом мире <...> нечисти — с противоположным смыслом, как их запугивание, — «бесовская колядка». Завершается же борьба за Солнце «торжественным выездом Коляды <...> и Овсеня <...> в сопровождении светлых духов» [159].

Г.А. Ларош был прав, когда, будучи не совсем доволен новой оперой Римского-Корсакова, описывал ее как «сплошную ритмическую и гармоническую вариацию, сделанную с изумительным техническим мастерством» [160]. «Ночь перед Рождеством» действительно является своего рода вариацией на тему колядки; отсюда и авторское определение жанра — «быль-колядка».

В отличие от стремительного появления «Ночи перед Рождеством», вызревание партитуры «Садко» потребовало нескольких лет работы в сотрудничестве с добровольными помощниками-либреттистами (это был первый случай, когда композитор прибегнул к чужой помощи) [161]. Результатом сложного и долгого пути развития нового замысла (восходящего еще к ранней симфонической поэме «Садко», 1867) стало появление оперы, которую Е.М. Петровский, один из первых рецензентов премьерного спектакля в Московской Русской частной опере 26 декабря 1897 года, назвал «грандиозным образцом национальной музыки» [162].

На восторженной оценке «Садко» — впервые в творческой жизни Римского-Корсакова — сошлись мнения «врагов» и «друзей» композитора: критиков В.В. Стасова, Г.А. Лароша, С.Н. Кругликова, Н.Д. Кашкина, Ю.Д. Энгеля, Ц.А. Кюи и М.М. Иванова. «Пути гения неисповедимы! Идите слушать «Садко», — эти слова Лароша [163] запечатлел в своих записях В.В. Ястребцев [164]. «Русская музыкальная

[158] Подробнее об обрядах колядования см. в разделе «Русский музыкальный фольклор».

[159] Серебрякова 1991: 242.

[160] Цит по: Орлова, Римский-Корсаков 1969–1973/3: 62.

[161] Со временем среди помощников появился достойный сотрудник — В.И. Бельский, будущий автор прекрасных либретто поздних опер Римского-Корсакова.

[162] П. [Петровский Е.М.] Московская Русская частная опера. «Садко» // Русская музыкальная газета. 1898. № 3. С. 800.

[163] Цит по: Ястребцев 1959–1960/2: 173.

[164] Ястребцев (Ястребцов) Василий Васильевич (1866–1934) — занимался в Петербургской консерватории, был участником Петербургского общества музыкальных собраний; биограф и исследователь творчества Римского-Корсакова.

[165] Кчин Н. [Кашкин Н.Д.] «Псковитянка», опера в трех действиях Н.А. Римского-Корсакова, на сцене частной оперы в театре Солодовникова // Русские ведомости. 1896. 7 декабря.

[166] Энгель Ю.Д. «Садко» Римского-Корсакова. Открытие Солодовниковского театра // Русские ведомости. 1905. 19 сентября.

592



593



[167] Римский-Корсаков 1955–1982/4: 447.

[168] Имеется в виду знаменитый олонекский сказитель Рябинин, которого композитор слушал во время его выступлений в Петербурге. Подробно о Рябинине и его выступлениях в русской столице см. в разделе «Собрание и изучение народной песни. Мастера народного исполнительского искусства».

[169] Римский-Корсаков 1955: 256.

[170] Римский-Корсаков. 1955: 205.

[171] Римский-Корсаков 1955–1982/4: 447.

литература со времен Глинки еще не имела такого высокого образца художественного воплощения народного русского стиля», — утверждал Кашкин [165]. «И не удивительно, — констатировал Энгель. — Светлый, легендарный, красочный “Садко” — как должен был этот сюжет вдохновить композитора, характернейшими чертами творчества которого являются культ мажора, радости, солнца» [166].

Обращаясь к конспективному характеристикам, данным композитором в незавершенном наброске «Мысли о моих собственных операх», мы находим для «Садко» следующие определения и соображения: «Былинный и богатырский стиль. Речитатив Садко. <...>

Фантастика. Никола. Идейная часть (“Götterdämmerung” (“Гибель богов”. — М. Р.), “Орфей”))» [167].

По поводу былинного стиля Римский-Корсаков подробнее высказался в «Летописи»: «Что выделяет моего “Садко” из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив. <...> Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, прообраз которого можно найти в декламации рябининских былин [168]» [169]. Можно добавить: речитатив в «Садко» перерастает функции собственно речитатива; рождаемые им сказовые интонации, оформляясь в «закругленные песни» (выражение Кюи), становятся стержнем большинства сцен оперы, что позволило обойтись в них практически без лейтмотивов обычного типа (кроме лейтмотива Великого Новгорода, загорающегося звонкой фанфарой в самые яркие моменты действия).

В «Садко» есть типичное корсаковское сопоставление двух миров — Новгорода и Подводного царства, а между ними — образ Океана-моря синего. Последний играет в опере ту же роль, что образ звездного неба в «Ночи перед Рождеством», но, в согласии с характером водной стихии, пребывает в постоянном движении. В отличие от почти всех предшествующих опер в «новгородской» части «Садко» композитор не прибегает к использованию обрядов. Единственный обряд, и притом призрачный, помещен в части фантастической — свадьба Садко и Волховы, завершающаяся бешеным плясом, кладущим конец владычеству Морского Царя, — звучит словно прощание композитора с «языческим культом», так долго занимавшим его.

Эпический, уставный дух новгородских сцен, написанных, по определению самого композитора, в «ясной и широкой симфонической форме» [170], выражен в их идеальной архитектонике. Возможно, что если бы драматургия, формообразование, тематизм оперы ограничивались показателями уставности и устойчивости, то «Садко», при монументальности его объемов, вышел бы похожим на довольно тяжеловесные образцы архитектурного «русского стиля», столь популярного в ту эпоху. Но с самого начала замысел оперы сопрягался с образами, «разбивающими» эту устойчивость — чисто лирическим образом Морской Царевны (новая, но не последняя у автора вариация на тему жертвенной девичьей любви) и героическим образом русского певца-морехода Садко — Одиссея и Орфея в одном лице.

После завершения «Садко» наступает период, который Римский-Корсаков обозначал как «еще раз учение или переделку» [171].

Судя по всему, «переделку» в третий раз: первая, в 1870-х годах, после завершения «Псковитянки», была связана с академическими занятиями теорией, гармонией и полифонией. Вторая, после «Снегурочки», — с освоением вагнеровских средств. Третья «переделка», гораздо менее радикальная, заключалась в «выработке мелодичности, певучести», во внимании к собственно вокальному письму и, соответственно, в движении к лирическим и лирико-драматическим жанрам.

Это новое направление проявилось в камерно-вокальных сочинениях конца 1890-х и в операх «Моцарт и Сальери» (премьера в Московской Частной русской опере в 1898 году), «Царская невеста» (премьера там же в 1899 году), «Сервилия» (премьера в Мариинском театре в 1902 году).

Казалось бы, после грандиозного успеха, который имел «Садко» на премьере в Московской Частной русской опере, мысли композитора должны были устремляться к продолжению отшлифованного до совершенства эпического стиля. Входящим в окружение Римского-Корсакова представителям младшего поколения (которые все, от В.В. Ястребцева до В.И. Бельского, были завзятыми вагнерианцами) казалось необходимым «доразвить» «Садко» до тетралогии, но Римскому-Корсакову на творческом подъеме хотелось, напротив, пробовать новое, и он последовательно сопротивлялся любой регламентации своего творчества. «Новый стиль, — говорил он, — можно было бы охарактеризовать словом “пластический”, и этот тип музыки особенно ясно сказался в романсах, а также в ариозном стиле речитативов “Садко” и “Моцарта и Сальери”» [172].

Как эстетический феномен камерная опера «Моцарт и Сальери» в высшей степени интересна: ведь здесь перед композитором вставала проблема совмещения «своей» и «чужой» музыки, а также и проблема нового осмысления стиля «opera dialogué» («разговорной», «речитативной» оперы), идущего от «Каменного гостя» А.С. Даргомыжского.

В естественности разрешения сложнейшей проблемы сказался опыт «объективного» художника, обязанного, по мнению Римского-Корсакова, для каждого сюжета найти свою форму и стиль, а также творческая любовь к классике, созвучность моцартовского духа собственному миру композитора. В опере главенствует образ Моцарта и его музыки, и если в партии Сальери преобладает речитативно-ариозное письмо в духе Даргомыжского, то в партии Моцарта даже речевые эпизоды носят мелодический характер. При этом стилистическое наклонение партии Сальери тяготеет к признакам «высокого стиля» домоцартов-



594 М.А. Врубель. Царевна Волхова. Н.И. Забела-Врубель в роли Волховы в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко». 1898. Бумага, акварель. ГРМ

595 М.А. Врубель. Прощание Царя Морского с царевной Волховой. 1898. Бумага на картоне, гуашь, бронзовый порошок, лак, пастель. ГТГ

596 Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Садко». Автограф. ГМЗЧ

597 Е.Е. Егоров. Эскиз декорации «Пристань в Новгороде» к спектаклю Оперного театра С.И. Зимина «Садко» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1912–1913. РГАЛИ

594

[172] Ястребцев 1959–1960/2: 33.



595



596



597

ской эпохи, музыка же Моцарта лирически свободна и естественна.

Что касается следующей «пластической» оперы Римского-Корсакова, «Царской невесты», то она, с одной стороны, сразу завоевала горячие симпатии публики, с другой же — вызвала большие споры среди ценителей корсаковского творчества.

Действительно, по сравнению с другими операми композитора, либретто которых или созданы по замечательным литературным памятникам или дают новую для оперного жанра образность, сюжеты «Царской невесты», равно как «Сервилии» и «Пана воеводы» (либретто И.Ф. Тюменева; премьера в 1904 г.), носят оттенок мелодрамы. Точнее, исторической мелодрамы, где время и место — только условие, фон для развития лирического действия. Не случайно, конечно, что композитор, в тогдашнем его умонстроении, избрал для упомянутых опер схожие сюжеты: в центре — идеальный, но не фантастический женский образ (Марфа, Сервилия, Мария), который окружают положительные и отрицательные мужские персонажи (женихи героинь и их соперники). В «Царской невесте» и в «Пане воеводе» есть также контрастный «темный» женский образ, и в обеих операх присутствует мотив отравления. В «Царской невесте» и «Сервилии» героини гибнут; на краю гибели героиня и в «Пане воеводе» — помощь небес к ней приходит в последний момент.

Общий колорит сюжета «Царской невесты» близок к «Опричнику» и особенно к «Чародейке» Чайковского. Не исключено, что Римский-Корсаков имел в виду возможность посоревноваться с этими операми, но очевидно, что главную «приманку» для него представляла перспектива воплотить, кроме центральных женских фигур, картины быта — старомосковского, древнеримского, польского. Не вызывая таких сложностей, какие возникали в эпических или «обрядовых» операх, эти сюжеты позволяли сосредоточиться на чистой музыке, чистой лирике.

В результате критики различных направлений, познакомившись с «Царской невестой», заговорили об отречении от заветнейших принципов Новой русской школы, об антивагнеровском движении к традиционному оперному действию и проч. Ныне же, в общем контексте творчества композитора, эта опера не воспринимается как произведение, порывающее с «кучкизмом», скорее — как звено в цепи, ведущей от «Псковитянки» к «Китежу».

Характерным и новым для Римского-Корсакова в «Царской невесте» стало наклонение общего колорита оперы к романсовости, в ее народном и профессиональном преломлениях. Композитор говорил о глинканстве «Царской невесты»; о том же несколько позже, после премьеры оперы уже не у Мамонтова, а в Мариинском театре, выразительно написал Е.М. Петровский, указав на «реально-ощутимые веяния глинканского духа, которыми проникнута вся опера»: «Дух этот сказался как в стремлении к возможно широкой, плавной и гибкой мелодии и к мелодической содержательности речита-

тивов, так и — в особенности — в преобладании характерной полифонии аккомпанемента. Своей ясностью, чистотой, певучестью последняя необходимо вызывает в памяти многие эпизоды «Жизни за царя» [173]. Можно добавить, что центральный образ Марфы выводит оперу за пределы бытовой драмы к высотам подлинной трагедии. Главная характеристика Марфы — восторженная и таинственная тема «златых венцов» — раскрывается как тема предчувствия иной жизни: такие интонации, появляясь в «Младе», зазвучат в сцене смерти Сервилии, а потом в «райской свирели» и песнях Сирина и Алконоста в «Китеже».

Следующей после «Царской невесты» оперой стала «Сказка о царе Салтане» (премьера в 1900 году). Однако, как уже было сказано, непосредственно к «Царской невесте» примыкают по типу «Сервилия» и — после «Кашея Бессмертного» (премьера в 1902 году) — «Пан воевода» (премьера в 1904 году). Обе эти оперы никогда не пользовались большим успехом по причине, как считали современники композитора, малого присутствия в них «собственно корсаковского». Однако обе оперы написаны не на случайные, а на давно привлекавшие композитора сюжеты. С появлением «Сервилии» оказывались положительными на музыку все оригинальные драматические произведения Л.А. Мея, высоко ценимого Римским-Корсаковым. В «Пане воеводе» нашла выражение любовь композитора к «польскому элементу» у Ф. Шопена [174]. В смысле оперности, сценичности «Пан воевода» — вполне состоявшееся сочинение. «Сервилия» же более уязвима по форме, зато гораздо интереснее по музыкальному материалу, по концепции, устремленной в будущее.

В «Летописи» Римский-Корсаков размышлял об этом сюжете так: музыки вне национальности не существует, древней музыки не осталось, следовательно, надо избрать какой-то национальный оттенок, вероятно, отчасти — итальянский, отчасти — греческий, а для бытовых моментов — скорее византийский и восточный: «Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции <...>. В близости древней греческой музыки к восточной я уверен. <...> Полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении» [175]. Эта стилистическая концепция отразилась в опере: все, что касается общественной жизни Древнего Рима, охарактеризовано тематизмом в «классическом» стиле — тяжеловато-помпезном, воинственном либо аскетически-суровом. «Византийский и восточный оттенок» разного рода плясок и декламаций достигается применением «древних» или «восточных» ладов. Образы христианства — «третьей

силы», вмешивающейся в спор римских политических партий, — выражены преимущественно традиционными хоральными мотивами и реже — условно древними григорианскими интонациями.

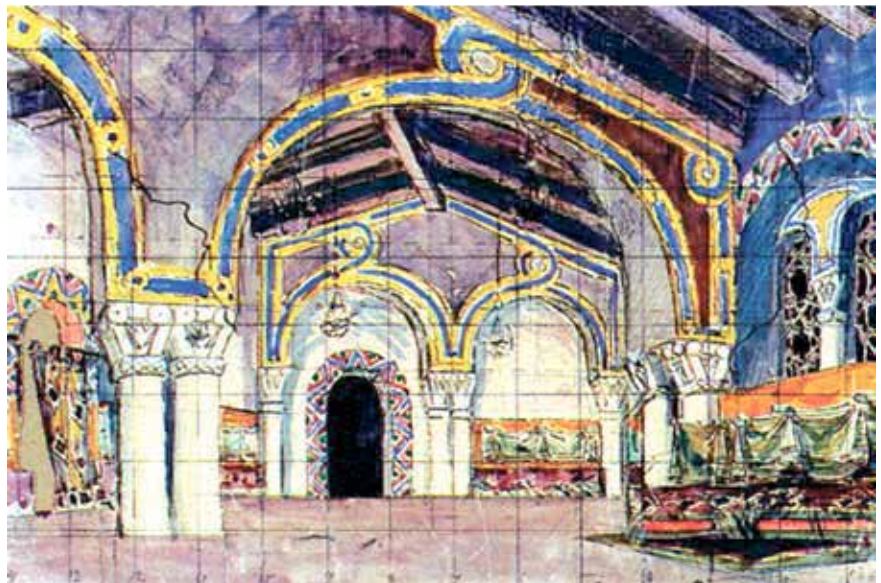
Прекрасные страницы оперы, связанные с образом Сервилии, отмечены небывалой дотоле у Римского-Корсакова изысканностью: по сложности гармонического и интонационного строя характеристика Сервилии не уступает самым «мудреным» страницам «Кашея Бессмертного» [176]. Прихотливо изгибающиеся мелодические линии в партии Сервилии напоминают об излюбленном мотиве орнаментов русского архитектурного модерна — белых лилиях на длинных изогнутых стеблях; гармонический же склад этой музыки — о Скрябине.

Что же касается оперы, находящейся хронологически между «Царской невестой» и «Сервилией» — «Сказки о царе Салтане», впервые поставленной «прямо из-под пера» Московской Частной русской оперой осенью

598 М.А. Врубель. Эскиз декорации «Александровская слобода» к спектаклю Московской Частной русской оперы «Царская невеста» по опере Н.А. Римского-Корсакова. 1899. Бумага, акварель. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
599 М.А. Врубель. Эскиз декорации «Царские палаты» к спектаклю Московской Частной русской оперы «Царская невеста» по опере Н.А. Римского-Корсакова. Бумага на картоне, акварель, бронзовый порошок, тушь, графитный карандаш. 1899. ГТГ



598



599

600 Н.А. Римский-Корсаков.
Фотография 1894 г.
ОР НМБ СПбГК
601 Н.А. Римский-Корсаков.
Автограф на клавице оперы
«Садко». 1889. ОР НМБ СПбГК



600



601

[173] П. [Петровский Е.М.]
Мариинский театр.
«Царская невеста» //
Русская музыкальная газета.
1901. № 44. С. 1093.

[174] Опера посвящена
памяти Ф. Шопена.

[175] Римский-Корсаков
1955: 281–282.

[176] Здесь возможны даже
ассоциации с Р. Штраусом —
композитором, которого
Римский-Корсаков гневно
отвергал, однако вниматель-
но изучал.

[177] Кроме М.А. Балакире-
ва, который провел вольно-
слушателем только пару лет
в Казанском университете.

[178] В немалой степени
это было связано с условия-
ми их молодости, проходив-
шей в благополучных, обес-
печенных, культурных
семьях. Глазунов происхо-
дил из семьи известных и
очень уважаемых петербур-
гских книготорговцев.
Танеев принадлежал к ста-
ринной дворянской семье
и имел весьма высокопо-
ставленных родственников
(целая династия гофмейсте-
ров Танеевых, включая
довольно известного компо-
зителя-дилетанта Алек-
сандра Сергеевича, прихо-
дившегося Сергеем Ивано-
вичу двоюродным дядей).

1900 года, то эту «чистую сказку», безусловно,
надо рассматривать как образец позднего
стиля Римского-Корсакова, в ряду трех опер-
сказок, выходящих за пределы традицион-
ного оперного театра 19-го столетия, то есть
в контексте искусства XX века, который,
видимо, наступил для композитора чуть
ранее календарного.

* * *

В биографиях А.К. Глазунова и С.И. Танае-
ва, этих двух самых характерных представи-
телей русского музыкального искусства
последних десятилетий XIX века, есть много
общего.

В отличие от композиторов-шестидеся-
тников, которые все получали сначала какое-
то иное, не музыкальное образование [177],
а некоторые совмещали постоянно музыкаль-
ную деятельность с трудом на другом попри-
ще, Глазунов и Танеев с детства воспитыва-
лись как профессиональные музыканты.

Танеев был отдан в Московскую консервато-
рию 10-летним мальчиком, стал в 14 лет ее сту-
дентом, а в 19 лет — выпускником. Глазунов,
занимаясь игрой на фортепиано с детства,
в 14 лет начал брать уроки теории и компози-
ции у Балакирева. Тот вскоре передал одарен-
ного ученика Римскому-Корсакову, который
и прошел с Глазуновым практически весь
консерваторский курс теории музыкального
искусства.

Если вспомнить, что преподавателями
Танеева в Московской консерватории были
Н.Г. Рубинштейн по фортепиано и П.И. Чай-
ковский по инструментовке и свободному
сочинению, то станет понятно, что Глазунов
и Танеев имели наилучших учителей из воз-
можных. И знаменательно, что шаг возраста
в паре «ученик — учитель» в обоих случаях
был не так велик: у Танеева с Чайковским —
16 лет, у Глазунова с Римским-Корсаковым —
чуть больше 20. Учителя сами были еще моло-
ды, и талантливые ученики пришлось им не
столько «сыновьями», сколько «младшими
братьями»; в результате через короткое вре-
мя влияние стало превращаться если не во
взаимовлияние, то, во всяком случае, — в со-
трудничество на равных.

И Глазунов, и Танеев очень рано достиг-
ли зрелости как музыканты [178]. Сокруши-
тельные душевные бури не миновали их, но
об этом мало известно, и все главные собы-
тия их биографий — события «внутри» из-
бранного ими искусства. Сближает Глазунова
и Танеева и то, что, в отличие от учителей,
они сразу отдали предпочтение чистой
инструментальной музыке. И хотя Танеев
впоследствии создал много музыки со словом
(романсы, кантаты, опера, многочисленные
хоры а cappella), все же мыслил он во всех
жанрах, как и Глазунов, собственно музыкаль-
ными категориями: «художественная публи-
цистика» в той или иной форме была им
обоим чужда.

И Глазунов, и Танеев всегда были глубо-
ко и многообразно вовлечены в музыкальный
процесс. Буквально каждый день они слушали
музыку в концертах и частных собраниях,
много выступали сами: Танеев с юности как
пианист, Глазунов, начав несколько позже, —
преимущественно как дирижер (практически
же он владел многими музыкальными инстру-
ментами).

Оба бесконечно занимались (часто помо-
гая своим учителям) всякого рода музыкаль-
ной работой: корректурами изданий, редак-
тированием, переложениями.

Оба были учителями, воспитателями. Та-
неев с молодых лет преподавал всевозможные
предметы в Московской консерватории, «под-
хватив» класс теории в 1878 году, после ухода
Чайковского, и класс фортепиано в 1881 году,
после кончины Н.Г. Рубинштейна. В 1885 году
он на 4 года стал директором консерватории,

с 1889-го вел класс контрапункта, а кроме того имел массу частных учеников, с которыми занимался всегда бесплатно. Глазунов приступил к преподавательской деятельности значительно позже, в 1899 году, когда начал вести в Петербургской консерватории класс инструментовки и чтения партитур, и сразу выяснилось, что педагогика — его жизненное призвание. Став директором консерватории в 1905 году, он буквально посвятил ей всю свою жизнь, вплоть до отъезда за границу в 1928-м.

Примечательно, что оба композитора, много размышлявшие на тему «Россия и Запад», не имели, однако, тех сложных комплексов, которые были свойственны поколению их учителей.

Глазунов в 18 лет, в 1884 году, отправился с М.П. Беляевым в свое первое заграничное путешествие — к Ф. Листу в Веймар, где в присутствии маститого старца была исполнена Первая симфония юного композитора. Тогда же Глазунову, к полному его восторгу, довелось побывать на исполнении «Парсифаля» Вагнера в Байройте и увидеть еще много городов и стран, в том числе экзотических. Впоследствии Глазунов много ездил за рубеж: путешествовал, лечился, выступал с концертами. Его музыка вполне органично воспринималась в западном мире, и сейчас Глазунов остается там одним из самых играемых и издаваемых русских композиторов.

Равным образом 20-летний Танеев по окончании консерватории был отправлен семьей на год в Париж: учиться и выступать с концертами. Благодаря связям старшего брата, очень известного юриста В.И. Танеева, молодой музыкант сразу попал в центр художественной жизни европейской столицы, познакомился со множеством знаменитых людей, в том числе с крупными французскими музыкантами (из которых ему особенно по душе пришелся В. д'Энди [179]). Впоследствии Танеев ездил за границу редко и, в общем, был там мало известен, но западную музыку знал блестяще в полном ее объеме, начиная с эпохи Средневековья.

Однако, при всех чертах сходства, творческие биографии Глазунова и Танеева сложились непохоже.

Глазунов начинал как настоящий баловень судьбы. В 16 лет он написал прекрасную симфонию. Практически сразу, во многом благодаря Беляеву и «кучкистам», видевшим в нем самую яркую новую звезду музыкального небосклона, Глазунов получил в свое распоряжение мощные исполнительские и издательские ресурсы. Подобная ситуация, конечно, создавала серьезные сложности для начинающего автора: от него слишком многого ждали. О том, как относились к Глазунову в Петербурге в начале 1880-х, может свидетельствовать, к примеру, письмо навестившего столицу Танеева. Так,

18 декабря 1882 года, он, иронизируя, писал Аренскому, что из разговора с супругой А.П. Бородин, Е.С. Бородиной, «узнал, во-первых, что Глазунов есть гений, что его творения носят на себе печать совершенства, что он владеет, как никто, композиторской техникой, что форма его сочинений безукоризненна, что он “классик” и проч.» [180].

Е.С. Бородин, сама прекрасная музыкантша, выразила здесь не только собственное мнение, но и мнение своего мужа, который должен был особенно ликовать по поводу глазуновской Первой симфонии (1881–1882), носившей в наибольшей мере именно «бородинский характер», с особыми качествами мощи, устойчивости, света. И бородинским, и «общекучкистским» свойством является присущий музыке Глазунова (как в Первой симфонии, так и в последующих сочинениях) не только «русский», но и «славянский» колорит многих тем [181], вообще образности, особенно в скерцо и финалах циклов. Разных «кучкистских» моделей в Первой симфонии Глазунова, естественно, можно найти немало, но поражает, что в сочинении столь юного автора сразу достигается более крупный, более уверенный разворот унаследованных тем и приемов. Здесь уже проявилось то, о чем десятилетием позже напишет В.В. Стасов: «Главный характер всех сочинений Глазунова <...> неимоверно широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность и всегда — изумительная ясность и свобода формы» [182].

Действительно, Глазунов словно родился с безупречным чувством формы, и именно формы симфонической: способ мышления «чистой музыкой» является определяющим не только для его симфоний, но и для многочисленных оркестровых пьес разных видов, а также часто и для балетной музыки. Не случайно в истории русского искусства он остался, прежде всего, автором восьми симфоний, созданных между 1881 и 1905 годами и являющих собой некое единство, некий сверхцикл, с ясно ощущаемой развивающейся логикой.

Глазунов имел также безупречное и вполне самостоятельное «чувство оркестра». Спустя четверть века, в 1907 году, Римский-Корсаков записал в дневнике свой разговор с Глазуновым по поводу исполнявшейся в концерте глазуновской Четвертой симфонии: «Как чудно, благородно и выразительно она звучит! <...> Когда пришел Глазунов, я объяснился с ним в любви по поводу 4-й симфонии. Глазунов повторил не раз уже высказанную им мысль, что он всеми силами стремится оркестровать свои сочинения так, чтобы оркестровка его была бы сама по себе незаметна, но, звуча подобно идеальному фортепьяно под руками идеального

[179] *Д'Энди Венсан* (1851–1931) — французский композитор, органист, дирижер, педагог, музыкальный критик. Являлся одним из организаторов (впоследствии президентом) Национального музыкального общества Франции, одним из создателей Schola cantorum в Париже, ставшей хранилищем «строгаго стиля» в музыке.

[180] Танеев 1952/1: 79.

[181] Не случайно программное название симфонии — «Славянская».

[182] Цит. по: Глазунов 1959–1960/1: 119.

[183] Римский-Корсаков 1955: 242.

[184] Цит. по: Глазунов 1959–1960/1: 28.

[185] Хотя прекрасная медленная часть этой симфонии на тему с характерно «князьингоревским» ориентальным оттенком уже несет в себе такие экзотические «дления», которые устремлены в новую эпоху, может быть, к рахманиновским ностальгическим медленным частям симфоний и концертов.

[186] Кстати, Глазунов, насколько можно судить по его документам, всегда был восприимчив во внешней жизни к двум ее составляющим — к природе и архитектуре.

[187] Глазунов посетил тогда, кроме нескольких европейских стран, и Северную Африку. В.В. Стасову в июне 1884 г. он писал: «Был я в арабском кафешантане (в Танжере), где мне поднесли крепкий кофе, к которому мне надобно было сначала привыкнуть, и арабскую музыку. Двое играли на инструментах, подобных скрипкам, третий искусно бил в бубен. Пели они недурную музыку <...>» (Глазунов 1959–1960/2: 278).

пианиста, делала бы ясными его музыкальные сочинительские намерения, и что в этом смысле он — классик. Действительно, кто во времена Гайдна, Моцарта и Бетховена кричал об их оркестровке. Оркестровка была и у них, но она служила для передачи их музыкальных мыслей. Закричали об оркестровке с Берлиоза; но начиная с него, появляется музыка, назначение которой — передать оркестровые затеи сочинителя. Процесс обратный. Желательный ли?» [183].

Глазунов сравнивал свой оркестр с «идеальным фортепиано», но, возможно, тут более подошло бы сравнение с «идеальным органом» (эффекты собственно «органности» тоже нередки у Глазунова, они особенно важны, например, в Восьмой симфонии). Во всяком случае, это иной подход к оркестру, чем у учителей: Балакирева, который в целом оставался в пределах глинкинской традиции, и Римского-Корсакова, у которого, напротив, оркестровка очень «заметна», отражая поразительную многоцветность

и многотембровость его уникального слуха. А.В. Оссовский писал: «Никто из наших композиторов не владеет лучше Глазунова тайной этих приливов и отливов в оркестре, этого чередования ослепительных пятен солнца с тенями и полутенями» [184].

Таким образом, Глазунов сразу выступил на музыкальном поприще великолепно вооруженным, и буквально все музыканты, познакомившиеся с его Первой симфонией и Первым квартетом (1882), задавали вопросы: что же будет дальше, в каком направлении может развиваться такое редкостное дарование?

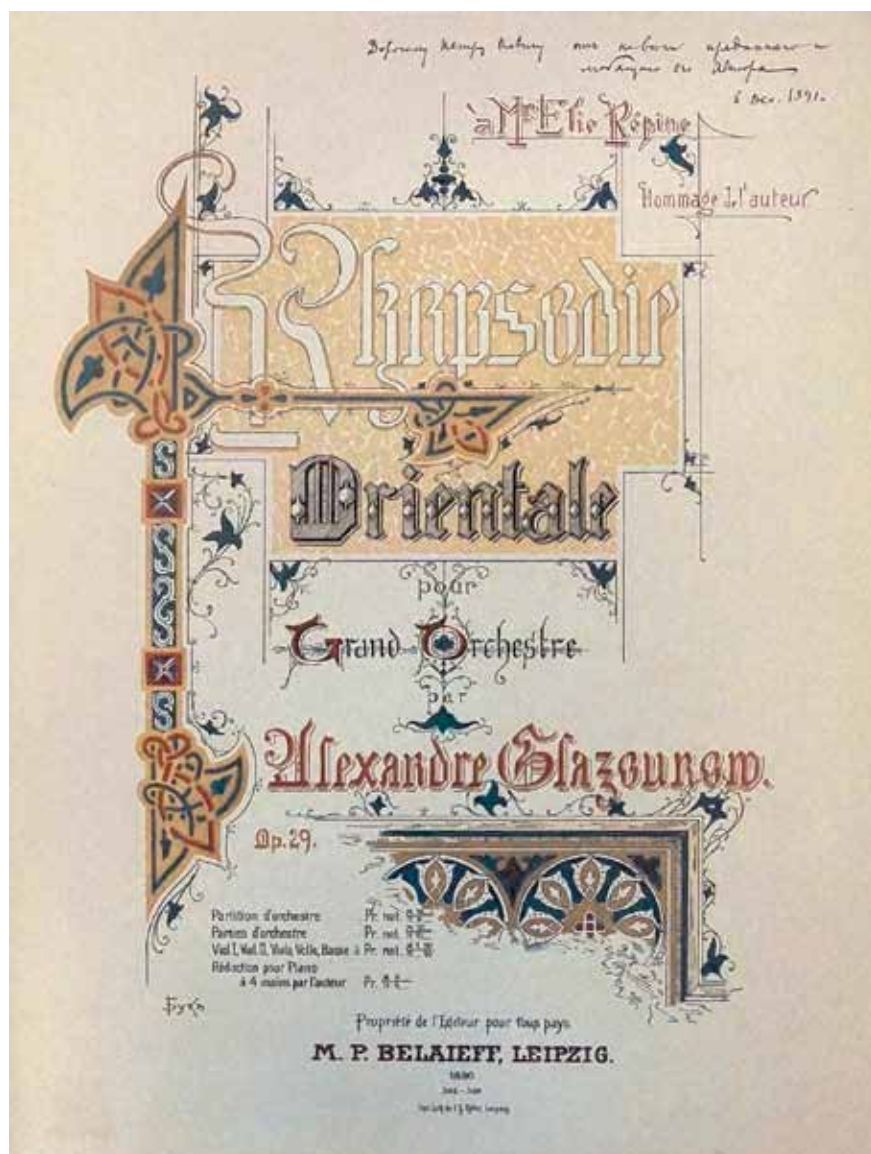
Ответ дают сочинения 1880-х годов: и не столько Вторая симфония памяти Ф. Листа (1886), которая словно продолжает, но на более масштабном уровне [185], Первую, сколько программная симфоническая музыка этой поры.

Путь жанрового симфонизма описательно-«кучкистского» типа демонстрирует, с одной стороны, поэма «Лес» (1882), а с другой — более яркая героическая поэма на характерно-шестидесятническую программу «Стенька Разин» (1884).

Иной путь, отраженный в симфонической поэме «Море» (1890), связан с бурным увлечением Глазунова «Кольцом нибелунга» Вагнера. Посвященная памяти немецкого композитора, поэма представляет собой «этюд по инструментовке» в вагнеровском стиле и позволяет понять, что особенно полюбил Глазунов в тетралогии, — кажется, это были «валькирии». Опыт соединения Вагнера с «кучкизмом» сказался и в трехчастной симфонической поэме-сюите «Кремль» (1891), выразившей также личные ощущения автора от знакомства с очень ему понравившейся Москвой: сочинение получилось монументальное и красивое, но несколько неподвижное, вызывающее определенные ассоциации с архитектурными образами «русского стиля» [186].

Еще один вариант пути демонстрировала написанная примерно в это же время «Восточная рапсодия» (1889): она выдержана в духе типичного для «кучкизма» ориентализма, с оглядкой на корсаковскую «Шехеразadu». «Восточный» след в рапсодии оставили и те впечатления, которые Глазунов почерпнул во время путешествия, предпринятого в 1884 году совместно с Беляевым [187]. В рапсодии есть моменты «аутентичного» фолклорного звучания, большой ритмической и тембровой свободы, даже, можно сказать, «экзотизма» (вполне вероятно, что это качество шло и от близкого знакомства Глазунова с третьим актом корсаковской «Млады», которым молодой композитор искренне восхищался).

К началу 1890-х годов, после нескольких лет опытов и проб, в творчестве Глазунова был достигнут некий рубеж, обретено новое



качество, которое обозначила очень интересная и заметно отличающаяся от своих предшественниц Третья симфония (1890).

Ее обычно определяют как «антикучкистскую», созданную всецело под влиянием Чайковского, которому сочинение посвящено с надписью «Дорогому другу и учителю». Действительно, именно к этому периоду относится дружеское сближение Чайковского с петербургскими музыкантами, особенно с Глазуновым и Лядовым, что, как уже отмечалось, вызывало беспокойство и ревность Римского-Корсакова. К 1890 году относится и большое письмо Чайковского к Глазунову, в котором он предостерегает младшего собрата по ремеслу «от каких-то исключительных влечений», от «односторонности»: «У вас есть гениальность, но что-то мешает вам развернуться вширь и вглубь» [188]. На принадлежавшей Петру Ильичу книге Максима дю Кана [189] «Литературные воспоминания» композитор сделал пометку «для Глазунова», выписав следующие строки: «Полезно менять интеллектуальную среду <...>. При этом знакомстве с идеями других людей дополняешь себя, обновляешь и возвышаешь». Далее в книге с той же целью Чайковским был отчеркнут абзац, начинающийся словами: «Я полагаю, что для всякого художника, каков бы ни был его талант, каково бы ни было его направление, вредно всегда находиться в кругу своих единомышленников» [190].

В разных работах можно прочесть, что влияние Чайковского, сказавшееся в лирическом характере Третьей симфонии, ее тематизме, будто бы привело к нелогичности и стилистической противоречивости цикла. В.В. Стасов засвидетельствовал, однако, в письме к брату от 25 августа 1890 года: «Глазунов все лето писал свою 3-ю симфонию, которой темы сильно меня поражали, особенно финала. <...> Кончил 3-ю свою симфонию, и от нее пришел в великое восхищение не только Римлянин (Римский-Корсаков. — М. Р.) <...> но даже и Чайковский и Ларош» [191].

В записях В.В. Ястребцева запечатлена, правда, другая оценка Глазунова, данная Римским-Корсаковым и относящаяся к 1891 году: Николай Андреевич считал, что юношеские произведения Глазунова «даровитее, свежее и интереснее теперешних» (включая Третью симфонию); что Глазунов слишком «впитал» нас в себя, и в особенности Бородина, меня, пожалуй, и еще, за последнее время, Вагнера» [192].

Ныне очевидно, что в Третьей симфонии появляется тот стиль, который и далее будет развиваться Глазуновым: стиль, сочетающий и «кучкистские» основы, и любовь к музыке Вагнера, и столь же глубоко пережитую любовь к искусству Чайковского — его прекрасным мелодиям широкого дыха-

ния, его живой, развивающейся симфонической форме. Можно сказать, что в Третьей симфонии проявляется то синтезирующее разные изводы «русского стиля» направление, которое сказывается, в той или иной пропорции, и в «дебютных» симфониях 1890-х — от А.С. Аренского до В.С. Калиникова и, далее, С.В. Рахманинова. Этот новый стиль ощутим в первой части Третьей симфонии и особенно в ее медленной части, где наряду с мотивами из «Тристана и Изольды» Вагнера уже слышатся предвестия Скрябина; менее — в изящном скерцо и в консервативном финале. И еще одно очень важное качество этого произведения: появление в симфоническом письме Глазунова легкости, прозрачности, «воздуха», о недостатке которого («мало пауз») когда-то говорил автору Чайковский.

Развитием и совершенствованием нового стиля Глазунова явилась прекрасная Четвертая симфония (1893): единственная в наследии Глазунова, она построена как трехчастный цикл скорее вариационного характера, имеющий сквозную заглавную тему — пленительную русско-ориентальную мелодию, неуловимо схожую с «мечтой о Востоке» Мусоргского, его бессмертными «Персидками» из «Хованщины» [193]. С появлением Четвертой симфонии друзья Глазунова, в том числе Римский-Корсаков, успокоились за судьбу его творчества.

Триумфом Глазунова стали его Пятая симфония (1895), посвященная Танееву, и Шестая (1896). В этих симфониях меньше лирической трепетности Третьей и Четвертой симфоний: на смену приходят мощь, уверенность, зрелость, что выражается и в темах, и в совершенных конструкциях циклов, и в нарастающем значении полифонического начала как организующего движение мысли. К моменту появления Пятой симфонии относится заявление Римского-Корсакова, особенно ценное в контексте его предыдущих сомнений: «Вопреки многим считаю Глазунова первым композитором настоящего времени, и не только у нас, но и во всей Европе: говорю о молодом поколении художников» [194]. В декабре 1898 года В.В. Ястребцев записал разговор с Римским-Корсаковым про «бесподобную Пятую», где «от необыкновенного сочетания стилей Чайковского и Римского-Корсакова получилось нечто поразительно прекрасное» [195]. Речь идет об одной части цикла, Andante, но это высказывание можно отнести ко всему произведению, хотя действительно Andante Пятой симфонии становится кульминацией произведения, излучающей светоносную красоту.

Шестая симфония отнюдь не повторяет предшественницу по содержанию. Первая часть Шестой, открывающаяся «парсифалевским» полифоническим построением,

[188] Глазунов 1959–1960/1: 362.

[189] Кан (Дюкан) Максим дю (1822–1894) – французский журналист, редактор, писатель. Состоял в отряде Гарибальди, автор документальной книги об истории французской коммуны 1871 г., пафос которой состоял в критике коммунаров и их деятельности. «Литературные воспоминания» содержат много любопытных деталей из биографий Флобера и Гюте.

[190] Цит. по: Гозенпуд 1959–1960/1: 363.

[191] Стасов 1953–1962/2: 287–288.

[192] Ястребцев 1959–1960/1: 92.

[193] Имеется в виду «Танец персидок» из 4-го действия оперы Мусоргского.

[194] Цит. по: Ястребцев 1959–1960/1: 181.

[195] Там же/2: 44.

необычайно для Глазунова драматична и напряженна. Средние же части построены скорее по сюитному принципу: несколько балетно, с жанровыми эпизодами, легкой стилизацией «под старину» (в данном случае — европейскую) и торжественным «славянским» финалом с фугой в конце.

Как уже упоминалось, Глазунов завершил цикл своих симфоний в первые годы 20-го столетия, однако поскольку именно на 1880–1890-е годы падает самый активный период творчества композитора, именно здесь представляется уместным подвести некоторые итоги.

О симфониях Глазунова можно сказать почти то же самое, что об операх Римско-Корсакова: они не похожи одна на другую. В каждой из них — свой образный мир, своя форма. Это, конечно, верно и по отношению к симфониям Чайковского. Однако, если принять предложенное Римским-Корсаковым разделение композиторов (как и художников вообще) на «объективный» и «субъективный» типы, то понятно, что у творца «объективного», примером которого может быть Глазунов, различия между сочинениями будут сильнее, поскольку у него нет того объединяющего все произведения начала (лирического героя), которое есть, скажем, у того же Чайковского — творца «субъективного». Общая линия движения всех симфоний Глазунова устремлена к высшей точке в последнем звене единой цепи — Восьмой симфонии (1906), самой могучей по мысли, самой сложной по конструкции, по насыщенности музыкальной ткани.

Другая закономерность глазуновского симфонического цикла — расширение мира образов, от преимущественно русско-славянских до всеевропейских, с включением в этот спектр образов Средневековья [196]. «Я иногда чувствую, что как будто не хватает видеть Кёльнский или Страсбургский собор, — писал Глазунов Римскому-Корсакову в 1895 году. — Оба эти здания до такой степени мне понравились, в особенности первое, что я не нахожу подобного совершенства в произведениях параллельного архитектуры искусства, в котором мы с Вами несколько сведущи, то есть в музыке. <...> Мне казалось, когда я вглядывался во все подробности постройки, что в ее “застывших звуках” есть какое-то движение — это точно какая-то архитектурная поэма, если только можно так выразиться» [197].

И Глазунову удалось развернуть такую поэму в звуковом пространстве своего симфонического сверхцикла, финалом которого явилась Восьмая симфония, с ее грандиозным полифоническим заключением, гимном красоте и мастерству — своего рода парафразом на увертюру к вагнеровским «Мейстерзингерам».

* * *

Путь С.И. Танеева в музыке является во многом уникальным. Как уже говорилось, очень рано осознав себя профессиональным музыкантом и композитором, он по существу до середины 1890-х годов был почти не известен за пределами Москвы. Признание, если не публики, то коллег, пришло к Танееву даже не со столь популярной ныне кантатой «Иоанн Дамаскин» (1884), а с исполнением Симфонии до минор (1888) и большой и имеющей самостоятельное значение увертюры к опере «Орестея» (1889), поставленной в 1895 году. В тот же период появляются четыре струнных квартета из шести, которым автор присвоил номера и обозначения опусов. Без опусов и без номеров остались еще три написанных в это время симфонии и шесть квартетов, а также довольно много музыки иных жанров: в основном эти сочинения были закончены и хотя бы проиграны, но ни одно, по воле автора, не издано при его жизни (несмотря на поощрительные иногда отзывы, в том числе самого Чайковского), — что, безусловно, необычно для русской музыки того периода.

Жизнь Танеева в полтора десятилетия между окончанием консерватории в 1875-м и началом 1890-х годов была заполнена разнообразной деятельностью. Существует множество воспоминаний, рисующих его как идеального педагога необычайной добросовестности, глубоко вникавшего во все стороны жизни учеников. Директорствуя в Московской консерватории, он сумел реформировать программы обучения, поднять уровень преподавания в оркестровом и хоровом классах, вообще упорядочить всю деятельность консерватории в тяжелейшие для нее годы после кончины Н.Г. Рубинштейна. В это же время Танеев регулярно и очень успешно выступал как пианист, солист и ансамблист.

Выше уже говорилось, что в эти годы он пытался найти рациональный подход к собственному сочинению. Ближайшим художественным итогом его исканий стала сначала Увертюра до мажор на русскую тему (1882), а затем кантата «Иоанн Дамаскин», исполненная в марте 1884 года в московском концерте, посвященном трехлетию со дня кончины Н.Г. Рубинштейна. В письме к Чайковскому автор подчеркнул, что, хотя в «Иоанне Дамаскине» «применены всевозможные хитросплетения контрапункта, которые я изучал с большим рвением», «эта кантата понравилась публике» [198]. В сочинении налицо мелодии традиционных православных заупокойных песнопений, свободно соединяющиеся с авторскими темами в сложных полифонических построениях. Форму кантаты можно, при желании, сопоставить с русскими духовными концертами (типа духов-

[196] Это особенно типично для Седьмой и Восьмой симфоний, но уже ощущается и в Шестой симфонии, и, конечно, в музыке к балету «Раймонда» (1897) с его условно средневековым сюжетом, в оркестровой сюите «Из средних веков» (1902) с ее подражанием средневековому музицированию.

[197] Цит. по: Римский-Корсаков 1955–1982/6: 103.

[198] Чайковский, Танеев 1951: 102–103.

ных концертов Д.С. Бортнянского), но гораздо логичнее сопоставить ее с формами баховских кантат, которые Танеев знал как никто иной в России в то время.

После «Иоанна Дамаскина» критика начала признавать, хоть и с оговорками, достоинства Танеева-композитора, однако серьезного перелома пришлось ждать еще около десяти лет, пока на свет не появилась его «Орестея».

Сюжет оперы по Эсхилу, как легко можно предположить, не вызвал восторга у Чайковского, полагавшего, что «то, что чуждо человеческому сердцу (в данном случае: сердцу «обычного» современного человека. — М.Р.), не может быть источником музыкального вдохновения» [199].

Гораздо понятнее мог оказаться выбор подобного сюжета для музыкантов петербургской школы, особенно для Римского-Корсакова, который сам обычно не писал на «слишком человеческие» темы и считал, что опера как жанр именно связана с «невероятным». Так и произошло: с проигрывания Танеевым оперы (еще до постановки) Римскому-Корсакову и Глазунову началось сближение этих музыкантов, вскоре выросшее в глубокое взаимное понимание и взаимовлияние на почве создания «новой русской музыки».

Танеев был чуток к тем переменам в отношении к античности, которые совершались в то время в литературе и изобразительных искусствах [200]. Однако композитор выбрал в античном наследии сюжет особенно суровый, мрачный, в котором личные чувства героев и любовная интрига не имеют определяющего значения.

Героями оперы, где на сцене совершаются убийство мужа и убийство матери, движут не чувства «слабых» европейцев XIX века, а древние понятия рода; герои покорны велениям богов или идут против них. Сам композитор в 1915 году, когда зашла речь о возможной новой постановке оперы в Мариинском театре, в письме к В.А. Теляковскому определял содержание «Орестей» так: «Злодеяние, совершенное в эпоху родовой мести, послужило источником целого ряда новых злодеяний в доме Атридов, где фурии, выслеживающие преступников, свили себе постоянное гнездо злодеяний, составляющих содержание «Орестей», заканчивающейся наступлением новой эры в людских отношениях. Учрежденный Афиной Палладой ареопаг призван судить преступления и снимать с родственников убитого обязанность мстить за его смерть; [он] положил конец господству родовой мести и внес мир в людские отношения, совпавшие с возникновением поклонения всем олимпийским богам» [201].

Такое историко-мифологическое построение (отчасти напоминающее объяснительные тексты Вагнера к «Кольцу нибелунга») оказалось малопонятно рядовой публике Мариин-



603

ского театра: после премьеры «Орестея» выдержала всего семь представлений и была снята с репертуара. Показателен в этом смысле отзыв весьма опытного режиссера русской оперы Г.П. Кондратьева: «Опера написана вся в симфоническом и полифоническом роде, но нет чувства меры, нет знания сцены, нет никакого опыта обращения с голосами» [202].

Форма «Орестей» на самом деле богата и разнообразна. Симфоническое начало, в смысле самостоятельных оркестровых эпизодов, представлено в ней ярко, но не чрезмерно. Идеалом для Танеева была форма опер Моцарта, в особенности «Дон Жуана». Он считал, что если сейчас так не пишут, то потому что не умеют, и в свою «Орестею» ввел множество характерных для Моцарта сложных полифонических ансамблевых и ансамблево-хоровых форм. Кроме того, в соответствии с духом античной трагедии, хор постоянно присутствует на сцене и комментирует действие. Все это может быть трактовано как черты ораториальности, но в перспективу развития оперного жанра в 20-м столетии «Орестея» вполне вписывается и как собственно опера.

[199] Чайковский 1953–1981/12: 436. На этом основании Петр Ильич не принимал, например, сюжетов опер Вагнера, именую их «невыносимо глупыми».

[200] Из музыки (как и из академической живописи) античные сюжеты, собственно говоря, никогда и не уходили. Можно вспомнить, что юный Мусоргский начал свой путь прекрасной, вполне «античной» по духу музыкой к «Царю Эдипу» Софокла. Еще более актуален тот факт, что «Орестея» Танеева посвящена А.Г. Rubinштейну, автору популярной в ту пору оперы «Нерон». Античные образы время от времени возникали и на оперном горизонте Римского-Корсакова, особенно к концу XIX в., когда он — возможно, уже под влиянием примера Танеева — взялся было за сюжет «Навзикая» по «Одиссее» Гомера (памятником чему осталась редкой красоты кантата-поэма «Из Гомера», 1902), а в итоге написал «древнеримскую» «Сервилию». Наконец, античные сюжеты встречались

603 Обложка первого издания оперы С.И. Танеева «Орестей». 1900. ГМЗЧ
 604 С.И. Танеев. Титульный лист 2-й части оперы «Орестей». Конец 1880-х гг. Автограф. ГМЗЧ
 605 С.И. Танеев. Эскиз к опере «Орестей». Конец 1880-х гг. Автограф. ГМЗЧ

Сложный вопрос — язык этого танеевского опуса. Общий строгий, серьезный склад музыки «Орестей» местами прямо напоминает об «Орфее» Глюка. Особенно, конечно, в гениальной сцене Ореста, вопрошающего фурий (подобно глюковскому Орфею, обращающемуся к богам подземного мира).

Глюковско-генделевский величественный характер носит также финальная сцена — божественный до мажор, сопровождающий явление Аполлона и Афины, символов

света и милосердия. Эта тема особенно широко развернута в симфоническом антракте к третьей части (акту) оперы, который так понравился Римскому-Корсакову, что тот включил его в программу своих концертов в Бельгии в 1900 году, написав автору: «Направление здесь в Брюсселе в общем декадентское, здесь уважают д'Энди и Р. Штрауса. Я изо всех сил стараюсь, чтобы Ваш антракт понравился, и для этого, кроме разучивания, стараюсь уяснить здешним музыкантам и заправилам, сколько в этой музыке света и т.п. Кажется, что начинают мне верить. Понравится ли это здешней публике, не знаю; может быть и нет, но все-таки им полезно послушать Вашего До мажора» [203].

Напомним: д'Энди Танеев знал с молодости и с интересом относился к его творчеству. Что же касается Р. Штрауса [204], ранние симфонические поэмы и первая опера которого «Гунтрам» были «жупелом», кажется, для всех русских музыкантов (кроме самого младшего поколения), то можно заметить, что центральная женская партия «Орестей» — преступной царицы Клитемнестры — написана столь напряженно, местами почти в «свободной тональности», что от нее «рукой подать» до еще одной преступной царицы (точнее, царевны) — Саломеи в одноименной опере Р. Штрауса (1905).

Ряд критиков услышал в «Орестее» и особенно в большой увертюре к ней (которая при постановке была заменена кратким вступлением) влияние «вагнеризма». После первого исполнения увертюры в Москве, под управлением Чайковского, С.Н. Кругликов иронизировал: «Горячий поклонник классической оркестровки, моцартовской трубы в унисон с литаврами, дошел теперь до четырех арф сразу, до введенного, кроме того, в оркестр фортепиано, делающего глиссанды, до тарелок, колокольчиков, там-тама, не говоря уже про обильные обставленные пультами других, менее экстренных инструментов» [205].

Г.А. Ларош, Вагнеру совершенно не симпатизировавший, сокрушался: «Уж кого-кого, а творца кантаты «Иоанн Дамаскин» нельзя было заподозрить в слабости перед чарами Венериной горы (то есть вагнеровского «Тангейзера». — М. Р.) <...>. И когда мы узнаем, что самый добродетельный из нас хватил зелья никак не меньше, что в «Орестее» бушует тот же Вотан, свирепствует та же легенда, что на прославление эсхиливского «добра» пошли те же краски, в которых роскошествовали преступные боги Эдды <...>, когда мы узнаем, говорю я, что Сергей Иванович Танеев — вагнерист, мы говорим: нет, этого не должно быть» [206].

Однако это было, хотя влияние Вагнера, представлявшееся огорченному (но очень чуткому) критику почти губительным, таковым, на наш взгляд, не являлось. Влияние это



604



605

в западноевропейской опере, хорошо известной Танееву, и самым высоким образцом здесь были, конечно, «Троянцы» Г. Берлиоза — автора, Танееву не близкого, но наверняка знакомого. [201] Танеев 1952/1: 283. [202] Цит. по: Там же: 261.

[203] Там же: 41. [204] Штраус Рихард (1864–1949) — великий немецкий композитор, яркий представитель немецкого экспрессионизма, дирижер, автор множества опер («Саломея», «Электра», «Кавалер розы») и симфони-

ческих поэм («Дон-Жуан», «Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление», «Жизнь героя»). [205] Кругликов С. Два первых симфонических собрания ИРМО // Артист. 1889. Кн. 3. С. 135–137. [206] Ларош 1900: 68.



606 С.И. Танеев (второй слева) в Ясной Поляне. 1895–1897. ГМЗЧ
607 С.И. Танеев. Эскиз к Четвертой симфонии. Вторая половина 1890-х гг. Автограф. ГМЗЧ

606

обнаруживается не только в опере, но и впоследствии в очень переосмысленном виде в «финальной» Второй кантате Танеева.

Еще два компонента имеет смысл выделить в музыкальном языке «Орестей»: романсово-лирическую стихию, свойственную преимущественно партиям Электры и Ореста, и необычный склад «комментирующих» хоровых фрагментов, в своеобразном ритмическом рисунке которых отразилось, вероятно, то, что Танеев мог узнать из книг о напевной речитации древних текстов. Эти фрагменты производят впечатление «архаическое» и «аутентичное»; что же касается «романсовости», то она в «Орестее», напоминая иногда о Чайковском, а может быть и о А.Г. Рубинштейне, все же целомудренна и сдержанна.

Хорошо известен отзыв Римского-Корсакова об опере Танеева: «Проиграв ее у нас в доме, он поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности. <...> При строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения» [207]. Много позже, в 1915 году, Глазунов вспоминал: «Кружок композиторов, среди которых были Римский-Корсаков, Лядов и другие, сразу уверовал в творческую мощь Танеева, прослушав оперу в отрывках. В данной опере Танеев проявил необыкновенное мастерство и вполне оправдал свое стремление соединить греческую драму с музыкой. <...> Все это слушается легко и просто усваивается, но написано чрезвычайно сложно и даже с технической стороны является верхом мастерства танеевского

письма» [208]. С «легкостью слушания и простотой усвоения» танеевской музыки затруднительно, однако, согласиться. Она «легка и проста» разве что для таких искушенных слушателей, каким был Глазунов. Сам он в том же тексте дал четкую формулировку относительно творчества Танеева вообще: «Когда композитор столько требует от своего творчества и так сложно-математически работает над каждым написанным тактом своим, то естественно, что его произведения представляют исключительный материал для любящих музыку и призванных судить о ней» [209].

Другое крупнейшее произведение Танеева — Симфония до минор, ор. 12, исполненная в Петербурге в Русском симфоническом концерте сразу же в год ее окончания, — по духу своему имеет общее с «Орестеей» (что выражено уже в тональности цикла: до минор, в финале переходящий в излюбленный танеевский до мажор). Но главный ориентир здесь иной: не Моцарт, не Глюк и не Гендель, а создатель симфонии нового времени Бетховен, особенно его до минорная же Пятая симфония, с прославленной заглавной темой «судьбы, стучащейся в дверь», а также медленные части бетховенских поздних квартетов.

Устройство традиционного по структуре четырехчастного цикла танеевской симфонии очень сложно: в нем строго выдерживается монотематический принцип, когда основная линия развития выводится из нескольких тематических «зерен», и в финале все они сводятся к некоему итогу.

[207] Римский-Корсаков 1955: 215.

[208] Цит. по: Танеев 1952/1: 288–289.

[209] Там же: 287.

Образный строй произведения может быть определен как пафос мужества и преодоления. В симфонии нет никакой звуковой роскоши, никакой красочности, вообще никаких «пластических» излишеств — все подчинено движению трудно пробивающейся дорожки мысли. Носителем лирики и «человечности» в симфонии является вальсоподобная, «чайковская» тема, появляющаяся в побочной партии первой части; но это по меньшей мере странный вальс, несколько неуклюжий и прямолинейный, и в финале цикла он тоже переходит в «мужественную» сферу. Центром симфонии является (как часто в более поздних камерных циклах Танеева) возвышенное *Adagio*, с бесконечной мелодической линией, в репризе поднимающейся до высот «экстатического созерцания» (состояние, близкое медленным частям зрелых симфоний Глазунова). Скерцо до-минорной симфонии чуждо обычной в таких случаях жанровости и, будучи написано на угловатую, почти «атональную» тему, носит несколько призрачный характер. Финал у Танеева никак не связан с теми праздничными, торжественными финалами, которые так любили «кучкисты», нет в нем и никаких «хождений в народ», как в Четвертой симфонии Чайковского. Борьба продолжается до самого конца сочинения, и разработка в финале необычайно — для завершающей части — драматична.

В литературе была высказана мысль о полемичности Симфонии до минор Танеева по отношению к Шестой симфонии Чай-

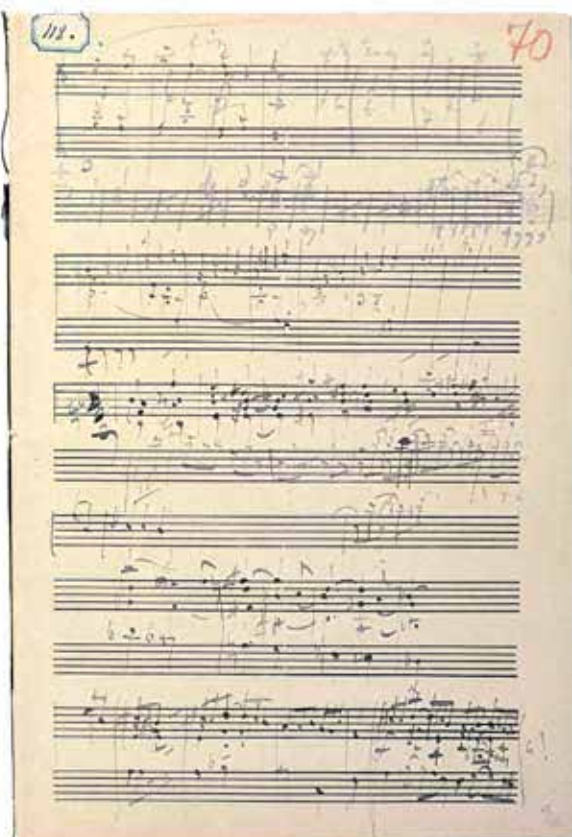
ковского. Если принять такое допущение, то можно признать, что симфония Танеева, имея много общего с Чайковским по напряженности развития музыкальных мыслей, по идее своей прямо оппонирует Шестой. Самая емкая оценка произведения принадлежит, по-видимому, Римскому-Корсакову, который писал автору: «Считаю вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей» [210].

Хочется подчеркнуть эпитет «современный»: по многим параметрам, и среди них по жесткости звукового облика, симфония Танеева явно устремлена в следующее столетие. Неудивительно, что среди критиков она была услышана лишь писателем новой эпохи, музыкальным критиком, В.Г. Каратыгиным: «Едва ли многие из современных музыкантов согласятся со мной, если я, не обинуясь, назову музыку симфонии с *mol* Танеева гениальной. <...> Во всей отечественной симфонической литературе я не знаю *Adagio*, более овеянного духом Бетховена <...>. А мощное, пылкое, столь же строгое и стройное по общим своим линиям, сколько полное внутреннего огня, первое *Allegro*! А остро ритмованное скерцо и грандиозный финал с великолепными тематическими соединениями в “коде”! <...> Сложный расчет все время идет об руку с самым ярким творческим озарением» [211].

Отнюдь не случайно, что премьерным исполнением Симфонии до минор в Петербурге дирижировал Глазунов, который к этой поре стал даже называть Танеева своим учителем. В свою очередь, Танеев, знакомясь с симфониями Глазунова во второй половине 1890-х, выражал восхищение композиторской техникой петербургского мастера, в особенности — полифонической, находя, что тому естественно удаются самые головокружительные контрапунктические построения.

В октябре 1896 года Глазунов писал Танееву: «Я страшно дорожу той дружбой, которая устанавливается между нами, и верю в ее постоянство. Я помню, когда я Вас еще мало знал, Вы всегда заставляли меня задумываться над Вашими взглядами на искусство; с прошлого же года Вы окончательно покорили меня тем впечатлением, которая на меня произвела Ваша опера. Мне нечасто что-либо в музыке нравилось так сильно, как Ваше второе действие из “Орестей”, и я несколько не преувеличу, если скажу, что я этим впечатлением жил долгое время» [212].

Творческое и личное сближение Глазунова и Танеева очень знаменательно. С одной стороны, как раз в это время, после постановки в Петербурге «Орестей» и исполнения Симфонии до минор, а также квартетов творчество Танеева выходит за пределы



[210] Там же: 41.

[211] Каратыгин 1927: 219–220.

[212] Цит. по: Чайковский, Танеев 1951: 480.

Москвы. С другой, после кончины Чайковского Танеев становится словно бы наследником его авторитета, его влияния в старой столице. Сам же Сергей Иванович в это время значительно изменяет свое мнение о «петербургской музыке», и это касается не только Глазунова, но и Римского-Корсакова (по отношению к которому уважение, а потом и восхищение шло по нарастающей: первой оперой, очень высоко оцененной Танеевым, стал «Садко»).

Таким образом, то, что не удалось в поколении «учителей», свершилось в поколении «учеников»: барьеры между школами Петербурга и Москвы были сняты.

* * *

Как уже говорилось, русская музыка в конце XIX века была представлена сразу несколькими поколениями действующих творческих сил, которые трудно четко «разнести» по школам и направлениям. Ряд художников, о которых пойдет речь далее в обзорном порядке, в иных культурно-исторических условиях, вероятно, почитались бы как фигуры первой величины. В России же сложилось так, что эти композиторы и при жизни нередко оставались в тени великих мастеров, и в наше время не пользуются большой известностью. Разумеется, здесь не могут быть упомянуты имена всех тех, кому суждено было оставаться *dii minores* — «младшими богами» (по выражению В.Г. Каратыгина), то есть композиторами так называемого «второго ряда». Сосредоточимся на наследии некоторых из них — тех, чья деятельность либо уместается (или почти уместается) в рамках рассматриваемых десятилетий, либо особенно характерна для данной эпохи.

Парадоксальным образом здесь придется начать с фигуры «первого ранга», а именно с Милия Алексеевича Балакирева [213]. Дело в том, что великое значение его деятельности в истории русской культуры никогда и никем не оспаривалось, но только по отношению к раннему периоду, то есть к 1860–1870-м годам. Обычно считается, что в более поздний период творчества он «пережил себя» [214]. Однако это заключение представляется неверным: присутствие Балакирева и как дирижера, и как педагога, и как композитора в русской музыкальной жизни в 1880–1890-е годы было весомым и знаковым. Всей своей деятельностью Балакирев «стоял на страже», неустанно проповедуя заветы русской школы.

В это время он завершил два замысла 1860-х годов: восточную симфоническую поэму «Тамара» (1882) и Первую симфонию (1897). Оба эти сочинения естественно рассматривать в контексте 1860-х, когда был сочинен их основной материал, оказавший

глубокое влияние на всех «кучкистов». Тем не менее, публике они стали известны в конце века, их воспринимали в контексте русской музыки последних десятилетий столетия, и, в результате, многим они (в меньшей степени — яркая и колоритная «Тамара», в большей — Первая симфония) казались устаревшими.

Но сравнительная простота и некоторая «старомодность» поздних балакиревских партитур [215] не отменяют их самостоятельной высокой музыкальной ценности. Особенно ясно это видно в дальнейшей перспективе творчества композитора, когда уже в 1900-е годы, вместе с замечательными поздними романсами, появится его удивительная Вторая симфония (1908), совершенно самобытная по замыслу и форме, необычайно трогательная в своей верности прошлому.

Судьба распорядилась так, что прирожденный педагог и вождь Балакирев, оставшийся в это время без «кучкистского» окружения [216], устремил свою творческую и организаторскую энергию в двух направлениях. С одной стороны, он создал кружок из юных учащихся Придворной капеллы [217], которой руководил с 1883-го по 1894 год. С другой — неожиданно обрел нового талантливую и безоговорочно преданного последователя, выпускника Московской консерватории Сергея Михайловича Ляпунова.

Ляпунов стал продолжателем дела Балакирева во многих отношениях. Подобно своему наставнику, он был превосходным пианистом, виртуозно писавшим для этого инструмента, неплохим дирижером, педагогом и администратором — занимал пост помощника управляющего Придворной капеллой после ухода отсюда Балакирева. Ляпунов собирал и обрабатывал народные песни, вместе с Балакиревым редактировал сочинения Глинки. Как и Балакирев, писал духовную музыку и не писал ни опер, ни балетов. Наставник и ученик были даже внешне похожи, что дало повод Римскому-Корсакову в «Летописи» иронически заметить, что Ляпунов стал «какой-то фотографией со своего оригинала» [218]. И в творческом, и в личном плане Ляпунов хранил заветы учителя до конца своей жизни: профессор Петербургской консерваторской церкви, проходил в 1920-х годах по одному из петроградских церковных дел [219].

Неудивительно, что в творчестве Ляпунова много балакиревских образцов, но «фотографией Балакирева» он все же не был. В самом представительном его сочинении этого периода — Первой симфонии (исполнена в 1888 году) отчетливо слышны «бородинские» веяния; в целом же сочинение близко по стилистическому комплексу и масштабу первым двум симфониям Глазунова. Естественно, возможность сравнения сочинений двух представителей молодого композитор-

608 А.С. Аренский. Портрет работы К. Тавастшерны. 1901. Акварель, бумага. ГМЗЧ

[213] Подробно о творчестве М.А. Балакирева см. в 16 томе наст. изд.

[214] См., напр.: ИРМ 1983–2011/7: 131.

[215] Это выражается, среди прочего, и в частом применении фольклорного материала, и в характерном для раннего «кучкизма» методе развития, когда, по едкому и не совсем справедливому замечанию Танеева, вместо развития мысли происходит «бесконечное повторение мотива» (Чайковский, Танеев 1951: 85).

[216] Отношения Балакирева с Кюи в это время были спокойными и прохладными, а с любимым учеником Римским-Корсаковым развивались столь напряженно, что дело дошло до публичного полного разрыва. Причиной тому были и особенности характера Балакирева как начальника Римского-Корсакова в Придворной капелле, и его отношение к новым сочинениям бывшего ученика, и многое другое, в особенности полное неприятие Балакиревым личности Беляева и всех его инициатив, в которых принимал участие Римский-Корсаков.

[217] Из «капельского кружка» Балакирева вышел ряд одаренных композиторов, например, В.А. Золотарев и Я.С. Акименко.

[218] Римский-Корсаков. 1955: 162.



608

[219] С этим был связан его отъезд в 1923 г. за границу, где он вскоре и скончался.

[220] См.: Ястребцев 1959–1960/1: 181.

[221] Любопытно, что Вторая симфония Ляпунова посвящена Глазунову, с которым композитор начал свой путь в музыке и с которым, после многих лет отдаления, в конце жизни сблизился вновь. Глазунов оценил Вторую симфонию Ляпунова как лучшее произведение композитора.

[222] Как известно, «Воевода» – первая опера Чайковского. После неудачной премьеры большая часть музыкального текста была уничтожена композитором, некоторые темы введены в другие сочинения.

[223] Ларош Г.А. Музыкальная хроника // Русский вестник. 1886. № 10. С. 788.

[224] Чайковский, Танеев 1951: 169–170.

[225] Цит. по: Ястребцев 1959–1960/1: 269.

ского поколения привлекала многих. Так, по записям В.В. Ястребцева, Римский-Корсаков в 1894 году, рассуждая о Ляпунове, вполне справедливо назвал его музыкантом весьма даровитым, но сильно уступающим Глазунову по богатству музыкального материала [220].

Другое определение, постоянно применявшееся современниками к музыке Ляпунова: «благородство». Действительно, это благородная, серьезная музыка, отличающаяся очень тщательной проработкой всех деталей музыкальной ткани. Отмеченная рядом «общекучкистских» (часто именно «бородинских») черт, неся в себе некоторое сходство с первыми двумя симфониями Глазунова, Первая симфония Ляпунова отличается от них сумрачностью колорита, патетичностью интонации и более зрелым и глубоким лиризмом (который появится у Глазунова позже).

Показательно еще одно дебютное сочинение Ляпунова – одночастный Фортепианный концерт, ор. 4 (исполнен в 1891 году). По существу, это монотематическое произведе-

ние, написанное в форме вариаций на характерную для композитора эпическую тему в народном духе, сочетающим элементы былины и, может быть, знаменного распева. Тема эта разработана в листовско-балакиревском стиле (виртуозная крупная техника, типичные тональные сопоставления). Во многом этот концерт – предвестие фортепианных концертов Рахманинова, которые появятся десятилетие и более спустя.

Подобно Балакиреву, Ляпунов был художником развивающимся. Его Вторая симфония (1917) [221], не исполненная своевременно в связи с историческими потрясениями в жизни страны, является интересным и художественно убедительным воплощением атмосферы тревоги и смятения тех лет, по тону высказывания напоминая зрелый симфонизм Н.Я. Мясковского.

Совершенная противоположность Ляпунову – его ровесник Антоний Степанович Аренский.

Мало у кого – разве только у Глазунова – начало творческого пути складывалось так удачно. Уже студентом класса Римского-Корсакова Аренский выделялся талантом и общей культурностью, и именно ему, еще не закончившему консерваторию, учитель поручил фортепианную аранжировку своей «Снегурочки».

Приехав в 1882 году в Московскую консерваторию преподавателем теоретических дисциплин, Аренский попал под дружескую опеку Чайковского и Танеева. По просьбе последнего Чайковский прислал Аренскому либретто своей оперы «Воевода» [222] и впоследствии всячески содействовал постановке в Москве созданной на это либретто оперы «Сон на Волге» (1890) – первой оперы молодого музыканта. Успешно прошла в Москве премьера и Первой симфонии (1883) Аренского, о которой Г.А. Ларош писал впоследствии, что она понравилась едва ли не всем без исключения: консерваторов подкупила щегольская техника, ловкая и прозрачная форма сочинения; сторонникам Новой русской школы нетрудно было в мелодии и гармонии узнать своего человека [223].

Оценка дарования Аренского и Чайковским, и Римским-Корсаковым всегда была исключительно высокой. Например, в 1891 году Чайковский писал о нем Танееву: «Аренский удивительно умен в музыке <...>! Это очень интересная музыкальная личность» [224]. Римский-Корсаков в 1890-е годы отдавал предпочтение Аренскому перед молодым Скрябиным: «Хотя у Скрябина и более таланта, а все же музыка Аренского симпатичнее и разнообразнее» [225].

Аренский легко владел многими жанрами, в том числе очень удачно писал в разнообразных камерных формах. Так же, как и у Глазунова, у него было прирожденное чув-

ство формы [226]; он являлся превосходным знатоком гармонии и полифонии, автором до сих пор действующих теоретических руководств и любимым студентами педагогом этих дисциплин. Аренский отличался даром свободного и обильного мелодического изобретения, и эта легкость, может быть, особенно подкупала Танеева: сам работая в это время с большим внутренним сопротивлением, он восхищался гармоничностью дарования своего друга.

Но если путь Танеева и Глазунова в эти годы был путем неуклонного восхождения, преодоления препятствий, то у Аренского по разным причинам после высот, взятых в ранние годы, творчество, оставаясь и профессионально безукоризненным, и очень привлекательным для исполнителей и слушателей, двинулось в сторону, которую можно условно назвать общеевропейской.

Таковы, при несомненных достоинствах, его оперы «Рафаэль» (1894) и «Наль и Дамаянти» (1903), балет «Ночь в Египте» (или «Египетские ночи», 1900) [227]; оркестровые сюиты, камерные ансамбли и даже популярная и в наши дни Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром (1899), где характер подлинных былинных тем все же приходит в противоречие с их общеконцертной разработкой.

Некая угроза обезличивания была почувствована Чайковским уже в 1887 году, когда, познакомившись с посвященной ему Аренским оркестровой сюитой «Маргарита Готье» (по «Даме с камелиями» Дюма-сына, 1886), он написал автору: «Мнение мое о Вас как музыканте необычайно даровитом и образованном Вам известно. <...> Для меня, да и для всех друзей Ваших, было просто больно и неловко узнать, что темой для программной фантазии Вы избрали «Даму с камелиями». Каким образом, когда есть Гомер, Шекспир, Пушкин, Гоголь, Толстой, Данте, Байрон, Лермонтов и т.д. и т.д., образованный музыкант может выбрать творение г. Дюма-фиса, изображающее похождение продажной девки и изображающее эти похождения <...> ложно, сентиментально и не без пошлости? Такой выбор был понятен в Верди, искавшем сюжета, бьющего на нервы людей эпохи упадка искусства. Но он непонятен в молодом, даровитом русском композиторе, получившем хорошее образование, в ученике Римского-Корсакова, наконец, в племяннике А. Потехина и друге С.И. Танеева. <...>

Если хорошенько разобрать, то красота ее (фантазии. — М. Р.) внешняя, условная и ничего захватывающего в себе не заключает. Подобная красота не есть красота абсолютная, а только красивость (условная красота), — а постоянная красивость есть скорее недостаток, чем качество» [228].



609

Еще раньше, в 1883-м, нечто подобное уловил Римский-Корсаков, написавший отцу своего любимого студента: «Желаю Антону Степановичу совершенствоваться и побольше писать, но да хранит его судьба: 1) от контрапунктической суши, 2) от отжившего псевдоклассицизма и 3) от рубинштейновской воды (за последнее он на меня, пожалуй, рассердится)» [229].

«Контрапунктическая сушь» Аренского миновала (хотя полифонией он пользовался в своих сочинениях постоянно и мастерски); псевдоклассицизм, в общем, тоже (конечно, оба эти пункта связывались в сознании Римского-Корсакова с влиянием на Аренского Танеева), а что касается «постоянной красоты» по Чайковскому или «сладкопения» по Римскому-Корсакову, то без этого не обошлось, как не обошлось и без «условно красивых» оперно-балетных сюжетов.

Но, конечно, художника нужно судить по его достижениям, и в этом смысле Первая симфония с ее прекрасными темами и изящной формой, «Сон на Волге», напоминающий по светлому русскому колориту раннего Чайковского, необычайно остроумная «характерная» Вторая сюита «Силуэты» (1892; здесь в части под названием «Ученый» дан замечательный звуковой портрет ученого контрапунктиста Танеева), Второй квартет памяти Чайковского с чудесными вариациями на тему «Был у Христа-младенца сад» и другие сочинения навсегда обессмертили имя Аренского.

В один год с Аренским закончил Петербургскую консерваторию по классу Римского-Корсакова Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, которому, в отличие от рано умершего Аренского, было суждено долго жить

[226] А.Б. Гольденвейзер удачно охарактеризовал основное свойство Аренского — «безукоризненный музыкальный инстинкт» (цит. по: Цыпин 1966: 17).

[227] «Рафаэль» — одноактная опера (либретто А.А. Крюкова и М.И. Чайковского) на итальянском языке, написанная к Всероссийскому съезду художников и открытию Третьяковской галереи. «Наль и Дамаянти» — трехактная опера (либретто М.И. Чайковского по одноименной поэме В.А. Жуковского). «Ночь в Египте» — одноактный балет (либретто А.С. Аренского, Л.И. Иванова).

[228] Чайковский 1953–1981/14: 80–81.

[229] Цит. по: Цыпин 1966: 9.

609 А.С. Аренский. Силуэты.
Бумага, тушь. ГМЗЧ
610 Титульный лист первого
издания оперы М.М. Ипполито-
ва-Иванова «Руфь». 1887.
Из личной библиотеки
П.И. Чайковского. ГМЗЧ
611, 612 М.М. Ипполитов-
Иванов. Грузинские песни.
Автограф. ГМЗЧ



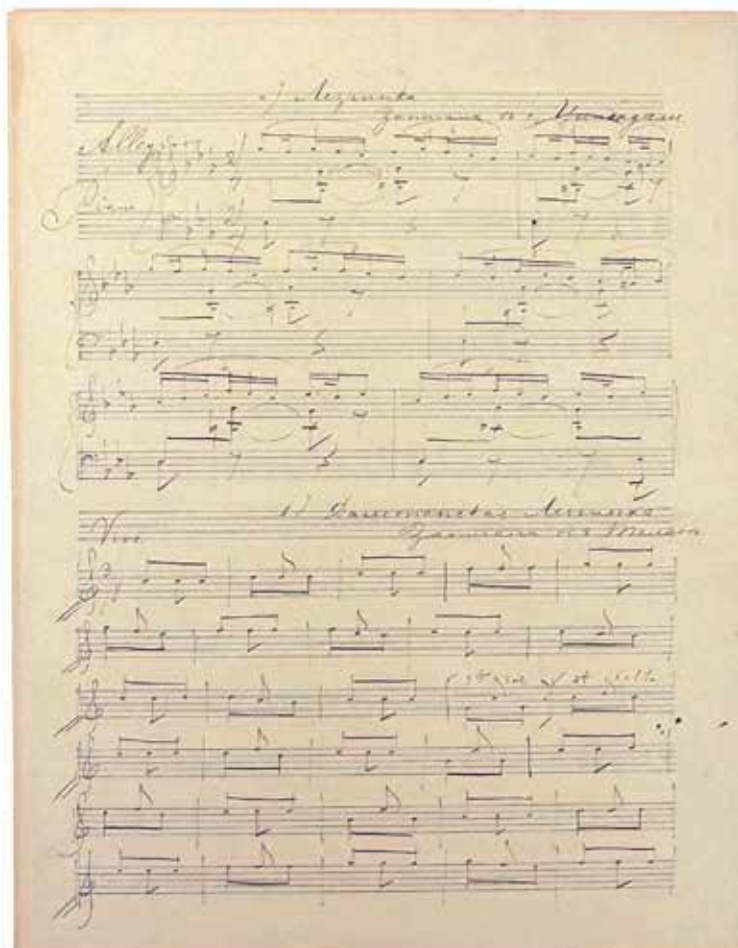
610

и много работать на разных поприщах. Уехав после консерватории в Тифлис, он стал отличным дирижером, особенно оперным (позже стоял за пультом в Московской Частной русской опере Мамонтова и Опере Зимина). Научившись в Тифлисе руководить музыкальной жизнью города, он с успехом возглавлял Московскую консерваторию в один из самых трудных периодов ее истории (1905–1923 гг.). Интеллигентный, вдумчивый музыкант, дружки близкий и к Чайковскому, и к Римскому-Корсакову, Ипполитов-Иванов в годы жизни на Кавказе полюбил богатое народное искусство этого края, увлекшись как местным фольклором, так и церковным пением. В результате сочинения этого времени, особенно оркестровая сюита «Кавказские эскизы» (1894) и опера «Руфь» (по А.К. Толстому, 1887), представляются едва ли не самыми привлекательными в его обширном наследии.

В «Кавказских эскизах» интересны не только аутентичность и свежесть материала (не просто «восточного», а именно грузинского, разных областей и разных народностей этой страны), услышанного собственным слухом, в реальном бытовании, но и отличное звуковое воспроизведение пейзажа, воздушной атмосферы, в которой живут эти напевы и наигрыши.



611



612

Опера «Руфь» – не столько традиционная опера, сколько «идиллия», «библейская картина» [230]. Такой жанр был принципиально новым для русского искусства («библейские оперы», скорее оратории, в России писал только А.Г. Рубинштейн, но в совершенно ином ключе). Камерный, прозрачный стиль оперы, мелодически своеобразный, с умеренными «ориентализмами», представляется на редкость выдержанным и не противоречащим духу древнего библейского повествования [231].

В период до 1900 года Ипполитовым-Ивановым было сочинено еще две оперы – «Азра» (по мавританскому сказанию, 1890, не сохранилась) и «Ася» (либретто Н.А. Невструева по «Вешним водам» Тургенева, 1900). Позже на грузинском материале была создана опера «Измена» (либретто А.И. Сумбатова-Южина по его одноименной трагедии, 1909). Из них некоторой известностью пользовалась «Ася», где пронзительная лирическая история героини рассказана на фоне колоритных сцен жизни немецкого города. Как и в опере «Руфь», массовые сцены вполне удались искусному в оперном театре автору, который и здесь, как в «восточных» сочинениях, привлекает подлинный мелодический материал.

Еще одна, совсем особенная судьба среди композиторов этого поколения – судьба Василия Сергеевича Калинникова, про которого почти исчерпывающе сказал Б.В. Асафьев: «Калинников был бы самым талантливым среди московских композиторов лирико-эпического направления, родившихся в период 60–70-х годов, если бы судьба оказалась к нему чуть милостивее» [232]. Именно Калинников мог писать лирично без банальностей и сентиментальности, потому что, как ни у кого из композиторов его поколения <...> сердечность и непосредственность – были ему действительно вполне присущи» [233].

В двух симфониях Василия Калинникова (1894–1895, 1895–1897), в симфонической поэме «Кедр и пальма» (по Г. Гейне, 1897–1898), сразу прекрасно встреченных публикой, принято усматривать слияние «петербургских» и «московских» мотивов. Но это, как уже отмечалось, характерно для всех композиторов данного поколения. Главное же отличие Калинникова – удивительное мелодическое дарование, чисто лирическое, естественно «певческое», совсем иное по тону, чем у Аренского или Ляпунова, но довольно близкое Александру Тихоновичу Гречанинову, который и в жизни был другом Калинникова. Хочется связать это качество с происхождением музыкантов и их путем в искусстве: они были первыми композиторами «из низов» [234], с трудом

пробивались в высокие профессиональные сферы и принесли в них какое-то свое мироощущение, свой первичный слуховой опыт (вместе с благоговейным отношением к Бородину, Римскому-Корсакову, Чайковскому).

Калинникову после окончания Музыкально-драматического училища в 1892 году оставалось всего несколько лет для творческой деятельности, и то омраченных тяжелой болезнью [235] и нуждой. Что же касается Гречанинова, то он прожил исключительно долгую жизнь и всегда писал очень много. Основные достижения этого композитора связаны с более поздней эпохой. Центральным же сочинением раннего периода можно считать былинную оперу «Добрыня Никитич» (либретто композитора по русским былинам, 1895–1901), поставленную в Большом театре в 1903 году. В этой опере, написанной под всепоглощающим влиянием «Садко», налицо и талантливость, и мелодичность, и легкость письма. Но вместе с тем по едкому, но меткому замечанию анонимного критика из «Русской музыкальной газеты» (скорее всего Е.М. Петровского) – «беспрестанная апофеозность», звуковое «славословие» [236]. Но трудно было продолжать стиль «Садко»!

С этой точки зрения гораздо более ценную перспективу открывало обращение Гречанинова во второй половине 1890-х годов к церковно-музыкальному творчеству: духовное пение было в его жизни «первой музыкой», музыкой родного дома и детства. В этой сфере он потом достиг очень больших высот, а в 1890-х годах появление не столько Первой литургии (1897), очень напоминающей Литургию (ор. 41) Чайковского, сколько знаменитых хоров ор. 19, которые сразу же вошли в постоянный репертуар Синодального хора, стало действительно знаковым событием, настоящей манифестацией нового стиля духовно-музыкального творчества.

* * *

В разделах настоящего тома, посвященных архитектуре и изобразительным искусствам 1880–1890-х годов, достаточно широко рассматривается понятие «русский стиль» – в особом, специфическом для данной эпохи аспекте. Применимо ли такое понятие к искусству музыкальному? Думается, да, хотя с некоторыми оговорками и существенными уточнениями. Естественно, что более отчетливо «русский стиль» улавливается в той области, где музыка выполняла функции бытовые, общественные, прикладные.

В заказных или «юбилейных» работах основы «русского стиля» нового времени

[230] Именно так называет свою оперу сам автор в письме П.И. Чайковскому (см.: Ипполитов-Иванов 1986: 49).

[231] Библейская образность и позже успешно воплощалась Ипполитовым-Ивановым: например, в «Семи псалмах царя Давида», ор. 41 для пения с сопровождением, в «Трех библейских стихотворениях», тоже для пения с сопровождением на слова К. Р.; в его довольно обширном духовно-музыкальном творчестве, в основном, относящемся уже к 20-му столетию, выделяются два песнопения на тексты псалмов 132 и 133, которые прочно вошли в певческий обиход и до сих пор часто звучат в храмах как запричастные стихи.

[232] Похожая печальная судьба была уготована и младшему брату Василия, Виктору Калинникову (1870–1927) – педагогу Синодального училища, талантливому музыканту, автору уютно-красивой духовной музыки в стиле Нового направления, появившейся уже в 1900-е годы. Его путь тоже был омрачен нуждой и болезнью, а потому творчество очень скромно по объему.

[233] Асафьев 1952–1957/2: 354.

[234] В.С. Калинников – из духовного сословия, окончил Орловскую духовную семинарию; А.Т. Гречанинов – из семьи мелкого московского торговца, выходца из крестьян.

[235] Из-за обострения туберкулеза он вынужден был переселиться в Ялту.

[236] П. [Петровский Е.М.]. С.-Петербург. Концерты. Павловский вокзал // Русская музыкальная газета. 1904. № 37. Стб. 797.

закладываются, по-видимому, Чайковским в коронационной кантате «Москва» и увертюре «1812 год». Впоследствии очень удачно в таком духе писали Глазунов (симфоническая картина «Кремль», 1891; «Коронационная кантата», 1895) и Ипполитов-Иванов (который особенно часто сочинял музыку к разным московским или общерусским знаменательным датам). Черты обобщенно русского хвалебного стиля видны и в не заказных сочинениях, чаще у начинающих авторов. Примерами могут служить «Торжественная увертюра на русские темы» Ляпунова (1896), Первая симфония (1894) и, отчасти, опера «Добрыня Никитич» Гречанинова. Характерные черты этого стиля — монументальность объемов, ориентация на определенные фольклорные образы и их сопоставления (былины, «славы», лирические песни), колористическая декоративность (подражание народным инструментам, воспроизведение колокольного звона, хорового пения и проч.).

Но если говорить о «русском стиле» не в прикладной музыке, а в серьезных произведениях крупных мастеров, то здесь вопрос представляется значительно более сложным.

Характерным для живописи второй половины столетия являлся, по мнению Е.И. Кириченко, «метод конкретного, максимально приближенного к воссозданию видимого в природе изображения, что равнялось достоверному воспроизведению исторических народных костюмов, типов, утвари» и проч., но «не влекло за собой изменения формального языка изобразительного искусства в направлении, свойственном народному или древнерусскому искусству» [237]. Одновременно с живописцами таким изображением и воспроизведением занимался Мусоргский, но в его творчестве это, несомненно, изменило и «формальный язык»; изменился он и у других «кучкистов», хотя, быть может, не столь радикально.

В 1880–1890-е годы неким эталоном «русского стиля» в музыке стало для современников творчество Римского-Корсакова и, прежде всего, опера «Садко», вызвавшая всеобщее одобрение не только красотой музыки, но и устойчивостью отшлифованного стиля, отмеченного, помимо прочего, «орнаментальностью», «уставностью», яркостью открытого колорита. Не случайно некоторые суждения современников о живописи и архитектуре конца XIX века оказывались вполне применимыми к зрелому и позднему стилю Римского-Корсакова.

Характерно, что композитору уже со времен «Снегурочки» доводилось сталкиваться с тем, что его отношение к фольклору оценивалось как «неспособность сочинять от себя»,

а созданная музыка порицалась за излишний «стилизм» и декоративность.

Но характерно также, что именно корсаковский «стилизм» был горячо воспринят М.А. Врубелем, который в письме к композитору (1898 г.) относил выбор своего пути к «доброму влиянию» его музыки [238]. Общность художественного ритма мифологических и сказочных опер Римского-Корсакова с ритмами русских полотен Врубеля прослеживается отчетливо. И если прекрасные васнецовские работы по мотивам «Снегурочки» касаются более ее сказочных и крестьянских обрядовых сцен, то иные, «мифологические», образы этой оперы созвучны скорее тайне врубелевского, а не васнецовского «Богатыря», врубелевской «Царевне Лебеди».

Поздняя корсаковская «сказочность», запечатленная в «Сказке о царе Салтане», устремлена уже в XX век. Понятно, что в работах многочисленных корсаковских учеников стиль мастера, живой и изменяющийся от сочинения к сочинению, приобретал некие «застывшие», «канонические» черты и становился тем условным «русским стилем», которому противостояли (но из которого и исходили) в своих сочинениях лидеры нового поколения — И.Ф. Стравинский и С.С. Прокофьев.

С другой стороны, в русской музыке несомненно проявилась та закономерность, которая прослеживается исследователями по отношению к храмовому зодчеству в начале XX века. «В XIX веке, — пишет Е.И. Кириченко, — сооруженный в русском стиле храм воспринимался как символическое выражение ключевых для времени понятий народности и национальности. В начале XX века <...> национальная идея <...> утрачивает самостоятельное значение. Главным в национальной идее, отождествленной с выраженным в догмате о Троице русским православным идеалом, становится духовно-нравственное начало. В привнесении его в мир видится универсальное средство преобразования мира» [239].

Именно так обстоит дело с творчеством Танеева, который долго писал контрапункты на русские песенные и церковные темы, потом ввел подлинные православные напевы в свою первую кантату, а в конце пути создал вторую кантату на стихотворное переложение псалма, в которой нет ни скрытых, ни явных цитирований, никакого национального колорита, но по духу своему она воспринимается выражением православного идеала.

Подобным путем шел и Глазунов, который двумя своими поздними симфониями, и особенно, может быть, финалом Восьмой, воздвиг памятник русскому идеализму, любви к «старым камням Европы»

[237] Кириченко 1997: 147.

[238] См.: Врубель 1976: 88.

[239] Кириченко 1997: 295.



[240] *Синодальный хор* — один из старейших русских профессиональных хоров, наследник средневековых Патриарших певчих дьяков. В XIX в. при Синодальном хоре было открыто Синодальное училище, в котором обучали малолетних певчих.

[241] При всем том сам Танеев, с постоянным интересом следя за шагами новой школы, к сочинению в церковных жанрах более не возвращался.

[242] Чайковский свое первое духовное сочинение – Литургию св. Иоанна Златоустого, ор. 41 – завершил в июле 1878 г. Сразу же изданное, сочинение это, ввиду запрета на исполнение при богослужении, было впервые представлено публике в духовном концерте в Москве в 1880 г. В 1883 г. издается Всенощное бдение, соч. 52 – с подзаголовком «Опыт гармонизации богослужебных песнопений», что подчеркивает отличие нового произведения от совершенно свободно сочиненной Литургии. Следующий духовный опус Чайковского, Девять духовно-музыкальных сочинений (изд. 1885), включал в себя как сочинения, так и переложения (выполненные, в отличие от Всенощной, в авторском, индивидуальном стиле). Наконец, последнее духовное произведение композитора – пасхальное песнопение «Ангел вопиаше» (1887, изд. 1906). Наибольший интерес представляют относительно поздние духовные опусы Чайковского. В конце XIX в. широкой известностью пользовалась, прежде всего, Литургия, соч. 41, в которой авторы Нового направления видели образец современного художественного истолкования церковных жанров (хотя по своему языку она скорее противоречила присутствующим этому движению установкам на «древность» и «народность»). Духовные сочинения Римского-Корсакова собраны в три сборника: «Четырехголосные сочинения из литургии св. Иоанна Златоустого» (изд. 1884); «Собрание духовно-музыкальных переложений, употребляемых при Высочайшем дворе» (изд. 1885); «Собрание духовно-музыкальных сочинений и переложений Н.А. Римского-Корсакова для смешанного хора» (изд. 1913, под редакцией Е.С. Азеева; все сочинения и переложения относятся к 1880-м гг.). Наибольшее значение для авторов Нового направления имел второй сборник, в особенности переложения песнопений Великого Поста, выполненные в народно-подголосочной манере, а также отдельно изданный в 1884 г. торжественный двуххорный концерт «Тебе Бога хвалим» на мелодию 3-го гласа греческого распева.

[243] Подробнее о концертах подобного рода см. в разделе «Исполнительское искусство и концертная жизнь».

(Ф.М. Достоевский). Характерно и то, что в музыке к «Царю Иудейскому» (1915) по пьесе К.Р., по существу, самостоятельному произведению кантатно-ораториального жанра, при подобном сюжете тоже нет прямых цитат из церковного пения, хотя религиозное содержание этой музыки несомненно.

Таким образом, начав с «русского стиля» «кучкистского образца» (как Глазунов) или с поисков «нового русского стиля» (как Танеев), оба великих музыканта, сохраняя верность национальному, пришли к художественным идеям универсального, «безграничного» характера, как пришла к ним – на другом поле – и русская философия 1880–1890-х годов.

Что же касается мыслей молодого Танеева о «русской гармонии» и «русском контрапункте», то мысли эти оказали большое влияние на композиторов Нового направления в русской духовной музыке, где, в силу значения и положения церковного пения, выработка некоего общего стиля, и стиля непременно русского, была очень актуальной. Поскольку в 1890-е годы Новое направление только делало первые шаги, его творческие результаты естественно рассматривать в следующем томе. Но стоит все же отметить, что во второй половине 1890-х годов на этом поле одновременно выступили А.Д. Кастальский, П.Г. и А.Г. Чесноковы, А.Т. Гречанинов, С.В. Рахманинов, М.М. Ипполитов-Иванов и другие.

Видимым стимулом к работе композиторов над духовными сочинениями стала деятельность Синодального училища и Синодального хора [240]. С конца 1880-х годов, когда эти учреждения возглавил талантливый исследователь, педагог, автор духовно-музыкальных композиций С.В. Смоленский, проводились большие и важные реформы. Синодальный хор под управлением великолепного регента с консерваторским образованием, В.С. Орлова, стал петь за службами в Успенском соборе Московского Кремля стильные обработки древних распевов. В концертных программах хора широко представлялись новые сочинения и переложения, часто прямо «из-под пера» (в особенности это касалось работавших в Синодальном училище А.Д. Кастальского и П.Г. Чеснокова).

По мысли Танеева (который пристально следил за реформированием Синодального училища и являлся активным членом его Наблюдательного совета) одним из путей возрождения национального церковного пения стало изучение музыки старых европейских мастеров. В концертные и «домашние» (для специально приглашенной публики) программы Синодального хора стали вводиться сочинения Ж. Дебре, О. Лассо, П. Палестрины, а также И.С. Баха и других знаменитых полифонистов.

Буквально все композиторы и регенты Нового направления учились контрапункту у Танеева, и этот предмет играл важную роль в учебных программах Синодального училища [241].

С другой стороны, возрождение национального по духу церковного творчества во многом опиралось на достижения русской музыкальной школы 19-го столетия, в частности, широко использовались приемы хорового письма, способы обработки народного первоисточника, сложившиеся в историко-эпических операх русских классиков. Очень важными для новой духовной музыки становились образы народной веры, запечатленные в «Жизни за царя», «Князе Игоре», «Борисе Годунове» и «Хованщине», а позже в «Сказании о невидимом граде Китеже». И не только в операх: именно крупнейшие русские композиторы, Чайковский и Римский-Корсаков, в 1880–1890-е годы первыми среди профессиональных авторов обратились к собственно церковной композиции и создали ряд «образцов», «моделей», которые, не войдя в богослужебный обиход того времени, тем не менее, указали пути следующему поколению композиторов [242].

Очень важными составляющими движения за новое духовно-музыкальное творчество – национальное по духу и верное заветам старины, а главное, соответствующее строю православного богослужения – стали поиски «первоисточников», то есть собиравшие певческих рукописей и исследование содержащихся в них разных певческих стилей. В этом смысле особенно показательны Исторические концертные программы Синодального хора (в частности, цикл «Исторические концерты» 1895 года), где были представлены образцы русского церковного пения от XVI века до новейших композиций, с соответствующими комментариями [243].

На таких основаниях начал складываться стиль Нового направления в русской духовной музыке, обладавший определенным единством, при всей разности композиторских индивидуальностей. Это явление вполне может быть сопоставлено со стилистическими движениями в областях храмовой архитектуры, монументальной росписи и т.д. И показательно, например, что в первых же рецензиях на духовно-музыкальные переложения А.Д. Кастальского (1896 г.) появляются сравнения его стиля со стилем фресок В.М. Васнецова в киевском Владимирском соборе.