

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ



ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1988

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ПЯТЫЙ

1826 — 1850

Москва „Музыка“ 1988

ББК 49.5
И90

Авторы тома

Ю. В. КЕЛДЫШ, Т. В. КОРЖЕНЬЯНЦ,
Е. М. ЛЕВАШЕВ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,
Н. А. ЛИСТОВА, А. М. СОКОЛОВА

Рецензенты:

доктор искусствоведения
В. Н. БРЯНЦЕВА
кандидат искусствоведения
М. Э. РИТТИХ
кандидат искусствоведения
Ю. А. РОЗАНОВА

Редколлегия:

Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,
А. И. КАНДИНСКИЙ

И 4905000000—248
026(01)—88 Подписное

ББК 49.5

© Издательство «Музыка», 1988 г.

1.

Великие завоевания русской художественной культуры в последекабристскую эпоху, отмеченную именами зрелого Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Глинки и Даргомыжского, Брюллова и Александра Иванова, Щепкина и Мочалова, были достигнуты в борьбе с жесточайшим политическим и духовным гнетом, тяготевшим над страной на протяжении трех мрачных десятилетий царствования Николая I. Учинив беспощадную расправу над участниками восстания 24 декабря 1825 года, царь торжественно изрек: «Революция на пороге России. Но, клянусь, она не проникнет в Россию, пока во мне сохранится дыхание жизни». И если не в его силах было повернуть закономерный ход исторического развития, то он сделал все от него зависящее, чтобы задержать прогрессивные процессы, происходившие в социально-экономической и идеологической сфере. Малейшие проблески самостоятельной, независимой мысли сурово преследовались и подавлялись. Новый цензурный устав 1826 года, прозванный «чугунным», учреждал строжайший контроль над печатным словом. За исключением нескольких газет и журналов, издававшихся самим правительством или служивших верным рупором его мнений, на страницах печати было запрещено касаться вопросов общественно-политической жизни. Созданное тогда же III отделение «собственной его императорского величества канцелярии» во главе с ярким реакционером и ненавистником передовой русской культуры Бенкендорфом бдительно наблюдало за всем, что происходило не только в общественных местах, но и за стенами частных жилищ. В учебных заведениях был установлен казарменный режим, основанный на принципе «не рассуждай, а подчиняйся», многие прогрессивно мыслящие профессора и преподаватели отстранялись от работы и заменялись преданными самодержавию чиновниками от науки.

Но несмотря на все эти «охранительные» меры, недовольство существующим строем возрастало в недрах общества и лучшая его часть не переставала бороться против социальной несправедливости и произвола властей. «Крепостная Россия, — писал В. И. Ленин, — забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить* народ» (3, 398). Идеи декабристов продолжали жить в умах передовой дворянской молодежи,

среди которой находились люди, готовые повторить подвиг этих «богатырей, кованных из чистой стали с головы до ног», как называл их Герцен.

В 1831 году было раскрыто тайное антиправительственное общество, возглавлявшееся бывшим воспитанником Московского университета Н. П. Сунгуровым, и все его участники сосланы на каторгу или отданы в солдаты. Но Герцен и Огарев, вышедшие из стен того же университета, объединили около себя группу молодых «протестантов», вынашивавших идею революционного преобразования общества. В 1834 году оба они были арестованы и вскоре затем высланы, получив разрешение вернуться в Москву только через пять лет. В 1841 году Герцен подвергся вторичной ссылке за распространение «вредных слухов для правительства». Чтобы продолжать свою литературно-публицистическую и пропагандистскую деятельность, он был вынужден эмигрировать. Запрещенные цензурой работы Герцена, в которых он обличал российское самодержавие и призывал к борьбе с царящим в стране бесправием, нелегально проникали в Россию, способствуя росту и укреплению оппозиционных настроений в кругах мыслящей образованной молодежи.

В центре внимания всей передовой русской общественности стоял вопрос о крепостном праве. Отношение к этому вопросу служило лакмусовой бумажкой для определения идейных позиций того или другого деятеля. И если только одиночки отваживались на активную борьбу против крепостнических порядков, то круг сочувствовавших им и видевших в крепостном рабстве нечто постыдное, позорящее всякого, кто способен мириться с ним, был гораздо шире. Тургенев, по собственному признанию, уже в юношеские годы видел в нем своего личного врага: «В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибаловская клятва; и не я один дал ее себе тогда» (282, 9).

С особой остротой этот «вопрос вопросов» встал в 40-е годы под влиянием общего кризиса крепостнической системы и непрерывно учащавшихся крестьянских бунтов. Фронт борьбы против крепостного права и всего, что было связано с ним в российской действительности, крепнет и усиливается в этом десятилетии. Наряду с передовыми представителями дворянской интеллигенции все большую роль начинают играть разночинцы — выходцы из мелкочиновнической, купеческой, мещанской среды, из провинциального духовенства, а иногда и из крестьян. Именно в 40-х годах широко и мощно развертывается критико-публицистическая деятельность В. Г. Белинского, которого Ленин назвал «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении» (1, 94).

О том, чем являлся Белинский для молодого поколения 40-х годов, писал В. В. Стасов в мемуарной работе «Училище правове-

дения сорок лет тому назад»: «Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский со своими ежемесячными статьями. Мы в этом не различались от остальной России того времени. Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил рукою силача патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия, он издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже. Мы все прямые его воспитанники» (264, 384).

Под непосредственным влиянием Белинского сложилась так называемая «натуральная школа» в русской литературе 40-х годов (Тургенев, Салтыков-Щедрин, Некрасов). Общим для всех писателей, объединяемых этим понятием, было критическое отношение к современной им действительности, стремление правдиво отобразить жизнь «маленького человека», страдающего от нищеты и бесправия, привлечь внимание к бедственному положению низших слоев общества.

Ряд выдающихся русских писателей (Ф. М. Достоевский, А. Н. Плещеева, М. Е. Салтыкова-Щедрин) примыкал к кружку М. В. Буташевича-Петрашевского, который ставил своей задачей борьбу против крепостничества и полицейско-самодержавного гнета. Под влиянием революционных событий 1848 года на Западе, вызвавших горячий отклик у передовой части русской интеллигенции, в среде петрашевцев начинает вынашиваться идея народного восстания. Напуганное всем этим правительство принимает самые крайние меры для подавления все возрастающего недовольства. Усиливаются массовые репрессии, запреты и ограничения. Большая группа петрашевцев была приговорена к смертной казни, замененной затем различными сроками каторги. Друг и соратник Герцена Огарев в 1850 году был арестован и отдан под полицейский надзор, Белинского только ранняя смерть спасла от заточения в Петропавловскую крепость.

П. В. Анненков, вернувшийся в Россию из Парижа осенью 1848 года, так описывает увиденную им здесь картину: «...состояние Петербурга представляется необычайным: страх правительства перед революцией, террор внутри, предводимый самим страхом, преследование печати, усиление полиции, репрессивные меры без нужды и без границ...» (12, 529). А по словам историка С. М. Соловьева, «цензурные оргии достигли такой степени разнузданности и бесчинства, что рассказам о них «не поверят не пережившие это постыдное время» (252, 122).

Только в середине 50-х годов в результате поражения России в Крымской войне, повлекшего за собой крушение николаевского режима, правительственная политика несколько смягчается и наступает оживление в общественной жизни. Завершался «дворянский» период русского освободительного движения, на смену ему приходил «разночинский», связанный с появлением новых сил

и новых задач, определивших магистральное направление развития отечественной культуры во второй половине XIX века.

2.

Одним из главных факторов русского освободительного движения был быстрый и интенсивный рост национального самосознания. В первой половине XIX века завершается процесс формирования русской народности в нацию. Отмечая «множество характеризующих данный процесс явлений именно между концом восьмидесятих годов XVIII века и восстанием декабристов» (168, 324), М. В. Нечкина обращает внимание на высказываемую деятелями декабристского круга мысль о зрелости русской нации. П. В. Каховский писал Николаю I из своего заточения в Петропавловской крепости перед казнью: «...невозможно нацию удерживать вечно в одном и том же положении; зрелость дает ей силу и возможности; все народы имели и имеют свои возрасты» (116, 510).

Эта высокая зрелость характеризует и русскую культуру последекабристского периода. Освобождаясь от всех влияний, от всего чуждого и наносного, что бывало ей свойственно ранее, она достигает полной самостоятельности и становится в один ряд с наиболее развитыми и богатыми культурами европейских стран.

В музыке этот период может быть по праву назван глинкинским. Могучая творческая личность Глинки подняла русскую музыку на новую ступень развития, заслонив собою почти все созданное его предшественниками. Это позволило многим критикам и исследователям сравнивать его историческую роль со значением Пушкина для русской литературы. В самом характере дарования двух великих современников было много родственного. Та «внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность» (43, 339), в которой Белинский видел основной пафос пушкинской поэзии, в равной мере присуща и творчеству Глинки. Как и Пушкин, Глинка умел соединять, пользуясь словами Белинского, «изящно гуманное чувство с пластически изящною формою» (43, 340). Именно это качество сделало творчество величайших русских художников последекабристской поры непрерываемым образцом подлинно классического художественного совершенства, основанного на слиянии глубокой внутренней правды и широты содержания с гармонической ясностью, стройностью и законченностью формы.

Подобно Пушкину, Глинка был гением универсальным. С небывалой до этого силой и глубиной воплотил он в своем творчестве многообразнейшие стороны русской жизни и русского народного характера. Всеобщность глинкинского гения проявляется и в жанровом многообразии его творчества. Создатель русской классической оперы и русского классического романса, он также заложил основы классического русского симфонизма.

Другое качество Глинки, определившее его великое историческое значение как зачинателя и главы русской классической музыкальной школы, заключено в том, что Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине назвал «способностью всемирной отзывчивости». Художник глубоко национальный, всеми корнями связанный с жизнью своего народа, Глинка обладал изумительным даром постижения психологии и образа мысли других национальностей. Его Восток, Италия, Испания — это не стилизация и не погоня за романтическим «местным колоритом», а замечательный пример творческого воссоздания подлинных живых образов.

Присущая Глинке способность откликаться на все значительное, заслуживающее внимания и интереса, будь оно свое или чужое, проявляется и в том, как широко и разносторонне был усвоен им опыт западноевропейской музыки. Уже в юношеские годы он прилежно штудирует произведения Моцарта, Бетховена, Керубини, несколько позже знакомится с творчеством композиторов романтического направления — Вебера, Берлиоза, Листа, Шопена, своих итальянских современников Беллини и Доницетти, а на склоне жизни погружается в изучение Баха, Генделя и великих полифонистов более раннего времени, стремясь «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Не все из перечисленного было одинаково близко Глинке, многое он оценивал критически и отвергал. Но благодаря широте своего художественного кругозора, глубокому и основательному знанию всего лучшего, что было накоплено в музыкальном искусстве Запада ко времени создания им своих зрелых произведений, Глинка смог поднять русскую музыку на уровень мирового значения. Наиболее пронизательные и дальновидные среди зарубежных музыкантов уже тогда осознали масштаб явления, именуемого Глинкой, признав своего русского соотечественника одним из крупнейших композиторов современности.

В истории русской литературы существует понятие «поэты пушкинской поры». Аналогичным образом можно было бы говорить и о композиторах глинкинской поры. К ним принадлежат Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев и некоторые другие. Советская музыкально-историческая наука давно отказалась от пренебрежительной клички «дилетанты», закрепившейся за ними в середине прошлого столетия. В действительности это были настоящие художники-профессионалы, отразившие в своем творчестве те или иные характерные стороны жизни и культуры современного им русского общества.

Наиболее яркой творческой личностью среди них был Алябьев, разносторонне одаренный мастер, автор опер, камерных инструментальных и оркестровых сочинений, полнее всего высказавшийся, однако, в области вокальной лирики. И не случайно именно его песни и романсы принесли ему особенно широкую и длительную популярность.

Начав свою творческую деятельность еще в первой четверти XIX века, он вполне сложился как художник в конце 20-х и

30-е годы. Б. В. Асафьев отмечал, что «у Алябьева находит значительное место характерно романтическая „лирика размышлений-монологов разочарованных душ“ — о тщете всего земного, о печальной судьбе изгнанников, о безвозвратно уходящей жизни, о никчемности существования». Эта сфера его творчества несомненно была связана с «последекабристскими» настроениями оппозиционной части общества (18, 14). Чувства разочарования, тоски и одиночества, которыми проникнуты многие романсы Алябьева, охватили передовые круги дворянской интеллигенции после 1825 года. «Людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние», — писал Герцен (81, 214). Крушение надежд на лучшее будущее, утрата свободолюбивых иллюзий окрашивают в мрачные пессимистические тона и творчество ряда поэтов конца 20-х — начала 30-х годов. Такова, например, «мучительная поэзия» (Пушкин) И. И. Козлова, во многом оказавшаяся родственной Алябьеву. Вместе с тем композитора привлекала песенная лирика Дельвига, на слова которого написаны некоторые из его лучших романсов, включая знаменитого «Соловья». Отдав дань мечтательному романтизму Жуковского, он не был чужд и вольнолюбивой гражданской тематики. Таковы его песни и романсы, связанные с воспоминаниями о 1812 годе, образами Кавказа, освободительной борьбой славянских народов, и особенно социально заостренные бытовые сценки на слова Огарева, в которых Алябьев сближается с новыми художественными течениями 40-х — начала 50-х годов.

Творчество двух других талантливых композиторов-романсеров Варламова и Гурилева более ограничено по своему образно-эмоциональному строю. Оно представляет собой известную параллель к «песенной» линии в русской поэзии, связанной с именами Мерзлякова, Дельвига, Цыганова, во многом оказавшихся непосредственными предшественниками Кольцова. Как и большинство поэтов этой группы, Варламов и Гурилев, обращаясь к образам и интонациям русской народной песни, вкладывали в них преимущественно личное, лирическое содержание. Но по сравнению с творчеством таких композиторов-сентименталистов, как Кашиин и Жилин, их лирика глубже, значительнее. В ней слышится неудовлетворенность действительностью, тоска по лучшей жизни. У более мужественного по складу своего дарования Варламова наряду с элегической печалью и жалобой находит отражение тот еще не осознанный стихийно-романтический порыв к воле, широкому раздолью, в котором объективно проявлялась свойственная многим людям того времени жажда освобождения из-под гнета беспросветных николаевских будней.

Оба композитора обращались к широкому демократическому кругу слушателей. Отсюда простота их музыкального письма, опора на «массовые» бытующие интонации. Они не стремились к воспроизведению мелодического строя русской народной песни во всей его чистоте и строгости. Элементы старой крестьянской песни смешиваются у Варламова и Гурилева с чувствительной романс-

ной мелодикой, с эмоциональной открытостью и патетикой цыганского пения, со всем тем, что составляло основу городского музыкального быта в середине XIX века. В умении чутко подслушать и передать звучащее в самой жизни — источник огромной и длительной популярности этих композиторов. Но в то же время неспособность подняться над уровнем «бытовизма» придавала их творчеству некоторые черты мещанской ограниченности.

В отличие от трех охарактеризованных композиторов Верстовский вошел в историю русской музыки прежде всего как театральный композитор, непосредственный предшественник, а в известном смысле антипод Глинки в оперном творчестве. Его оперы, относящиеся к концу 20-х и первой половине 30-х годов, были явлением чрезвычайно характерным для русской художественной культуры того времени. Верстовский соприкасается в них и с романтизмом Жуковского и с русским историческим романом этих лет, отразившим растущий общественный интерес к отечественному прошлому. Его лучшая опера «Аскольдова могила» написана по одноименному роману Загоскина — одного из самых популярных представителей этого жанра в литературе 30-х годов.

Можно сказать, что именно Верстовский возродил национальную русскую оперу после более чем десятилетнего периода ее упадка, в течение которого не было создано ни одного оперного произведения, способного привлечь к себе живой интерес публики. Он обогатил отечественную оперу стилистически, внес в нее не только новые темы и образы, но и новые — во всяком случае для русской оперы — средства музыкально-драматической выразительности.

Что же так резко выделяет Глинку и ставит его на совершенно особое место среди всех современных ему русских композиторов? Его гениальное музыкальное дарование? Бесспорно. Но не только это. Уместно напомнить в данной связи слова Белинского: «Пушкин поэт народный и Кольцов поэт народный, — однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена поставленными рядом. И эта разница между ними заключается в объеме не одного таланта, но и самой народности» (33, 570).

Широта взгляда на мир, тесная, глубокая связь со своим временем и жизнью своего народа — вот главные качества, позволившие Глинке возвыситься над его музыкальным окружением и создать произведения непреходящей ценности.

Во второй половине 30-х годов в русской музыке выдвигается новое имя — молодого, начинавшего свой путь Даргомыжского. В год постановки глинкинского «Ивана Сусанина» (1836) вышли из печати его первые, еще незрелые и малосамостоятельные романы. Впоследствии имя Даргомыжского часто ставилось рядом с именем Глинки как одного из основателей русской классической композиторской школы. Но как по самому характеру творчества, так и по месту в истории русской музыки они были художниками различного плана. Творческий облик Даргомыжского в основных

своих чертах сложился в 40-х годах, когда в литературе завоевывает ведущее положение «натуральная школа», принципы которой во многом были ему близки. Наиболее же зрелые и значительные его произведения созданы в 50—60-х годах, за пределами того периода, который может быть обозначен как гликинский. Творчество Даргомыжского занимает переходное положение в развитии русской музыки, становясь связующим звеном между двумя большими ее эпохами.

3.

Развитие русской художественной культуры в рассматриваемый период закономерно выдвигало на первый план проблему народности. Белинский писал в «Литературных мечтаниях»: «Народность — вот альфа и омега нового периода» (34, 91), имея в виду литературу 30-х годов. Но значение этой проблемы не ограничивалось только областью литературы и художественного творчества в целом. Она затрагивала также сферу философии, политики, исторической мысли, словом, все, что могло волновать просвещенные круги русского общества.

Вопрос о народности не впервые вставал перед отечественной литературой и искусством. Он был выдвинут всем ходом исторического развития русской культуры еще в XVIII веке. Но в последнедекабристскую пору этот вопрос приобретает особенную остроту и актуальность. Возникает стремление теоретически обосновать самое понятие народности, уяснить себе, в чем ее природа и сущность. Это вызывает горячие, порой ожесточенные споры, в основе которых в конечном счете лежали более общие разногласия идейно-политического характера. Реакционно-охранительной позиции, выраженной в пресловутой трединой формуле николаевского министра просвещения С. С. Уварова — «православие, самодержавие и народность», — противостояла иная, прогрессивная точка зрения, наиболее последовательно отстаивавшаяся Герценом и Белинским. Не в рабской покорности и слепом подчинении авторитету церкви и государства видели они основу русского народного характера, а в присущем ему неискоренимому свободолюбию, независимом складе ума, смелости и отваге.

Защитники «официальной народности», с одной стороны, и Белинский и Герцен — с другой, представляли два крайних фланга в этом споре. Существовал ряд промежуточных течений, которые, однако, неизбежно сближались с той или другой стороной. Главная разделительная линия проходила между теми, кто хотел видеть в народности некую неизменную, «извечно» существующую данность, и теми, кто рассматривал ее как историческую категорию, способную к развитию, изменению и усвоению нового.

С общей проблемой народности связан вопрос об отношении к фольклору, его значении для литературы и искусства. Пушкин считал возникающую у писателей потребность в обращении к

народному творчеству, использованию народной лексики и оборотов народной речи одним из признаков зрелости литературы. «В зрелой словесности, — замечает он, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и странному просторечию» (216, 57).

Известно, что сам Пушкин выступал в роли собирателя народно-песенных текстов. В 1826 году, за два года до написания цитированной заметки, он вместе с С. А. Соболевским работал над созданием сборника русских народных песен. Этот план не получил осуществления, но материал для сборника частично был подготовлен и передан известному фольклористу-собирателю П. В. Киреевскому. Знаменательно также, что выдающийся украинский этнограф и фольклорист М. А. Максимович, составитель нескольких песенных сборников, общался с Пушкиным в процессе подготовки первого из них (вышел в свет в 1827 году) и, вероятно, обсуждал вопросы, связанные со своей работой.

Сборники Максимовича были значительным для своего времени явлением. Советский исследователь, отмечая новаторские черты в его подходе к фольклорным публикациям, обращает внимание, в частности, на то, что Максимович «отчетливо понимал важность музыкальной стороны песен при их издании и изучении и в 1834 г. выпустил совместно с известным композитором Алябьевым специальный сборник „Голоса украинских песен“» (4, 263).

Народную песню хорошо знали и ценили многие выдающиеся русские писатели. Гоголь, посвятивший ей вдохновенные строки в «Мертвых душах», считал, что песня дает возможность гораздо живее и достовернее судить о прошлом, чем краткие и скупые летописные памятники. Ему принадлежало несколько десятков песенных записей, частично, может быть, извлеченных из печатных источников, частично же записанных непосредственно с голоса исполнителей.

Систематически собирал и записывал тексты народных песен Кольцов, стараясь сохранить все особенности их живого, реального звучания. М. К. Азадовский так характеризует его метод собирательской работы: «Он стремился к максимальной точности записи, слыхал продиктованную запись с живым звучанием, отмечал связь с обрядом, игрой и пр. Отчетливо представлял он и связь песенного текста с мелодией и очень сетовал на свое незнание нот» (4, 345).

Крупнейшим трудом первой половины XIX века в области отечественной фольклористики было монументальное собрание П. В. Киреевского, из которого лишь очень небольшая часть могла быть опубликована при жизни ученого¹. Своей работе Киреевский

¹ В весьма несовершенном виде собранные Киреевским тексты были изданы после его смерти П. А. Бессоновым (Песни, собранные Киреевским, т. 1—10. М., 1860—1874). В 1911—1918 годах появились в свет два выпуска «Новой серии» под редакцией В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. Значительная часть материалов Киреевского до сих пор не опубликована.

стремился придать широкое общественное значение, обратившись в 1837 году через печать ко всем любителям русской песни с просьбой записывать и присылать известные им образцы народного творчества. Это позволило ему представить различные областные стили и варианты песен.

В собрании Киреевского даны только тексты песен, хотя он и сознавал неразрывную связь слова и музыки в народно-песенном творчестве, рекомендуя делать записи с голоса, «ибо люди, привыкнув петь песни, обычно лучше вспоминают ее, когда поют, нежели сказывают» (цит. по: 4, 335). Свойственные Киреевскому архаизирующие тенденции сближали его с славянофилами. Он отбирал только образцы старой крестьянской традиции, носящие на себе печать большей или меньшей древности происхождения, и отвергал песни, подвергшиеся трансформации в городском быту, презрительно именуя их «лакейскими». При всем этом значение его труда не только для научной фольклористики, но и для художественной литературы было чрезвычайно велико. К собранию Киреевского обращались как позднейшие исследователи, так и многие поэты и писатели.

Разнообразные фольклорные материалы — записи песен, сказаний, описания народных обычаев и обрядов — начиная со второй половины 20-х годов в большом количестве появляются на страницах журналов и в виде отдельных изданий. Выходили сборники народных песен, сказок, пословиц и т. д. В рецензии на два подобных сборника Белинский писал: «...какой благодарности заслуживают те скромные, бескорыстные труженики, которые с неослабным постоянством, с величайшими трудами и жертвованиями собирают драгоценности народной поэзии и спасают их от гибели забвения» (42, 507).

Это фольклорное движение, охватывающее широкие литературные круги, вовлекло в свое русло и многих музыкантов. Записи и обработке народных песен — не только русских, но и других национальностей — уделяли внимание известные композиторы 30—40-х годов. Алябьеву, помимо уже упомянутого сборника украинских песен, изданного совместно с Максимовичем, принадлежат записи татарского, башкирского, киргизского, туркменского фольклора. Сборники русских народных песен есть у Варламова и Гурилева, хотя их составители не ставили перед собой научно-фольклористических задач и большей частью заимствовали материал из прежних изданий, приспособлявая его к требованиям концертной эстрады.

До начала 40-х годов продолжалась деятельность неустанного собирателя и пропагандиста русской народной песни Д. Н. Кашина. Итогом его долголетней работы над ее изучением и обработкой явился сборник, изданный в трех выпусках на протяжении 1833—1834 годов, а в 1841 году вышедший вторым изданием.

Сборник был в значительной степени новым по составу. Из 116 помещенных в нем песен только 34, то есть менее трети, имеются в собраниях Трутовского и Львова — Прача, при этом большин-

ство из них в других вариантах. В предпосланном сборнику обращении «Соотечественникам» Кашин замечает: «Я не переписывал песен, а собирал, большей частью с голосов, что доказывают песни не только никогда не напечатанные, но даже никем на ноты не положенные» (цит. по: 121, 44).

Составитель сборника не сообщает, где и с чьего голоса записывал он песни, но по характеру напевов можно заключить, что «информаторами» Кашина были не непосредственные носители народного песенного творчества — деревенские певцы и певицы, а образованные любители песен, жители городов и помещичьих усадеб. Поэтому и самые напевы представлены у него порой в далеком от подлинного народного мышления виде, не говоря уже об обработках, явно рассчитанных на домашнее городское музицирование.

С городской песенной традицией связан и небольшой по объему, но интересный во многих отношениях сборник популярного в свое время певца, педагога и композитора И. А. Рупина «Русские народные песни» (два выпуска, 1831—1833).

Только в начале 50-х годов возникает более строгий критический подход к записи народных песен, появляется стремление воспроизвести песню в том виде, в каком ее поет сам народ, научно объяснить особенности ее музыкального строения. Первым из музыкантов-фольклористов, кто стал записывать песни из уст крестьянских певцов, был М. А. Стахович. Его «Собрание русских народных песен», вышедшее четырьмя выпусками на протяжении 1851—1854 годов, принципиально отличалось в этом отношении от предшествовавших ему песенных сборников. В предисловиях к отдельным выпускам Стахович высказывает ряд интересных мыслей и наблюдений над народной песней, подтвержденных и развитых позднейшими ее собирателями и исследователями: например, о необходимости записывать все существующие варианты песен, из сопоставления которых вырисовывается живая картина их бытования и миграции; о ладовой переменности песенных мелодий и т. д.

Что касается обработок Стаховича, то здесь он остается на старых позициях. Сопровождая народные напевы несложным фортепианным, а иногда также гитарным аккомпанементом, он приспособлял их к условиям городского домашнего музицирования. Гармонизация мелодий вполне традиционна, основываясь на тонико-доминантовых и субдоминантовых соотношениях классической европейской гармонии. В этом смысле собрание Стаховича отличается известной двойственностью и половинчатостью. Предвосхищая некоторые тенденции русской музыкальной фольклористики позднейшего времени, оно вместе с тем отражает восприятие народной песни в городском быту первой половины XIX века.

Фольклористика как особая научная дисциплина тогда еще не сложилась и была тесно связана с развитием художественной литературы и искусства. Многие литературные произведения того времени до такой степени насыщены фольклорными элементами,

народной лексикой, описаниями быта, что, как утверждает цитированный выше исследователь, «могут привлекаться в качестве источника для изучения старой обрядности» (4, 241). Жанры, основанные на фольклорном материале, — различного рода обработки народных песен, вариации и фантазии на народные темы — были широко распространены и в музыке.

Однако само по себе использование тех или иных видов фольклора и степень насыщенности произведений фольклорными материалами еще не определяли позиций художника и значения его творчества для национальной культуры. Белинский видел подлинную народность литературы «не в подборе мужицких слов или наильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи» (34, 50). Это определение было выдвинуто им в борьбе против идеализации допетровской старины и смешения народности в подлинном высоком смысле этого слова «с простонародностью и отчасти с тривиальностью», свойственной группе писателей, смыкавшихся в своем творчестве с «официальной народностью». Несколькими годами позже, развивая и углубляя свои взгляды, Белинский писал: «Литература есть сознание народа: в ней, как в зеркале, отражается его дух и жизнь...» (40, 418).

В этих суждениях Белинский опирается не только на творческий опыт передовой русской литературы, но и на высказывания наиболее выдающихся ее представителей. Он неоднократно цитировал хорошо известные строки из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (93, 51).

Может быть, Белинский полемически заострял свою мысль, заявляя: «Для нас величайшее создание Пушкина — его „Каменный гость“» (40, 424)². Но, в сущности, он этим примером только подтверждает и иллюстрирует то, о чем писал Гоголь, а еще раньше сам Пушкин, считавший невозможным отнять «достоинства великой народности» у Шекспира, Кальдерона, Расина и других всемирно признанных писателей, которые брали сюжеты для своих произведений из жизни самых разных времен и народов (215, 28).

Вопрос о народности, стоявший в центре литературных споров 30-х годов, имел первостепенное значение для русской музыки этих лет. Событием, которое послужило стимулом к широкому его обсуждению на страницах печати, была постановка «Ивана Сусанина» Глинки в 1836 году. Несомненно влияние Белинского в следующих словах Н. А. Мельгунова: «Между народной или, правильнее, простонародной музыкой и народной музыкальной школой

² Впрочем, в своих знаменитых статьях о Пушкине, написанных позже, Белинский повторяет ту же оценку «Каменного гостя».

такая же точно разница, какая между простонародной поэзией и народной литературой» (161, 440).

В другой своей статье — «Глинка и его музыкальные сочинения» — Мельгунов подчеркивал, что Глинка, в отличие от его предшественников, «не ограничился более или менее близким подражанием народному пению», а открыл в нем «целую систему русской мелодии и гармонии». Главная задача, которую он решал в своей опере, состояла, по словам автора статьи, в выражении «народного характера русских» (159, 163). Эта его формулировка соприкасается с теми определениями народности, которые мы находим у Белинского: «русский образ взгляда на вещи», «сознание народа», «его дух и жизнь».

В период, когда русская национальная музыкальная школа только начинала формироваться, самый факт обращения к народной песне имел прогрессивное значение. И не случайно такие произведения, как «Анюта» М. И. Попова или «Мельник — колдун, обманщик и сват», были встречены в штыки правочерными сторонниками классицистской чистоты и строгости стиля. Но в музыковедческой литературе неоднократно отмечалась известная стилистическая пестрота ранних русских опер, сочетание в них двух легко различимых музыкально-языковых планов. Народная песня служила для обрисовки образов и сцен жанрово-бытового характера, там же, где композитор хотел отразить более глубокие личные переживания действующих лиц, он прибегал к общераспространенным средствам европейской музыки периода раннего классицизма.

Эта двойственность была преодолена только Глинкой, почти полностью отказавшимся от цитатного метода использования фольклора. С помощью одних фольклорных цитат или вкрапления отдельных народно-песенных оборотов в музыкальную ткань не мог быть создан такой величественный героический образ русского крестьянина, каким является глинкинский Сусанин.

Герцен писал, характеризуя состояние дворянского общества после 14 декабря 1825 года: «Под этим большим светом безучастно молчал большой мир народа... Его время *не* пришло» (80, 38). Глинка сумел чутким ухом гениального художника услышать этот «большой мир». Именно в этом высшее проявление народности глинкинского творчества, а не в том, много или мало использовано подлинных народных песен в его произведениях.

4.

Вторая четверть XIX века была эпохой утверждения реалистических принципов во всех видах русского искусства. Впереди в этом отношении шла литература. Высокие образцы реализма мы находим в творчестве Пушкина начиная с «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», Гоголя, Крылова, Грибоедова, а затем молодых представителей «натуральной школы» — Салтыкова-Щедрина,

Некрасова, Тургенева, Григоровича, у которых он приобретает новое качество. В деятельности Белинского — страстного борца за правдивое, идейно устремленное искусство, тесно связанное с жизнью своего народа и передовыми интересами современности, реалистический метод отражения действительности получает глубокое теоретическое обоснование.

По реалистическому пути развивалось и творчество величайших русских композиторов этого времени — Глинки и Даргомыжского. В области изобразительного искусства реалистическое направление представлено было жанровой живописью учеников и последователей Венецианова, но подлинных высот достигает оно в работах столь разных художников, как Федотов и гениальный Александр Иванов. Щепкин становится основоположником русского сценического реализма.

Наряду с реализмом, решительно утверждающим свою ведущую, главенствующую роль, в русской художественной культуре 30—40-х годов существовали и другие тенденции, между которыми складывались сложные отношения противоборства и взаимодействия. Если классицизм к этому времени уже в основном сдает свои позиции, сохраняя известное значение только в скульптуре и некоторых видах живописи, то романтизм продолжал жить и развиваться, давая ценные художественные плоды.

В 30-х годах находился еще в расцвете своего дарования основатель русской романтической поэзии Жуковский. В этом десятилетии были созданы многие из лучших его произведений, в том числе поэма «Ундина», эта «благоуханная, мелодическая и фантастическая повесть сердца», как охарактеризовал ее Белинский. Непримирымый противник романтизма, на протяжении многих лет выступавший с его резкой критикой и уже в первой большой программной статье «Литературные мечтания» провозгласивший «вечную память» как классицизму, так и романтизму, Белинский в более поздний период своей деятельности, когда реализм прочно утвердился в русской литературе, оценивал романтизм значительно более спокойно и объективно. В статьях о Пушкине великий критик признавал, что творчество Жуковского — не только «целый период нашей литературы», но и «целый период нравственного развития нашего общества» (43, 241). Там же он дает одно из определений романтизма как поры «безотчетного стремления, безотчетной тревоги» в жизни человека и общества.

Некоторые произведения романтиков, наиболее ярко отразившие умонастроения эпохи вызвали широкий общественный резонанс. Такова картина Брюллова «Последний день Помпеи», соединяющая яркую романтическую живописность и драматизм с не вполне еще преодоленными элементами классицистской условности. Гоголь, посвятивший специальную статью этому произведению, писал: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится сокоуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (95, 109).

Продолжала развиваться в 30-х годах линия романтизма активного, протестующего, связанного с декабристской традицией. В поэзии она представлена творчеством А. И. Полежаева, который за свои смелые вольнолюбивые стихи был отдан Николаем I в солдаты и умер на тридцать пятом году от развившейся у него чахотки; в прозе — повестями и рассказами декабриста А. А. Бестужева-Марлинского, после нескольких лет ссылки переведенного солдатом на Кавказ, где он погиб в бою. Несмотря на ходульность образов и порой излишнюю цветистость языка, произведения Марлинского привлекали романтикой подвига и самопожертвования во имя добра и справедливости. Его герои — сильные бесстрашные люди, воодушевленные высокими гуманистическими и патриотическими идеалами, смело восстающие против всех форм угнетения человеческой личности.

Это протестующее начало с особой силой звучит в поэзии Лермонтова, проникнутой тоской по идеалу и мятежным стремлением разорвать оковы, стесняющие свободу человеческого чувства. Не находя в окружавшей его мрачной действительности примеров подлинного высокого героизма, он создавал в своих поэмах образы гордых вольнолюбивых людей, обладающих непреклонной волей и мужеством.

Проблема личной свободы, избавления от всякого рода условностей и ограничений, препятствующих всестороннему раскрытию человеком всего богатства и красоты своего внутреннего мира, была одной из центральных для романтизма. Отсюда высокая интенсивность душевного переживания в творчестве большинства художников романтического направления. Гоголь отмечал, что в картинах Брюллова «является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей натуры» (95, 111). Это замечание можно распространить и на многие произведения романтической поэзии, драматургии, музыки.

Романтизм обогатил выразительные средства искусства, открыв перед различными его видами новые возможности психологической нюансировки, передачи тонких оттенков и градаций человеческого чувства. Характеризуя стиль русской романтической прозы 30-х годов, В. В. Виноградов писал: «В романтическом стиле создались новые формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для выражения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приемы изображения характера, обновлялся лексикон классической школы, умиравшей от анемии» (73, 523).

Романтические тенденции преобладают и в творчестве многих русских композиторов 30-х, а отчасти и 40-х годов. Ярko выражены они у Алябьева, соприкасавшегося в некоторых своих произведениях с Бестужевым-Марлинским. Помимо небольших произведений камерного вокального жанра на слова этого писателя, Алябьевым была написана опера «Аммалат-бек» по одной из самых популярных его повестей из эпохи борьбы России за покорение горских племен Кавказа. Тяготение к романтизированным образам кавказской природы и быта Алябьев разделял и со многими другими

русскими писателями и поэтами той поры, включая Пушкина и Лермонтова. Однако романтический строй алябьевского творчества проявляется не только в этом, но и в общем патетически взволнованном тоне, приемах живописно-колористической характеристики образов и, в частности, необычных, ярко экспрессивных гармонических оборотах.

Мы уже говорили о связях Верстовского с романтической поэзией Жуковского и романтикой далекого исторического прошлого своей родины, привлекавшей некоторых русских писателей и драматургов во второй четверти XIX века. В своих операх Верстовский под известным влиянием немецкого оперного романтизма вводит новые для русской музыки средства обрисовки мрачно-фантастических сцен, сопоставляемых с живыми и яркими картинами народного быта.

Через стадию романтизма прошел и Глинка, говоривший сам о своем увлечении в годы молодости поэзией Жуковского, на слова которого написан ряд его ранних романсов. Романтическим мироощущением проникнуты и образы солнечной Италии или рыцарственной Испании в произведениях Глинки начала 30-х годов. И характерно, что к Пушкину (если не считать одного из «испанских» романсов «Я здесь, Инезилья») он обращается в своем камерном вокальном творчестве только в послесусанинский период, когда созревал и вынашивался замысел монументальной эпической оперы «Руслан и Людмила», также вдохновленной пушкинским гением.

Даргомыжский, провозглашавший позже истину жизни своим высшим творческим идеалом («Хочу правды в музыке»), обращается в конце 30-х годов к типично романтическому сюжету, создавая оперу «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Этот выбор был далеко не случайным. Имя Гюго становится знаменем того бурного «иенстового» романтизма, родиной которого была послереволюционная Франция и который во многом отличался от пассивно-созерцательного, склонного к мечтательности и уходу в мир фантастических вымыслов немецкого романтизма.

Романтизм не только противостоял реализму, но во многих отношениях и подготовил расцвет реалистического искусства в России начиная со второй четверти XIX века. Упорная и непримиримая борьба Белинского с романтизмом направлялась главным образом против тех его эпигонских проявлений, которые сам критик называл «риторической поэзией», а Тургенев позже окрестил «ложновеличавой школой». Но даже в пору самых ожесточенных схваток в борьбе за реалистический путь развития отечественной литературы Белинский не отрицал ценных сторон романтического искусства. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» он писал, заменяя термины романтизм и реализм определением «идеальная и реальная поэзия»: «Впрочем, есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии. Сюда должно отнести, во-первых, поэмы Байрона, Пушкина, Миц-

кевича, эти поэмы, в которых жизнь человеческая представляется, сколько возможно, в истине, но только в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты...» (35,269).

Подобное же слияние «идеального» и «реального», говоря словами Белинского, характерно и для творчества Глинки. Свойственное ему глубокое реалистическое постижение жизни не исключает элементов романтической приподнятости и одухотворенности в обрисовке образов. О созданном Глинкой реалистическом образе Сусанина можно было бы сказать, как и о многих героях Байрона или Пушкина, что он показан в торжественнейший момент своей жизни. И в то же время вся музыка Глинки проникнута глубоко волнующим задушевым лиризмом.

5.

Музыка в рассматриваемую пору занимала большое и важное место в культурных интересах русского общества. Горячими ее любителями и поклонниками были многие выдающиеся отечественные писатели, живописцы, актеры, деятели науки и просвещения. В произведениях Пушкина, Лермонтова, Кольцова мы нередко находим отзвуки их музыкальных впечатлений. Широчайшее развитие получает домашнее любительское музицирование в самых разнообразных видах и формах.

Именно на любителя — певца, пианиста или гитариста — рассчитаны издававшиеся в большом количестве популярные сборники, музыкальные альбомы и журналы, репертуар которых дает нам возможность судить о том, что было наиболее широко распространено в быту. Составителями таких сборников бывали самые крупные композиторы того времени — Глинка, Верстовский, Алябьев, Варламов. Здесь мы находим их собственные романсы, обработки народных песен, водевильные куплеты, отрывки из опер, пользовавшихся успехом у русской публики, а также несложные танцевальные пьесы, вариации на народные темы, но иногда встречаются и Моцарт, и Бетховен, и даже Бах³. С 1842 года композитор и нотопечататель М. И. Бернгард выпускал ежемесячный музыкальный журнал «Нувеллист», в котором помещались наряду с виртуозными транскрипциями Тальберга и других отдельные сочинения Мендельсона, Шопена, Листа.

Обычный репертуар подобного рода изданий отражал средний, так сказать, «массовый» уровень домашнего музицирования. Но серьезные любители обращались и к гораздо более сложным образцам музыкальной литературы. Так, в столичных нотных магазинах можно было приобрести все симфонии Бетховена в четырехручном переложении для фортепиано, о чем свидетельствуют печатные нотные каталоги того времени. Когда В. Ф. Одоевский

³ См. описание музыкальных альбомов, сборников и нот в литературных альманахах за 1823—1854 годы в кн.: 76, 182—204.

в связи с предстоящим исполнением Девятой симфонии Бетховена в концерте Петербургского филармонического общества рекомендовал слушателям заранее познакомиться с этим произведением если не по партитуре, то «хотя[бы] в фортепианном и довольно плохом переложении г. Черни» (180, 113), он мог быть уверен, что оно доступно для всех желающих.

Несмотря на значительный рост концертной жизни в 30—40-х годах, ее масштабы оставались все еще ограниченными, недостаточно разнообразным был и репертуар публичных концертов. Гастролировавшие в России иностранные исполнители-солисты заполняли программы своих выступлений преимущественно собственными сочинениями, рассчитанными на демонстрацию своего виртуозного мастерства. Более содержательные концерты с серьезным классическим репертуаром были в то время сравнительно редким явлением.

Новое находило поддержку главным образом в кружках и салонах, где встречались люди интеллектуальных профессий, объединяемые общностью высоких духовных стремлений. Только в 60-х годах, когда главной силой общественного прогресса становится разночинец и в культурную жизнь вовлекаются более широкие слои населения, эта кружковая форма общения утрачивает былое значение. В. А. Соллогуб писал в 1869 году: «В этих домах ученые и мыслители, поэты и художники были не в гостях, а у себя дома; они чувствовали себя как в родимом гнезде... Теперь подобные средоточия, может быть, более не нужны. Представители движения в науке и искусстве размножились: они уже образуют не кружок, а стихию» (250, 90—91).

Мы располагаем достаточным мемуарным и другим документальным материалом, позволяющим судить о степени увлечения музыкой и о характере музыкальных интересов русского общества в первой половине XIX столетия. Появился и ряд исследований, посвященных тем или иным сторонам этого вопроса⁴.

Кружки, являвшиеся своего рода очагами любительского музицирования, были различными и по составу посетителей и по тому, какого рода музыка звучала в них. О. Е. Левашева в специальном исследовании о музыке в литературном кружке А. А. Дельвига пишет: «Это был свободный союз литераторов и музыкантов — одно из тех замечательных литературно-музыкальных содружеств, которыми в эпоху декабризма жило и двигалось вперед русское искусство. Это была та среда, где созревало и развивалось дарование молодого Глинки и где так много музыкальных впечатлений, в непосредственном общении с музыкантами,

⁴ Одно из первых исследований этой темы принадлежит Асафьеву. Им был задуман в свое время цикл очерков «Музыка в кружках русских интеллигентов 20—40-х годов» как материал к «изучению эволюции музыкальных вкусов в среде русской интеллигенции XIX века». Из этого цикла получили осуществление только один небольшой этюд, посвященный памяти Шуберта и Станкевича, «как одного из верных поклонников романтической шубертовской лирики в России» (24).

считал Пушкин. Приоритет поэзии, литературы над музыкой в дружке Дельвига, конечно, бесспорен» (141, 333).

Занятия музыкой в этом и аналогичных ему кружках сводились к исполнению песен и романсов самими их участниками под аккомпанемент фортепиано или гитары. Но были кружки и иного рода, где музыка занимала если не первенствующее, то во всяком случае равноправное с поэзией место.

Заметным явлением в культурной жизни Москвы 20-х годов стали вечера в доме З. А. Волконской — одной из самых разносторонне одаренных и высокообразованных женщин своего времени⁵.

Память о блестящих собраниях в доме Волконской сохранялась и после того, как она в 1829 году покинула родину. Обзоритель одного из московских журналов в отчете о любительском оперном спектакле, данном в 1836 году с благотворительной целью, писал: «С того времени, как известная особа, распротраившая любовь к музыке, уехала в Италию, мы не видели такого зрелища». Любопытны рассуждения о роли музыки в обществе, в которые пускается далее автор цитированного отчета: «Искусство, процветая в обществе, сохраняет достоинство своего независимого благородного характера, оно имеет счастье никогда не нисходить до ремесла. И что лучше может украсить жизнь светскую, наполнить ее пустые минуты, как не это безотчетное, чистое наслаждение искусством»⁶.

Здесь ясно выражен аристократический взгляд на искусство как на средство заполнения досуга. Совершенно иное отношение к нему складывается в литературно-философских кружках переломной московской молодежи 30-х годов. Герцен писал в своей мемуарной книге «Былое и думы»: «Философия музыки была на первом плане. Разумеется, об Россини и не говорили, к Моцарту были снисходительны, хотя и не находили его детским и бледным, зато производили философские следствия над каждым аккордом Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские темы для них, как „Всемогущество божие“, „Атлас“» (80, 20).

Известна страстная романтическая увлеченность музыкой ближайшего друга Герцена Н. П. Огарева, который даже думал одно время избрать ее своей профессией и сочинил некоторое количество музыкальных произведений (см.: 122). Но особенно важную роль играла музыка в жизни Н. В. Станкевича — одной из интереснейших личностей среди московской интеллигенции 30-х годов. Не оставив никакого «вещественного» следа своей деятельности ни как писатель, ни как публицист, ни как ученый, он тем не менее оказал заметное влияние на многих деятелей русской культуры. Герцен писал: «Станкевич, тоже один из *праздных* людей, *ничего* не совершивших, был первый последователь Гегеля в кругу московской молодежи. Он изучил немецкую философию

⁵ См. т. 4 настоящего издания, с. 278.

⁶ «Московский наблюдатель», 1836, кн. 2, с. 365—366.

глубоко и эстетически; одаренный необыкновенными способностями, он увлек большой круг друзей в свое любимое занятие. Круг этот чрезвычайно замечателен, из него вышла целая фаланга ученых, литераторов и профессоров, в числе которых были Белинский, Бакунин, Грановский» (80, 17).

Наряду с философией Станкевич питал неизменный глубокий интерес к поэзии и музыке. Любовь к музыке, возникшая у Станкевича уже в детские годы⁷, в дальнейшем поддерживалась знакомством с такими людьми, как Н. А. Мельгунов или автор одной из лучших статей об «Иване Сусанине» Глинки Я. М. Неверов, ставший одним из ближайших его друзей. В свою очередь Станкевич сумел заразить этой своей страстью даже Белинского, который не отличался особой музыкальностью и сам признавался, что с трудом запоминает слышанное.

Преклоняясь перед гением Бетховена, Станкевич высоко ценил и Моцарта. Во время тяжелой болезни он писал Неверову: «Моцартов Дон-Жуан подкрепляет и утешает меня больше всего» (255, 304). Делясь впечатлением от виденного им спектакля, Станкевич особенно восхищается сценой гибели Дон-Жуана: «Чудная музыка, раздирающая душу беспрестанными диссонансами...» (255, 310). В том же письме он сообщает, что написал статью о «Дон-Жуане», но остался недоволен ею и уничтожил свою рукопись.

Новым увлечением Станкевича в середине 30-х годов становится вокальная лирика Шуберта. В неописуемый восторг приходит он от «Лесного царя», ноты которого случайно попали к нему в руки в 1835 году: «Я попробовал и чуть не сошел с ума! Иначе, кажется, нельзя было выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу как лесной царь младенца при чтении этой баллады» (255, 310). Из того же письма мы узнаем, что Станкевич переписал балладу Шуберта и послал ее московскому семейству Бееровых, где часто собиралась молодежь для совместного музицирования.

Асафьев предполагает, что «именно к этому времени (начало 1835) следует отнести начало ознакомления музицирующей московской интеллигенции с песнями Шуберта» (24, 8). В ближайшие последующие годы это знакомство расширялось и увлечение шубертовской вокальной лирикой все сильнее захватывало романтически настроенных любителей музыки. В письме от 3 марта 1837 года Станкевич обращается к Неверову с вопросом: «Не услышишь ли что-нибудь из «Schwanengesang» Шуберта? Это сочинения, изданные по смерти его. Может быть, Одоевский споет тебе их...» (255, 372). По-видимому, Одоевский разделял увлечение Шубертом с молодыми московскими энтузиастами.

Еженедельные «субботы» Одоевского, начинающиеся в 30-х годах в Петербурге, а затем, после его переезда в Москву, продол-

⁷ Он обучался игре на фортепиано у популярного московского пианиста, композитора и педагога Ф. К. Гебеля.

жавшиеся, хотя и в другом составе, до конца 60-х годов, привлекали широкий круг писателей, музыкантов, ученых. В отличие от замкнутых аристократических салонов двери его дома были открыты для всех по-настоящему преданных интересам отечественной литературы и искусства. «Князь Одоевский... — вспоминал И. И. Панаев, — принимал каждого литератора и ученого с искренним радушием и протягивал дружески руку всем вступающим на литературное поприще без различия сословий и званий... Один из всех литераторов-аристократов он не стыдился звания литератора, не боялся открыто смешиваться с литературною толпою и за свою донкихотскую страсть к литературе терпеливо сносил насмешки светских приятелей, которым не было дела до литературы и которые вовсе не хотели сближаться с людьми не своего общества...» (203, 89).

Столь же разнообразен круг музыкантов, бывавших у Одоевского и пользовавшихся его поддержкой и советами. Среди них почти все крупные русские композиторы от Глинки до молодого Чайковского и многие из приезжавших в Россию иностранных музыкантов. Один из посетителей вечеров Одоевского вспоминал: «В его знаменитом и любопытном кабинете, в котором все русские писатели от Пушкина до графа Толстого так часто беседовали, где Глинка, и Берлиоз, и все музыканты, и в самом деле замечательные люди России, все были равны и совершенно дома... Когда бывал какой-нибудь большой певец или музыкант... мы переходили в смежный обширный зал, наполненный книгами, между гостиной и кабинетом, где находилось два фортепиано, орган и коллекция музыкальных инструментов. Там я встретил Берлиоза и других иностранных музыкантов и однажды увидел Серова...» (249, 632).

Горячий поклонник, друг и соратник Глинки, Одоевский отводил на своих вечерах большое место его музыке. Глинка рассказывает в «Записках», как Лист на приеме, устроенном в его честь в 1842 году, сыграл по рукописной партитуре несколько отрывков из «Руслана и Людмилы» еще до появления оперы на сцене (85, 305). Несколькими годами позже Глинка знакомил группу музыкантов и любителей музыки в доме Одоевского со своими новыми симфоническими произведениями «Арагонская хота» и «Камаринская». «Князь Одоевский, — читаем об этом в „Записках“, — пригласил меня к себе на вечер, меня и многих общих знакомых. На этом вечере, по совету князя, я назвал хоту „Испанской увертюрой“, а *свадебную и плясовую* — „Камаринской“» (85, 334). О частых посещениях Глинкой вечеров Одоевского свидетельствует Соллогуб, по словам которого Глинка любил садиться за орган, сконструированный самим Одоевским, и начинал импровизировать, а присутствовавшие при этом «слушали благоговейно эту задушевную импровизацию, которой и Бетховен бы позавидовал» (251, 626—627).

Особое место среди столичных домов, в которых сосредоточивалось все самое значительное и интересное в области музыкаль-

ной жизни, занимали салоны Мих. Ю. Виельгорского и А. Ф. Львова. Культивирование музыки в этих домах выходило за рамки обычного любительского музицирования. Богатые сапожники-аристократы, располагавшие неограниченными материальными возможностями, Виельгорский и Львов устраивали в своих роскошных просторных апартаментах концерты с участием симфонического оркестра и самых выдающихся отечественных и зарубежных исполнителей, не уступавшие концертам, организуемым театральной дирекцией. При этом они отличались, как правило, высокой содержательностью и серьезностью программ.

Человек широкого культурного кругозора и образованный музыкант, обладавший к тому же еще композиторским дарованием, Виельгорский стремился пропагандировать в первую очередь лучшие образцы классической музыки. Одно из важнейших мест в репертуаре его музыкальных собраний занимало бетховенское творчество. Глинка отмечал «необыкновенно удачное» исполнение у Виельгорского впервые услышанной им здесь Седьмой симфонии Бетховена в 1835 году (85, 267). Несколько позже в доме Виельгорского была исполнена также Девятая симфония. Значение этих фактов особенно велико, если принять во внимание, что в открытых концертах бетховенские симфонии тогда редко исполнялись полностью, обычно играли только отдельные их части.

В 1839 году Виельгорский встретился в Риме с Листом и был глубоко потрясен его гениальным исполнительским искусством. «Это царь пианистов, — писал он своим близким в Россию, — и доселе никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия. Я никогда не думал, что можно так играть музыку Бетховена» (67, 489). От Листа Виельгорский впервые услышал имя Шумана, еще совершенно неизвестное в России, и поручил одному из своих помощников достать его сочинения (67, 490)⁸.

За тридцать лет, от переезда Виельгорского в Петербург в 1826 году до его смерти (1856), в доме этого просвещенного мецената прозвучало большое количество произведений различного рода и характера, но всегда высокохудожественных, отобранных со строгим вкусом. Виельгорский жадно следил за всем новым, что появлялось в русской и зарубежной музыке, и многие музыкальные новинки впервые получили апробацию в его салоне.

Выдающийся скрипач и не лишенный дарования композитор А. Ф. Львов занимал видное положение в русской музыкальной жизни как директор Придворной певческой капеллы и участник кружков и салонов, культивировавших серьезную классическую музыку. С 1835 года в его доме происходили еженедельные музыкальные собрания, на которых главное внимание уделялось квартетной игре. Сам Львов обычно играл партию первой скрипки, остальные партии исполнялись квалифицированными музыкантами-профессионалами. Иногда в квартете принимал участие Матвей

⁸ Насколько новым было для Виельгорского это имя, видно из того, что он даже пишет его с ошибкой.

Ю. Виельгорский, если же исполнялись фортепианные ансамбли, то к основному составу присоединялся А. Н. Серов. В репертуаре львовского квартета основное место занимали произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена, причем последнему отдавалось особое предпочтение.

Игра в квартете была одной из любимых форм домашнего музицирования. Скрипач и композитор Н. Я. Афанасьев, участвовавший в подобного рода музыкальных собраниях, сообщает: «...таких домов, где собирались, например, для игры квинтетом, было не менее 15. Постоянные квинтеты были еженедельно у Ивана Александровича Нарышкина, почему-то прозванного „петушком“, у Бровцына, у князя Шаховского, у графа Гудовича» (30, 34).

В Петербурге квинтетные собрания бывали у В. А. Кологривова, впоследствии одного из организаторов и первых директоров Русского музыкального общества. Недурно игравший на виолончели Кологривов привлек к участию в своем домашнем квинтете хороших музыкантов, которым были доступны самые сложные произведения квинтетной литературы, а нередко и сам садился за пульт. Д. В. Стасов, посещавший эти вечера, отмечал серьезность и новизну исполнявшегося репертуара (265, 364).

Небезынтересно также напомнить об известных из биографии Бородина музыкальных собраниях у чиновника И. И. Гаврушкевича, которые регулярно проводились в течение десяти лет начиная с 1850 года. Бородин, являвшийся их постоянным посетителем, как сообщал Гаврушкевич, «только слушал, а если не было виолончелиста Дробиша, то участвовал в квинтетах в партии второй виолончели» (256, 116). Много лет спустя Бородин писал хозяйню дома, в котором происходили вечера: «Я очень часто и *весьма тепло* вспоминаю о вас... о ваших вечерах, которые я так любил и которые были для меня серьезной и хорошей школой, как всегда бывает серьезная камерная музыка» (48, 192—193).

Камерное инструментальное (равно как и вокальное) творчество русских композиторов оставалось вплоть до середины XIX века связано с областью домашнего музицирования, и даже высшие его образцы, имеющие классическое значение (например, инструментальные ансамбли Глинки и Алябьева), не становились достоянием концертного репертуара. С этой точки зрения характерна судьба талантливого пианиста и композитора И. Ф. Ласковского (1799—1855).

Автор большого числа фортепианных пьес преимущественно в жанрах романтической миниатюры (экспромт, «песня без слов», баркарола, мазурка, вальс) Ласковский с успехом исполнял в столичных салонах как свои собственные очинения, так и произведения малонизвестных еще в России новых зарубежных композиторов (в том числе сонаты Шопена). Но в публичных концертах он никогда не выступал, и лишь немногие из его пьес изданы в 30—40-х годах. Поэтому широкой публике творчество его было почти незнакомо. Уже после смерти Ласковского петербургский

издатель В. Фракман по инициативе и под редакцией М. А. Балакирева выпустил два тома его избранных фортепианных сочинений⁹.

В 1874 году Ц. А. Кюи опубликовал в газете «С.-Петербургские ведомости» биографический очерк Ласковского с целью «нарушить то несправедливое и незаслуженное молчание, которым сопровождалась творческая деятельность талантливого нашего композитора» (136, 246). Характеризуя его творчество, Кюи пишет: «За отсутствием сильной оригинальности, составляющей принадлежность первоклассных, крупных талантов, сочинения Ласковского отличаются многими привлекательными и симпатическими качествами: в них везде видна значительная легкость сочинения; они сплошь мелодичны и часто не без увлекательности; гармонизованы красиво, со вкусом; фортепианная техника очень хорошая, изящная; формы хотя маленькие, но нередко закругленные, эlegantные» (136, 248).

К этому следует прибавить, что несмотря на гладкость фактуры и порой интересные гармонические обороты, навеянные Шопеном (особенно в мазурках), Ласковский не выходил из рамок салонного пианизма, а отмечаемая Кюи «легкость сочинения» иногда приводила к сыроватости, недостаточной разработанности фактуры.

Мы назвали только некоторые, наиболее значительные из кружков и салонов, становившихся своеобразными центрами притяжения музыкальных сил в первой половине XIX века. В действительности их было гораздо больше. Упомянем хотя бы музыкальные вечера В. П. Боткина, привлекавшие самых выдающихся деятелей русской культуры, или «субботы» поэтессы Е. П. Растопчиной, ряд стихотворений которой стал популярными песнями. Все они в той или иной степени способствовали распространению интереса к музыке и втягивали все более широкие слои общества в активное музицирование. Тем самым подготавливались условия для глубоких, коренных перемен в укладе русской музыкальной жизни на рубеже 50-х и 60-х годов.

От небольших кружков или групп, объединенных дружественными или родственными связями, как замечает В. В. Яковлев, «пошли более заметные группировки, развившиеся в позднейшую „рубинштейновскую“ эпоху 60—80-х годов» (307, 198). Образовались круги, или, как тогда говорили, партии, сплоченные единством идейно-эстетических позиций, творческих и практических организационных задач. Но для этого необходимы были другие общественные условия, ставшие возможными после падения деспотического николаевского режима и уничтожения величайшего зла российской действительности — крепостного права.

⁹ Издание включает 78 пьес различного жанра. См. также: Ласковский И. Избранные пьесы для фортепиано. Ред. и сост. К. Сорокин. Тетради 1—2. М.—Л., 1947—1949; Избранные пьесы для фортепиано. Ред. и сост. А. Курявин. М., 1980. Наиболее полная характеристика творчества Ласковского дана в кн.: 162, 237—246.

1.

«Среди многих музыкальных дарований, — писал Асафьев, характеризуя творчество самых ярких представителей русского искусства первой половины XIX века, — всплывает имя Алябьева, имя, с каждым годом все более и более яснеющее для нас благодаря умножающимся раскопкам его музыки. Любопытное это было дарование по душевной чуткости и соответствию запросам множества людских сердец, бившихся в тон алябьевским мелодиям» (23, 18—19).

С момента написания этих строк из асафьевского очерка 1945 года — когда изучение наследия композитора лишь начиналось, а о его творчестве судили почти исключительно по собранию романсов — с того времени историческое музыкознание шагнуло далеко вперед и наше понимание музыки Алябьева, широты ее жанрового диапазона и ее художественной ценности неизмеримо обогатилось. Однако удивительно верно найденные ученым слова о душевной чуткости алябьевского дарования и людских сердцах, которые бились в тон алябьевским мелодиям, — они и доныне наилучшим образом выделяют самое главное в незаурядном таланте художника и в исторической роли его сочинений.

Действительно, сочинения композитора оказались глубоко созвучными его времени, с замечательной психологической точностью художественного обобщения они выразили многие сокровенные мысли, чувства и чаяния целого поколения, причем поколения великой по своему историческому значению эпохи.

И хотя по самому складу художественной природы он в большей степени стремился передать в музыке душевные состояния своего внутреннего мира, нежели богатство и разнообразие мира внешнего, все же круг сюжетов и тем, охваченных и в различных жанрах претворенных Алябьевым, чрезвычайно показателен. Среди них — патристические темы, созвучные идеалам эпохи Отечественной войны 1812 года, — воинской доблести и героизма духа, жажды служения отечеству и готовности к самопожертвованию. С ними органично связаны решенные в самых разных эмоциональных ключах поэтические сюжеты возвышенно-рыцарской и одно-временно очень земной любви, бескорыстной мужской дружбы, разлуки с друзьями и возлюбленной, странничества, одиночества, отчаяния и вновь воскресающей надежды. Наконец, их сущест-

венно дополняют и с ними взаимопересекаются темы открыто гражданского звучания — социального неравенства и несправедливости; изгнания и упорной борьбы с роковыми обстоятельствами, сочувствия ко всем гонимым и мечты о свободе. Он равно сострадает обездоленным родной ему России и далекой Франции, вольнолюбивого Кавказа и раздольной Украины, овечьиной легендами древней Ирландии и ошутимо реального сурового края традиционной царской ссылки — Сибири.

Очень многие существенные особенности алябьевского творчества определяются и объясняются уже обстоятельствами самой его жизни.

Александр Александрович Алябьев (1787—1851) даже по внешним фактам его яркой биографии должен быть назван истинным сыном своей эпохи. Как и многие его выдающиеся современники, он происходил из родовитой дворянской фамилии, получил в детстве отличное и разностороннее образование, рано приобщился к занятиям искусством. В период тяжелый для России — в год наполеоновского нашествия — добровольно поступил на воинскую службу и принимал участие в сражениях вплоть до самого окончания войны. Затем он явился свидетелем всей истории зарождения, развития, мощного взлета и трагической гибели декабристского движения. Более того, роковой поворотный момент в его собственной жизни (ложное обвинение в убийстве) пришелся как раз на 1825 год. И в дальнейшем его судьба — от первых дней тюремного заключения и до возвращения из ссылки на склоне лет — составила удивительную параллель жизненному пути декабристов, других российских вольнодумцев из околodeкабристских кругов и еще многих людей, кто по своей воле или хотя бы случайно попал тогда в водоворот бурных политических событий¹.

Формированию и развитию творческой личности Алябьева во многом способствовал также весьма обширный круг тех выдающихся людей России — от литераторов и музыкантов до военных и ученых, — с которыми композитор был близко знаком, иногда и дружен на протяжении длительного времени. Среди них можно выделить героя Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова и писателя-декабриста А. А. Бестужева-Марлинского, драматурга А. С. Грибоедова и актера М. С. Щепкина, врача и филолога В. И. Даля и поэта Н. П. Огарева (см.: 302, 299). Характерные для Алябьева душевная открытость и почти по-детски доверчивая восприимчивость в значительной мере обусловили своеобразие его творчества. Иные из его сочинений исполнены духа гусарской вольницы, другие заставляют вспомнить об этических и эстетических исканиях Любомудров, а многие по художественным принципам вплотную соприкасаются с линией декабристского романтизма. Однако приметы самых различных направлений и школ

¹ Вопросы жизненного и творческого пути композитора были поставлены уже в книге Г. Н. Тимофеева (278), а в советском музыкознании получили наиболее полное и подробное освещение в капитальном труде Б. В. Доброхотова (108).

органично сплавлены вместе, причем в таком объединении самую суть художественной природы композитора составляет не столько даже потребность романтического самовыражения, сколько непреходящая жажда духовного общения. Пожалуй, именно это побудило Асафьева в уже упомянутом очерке назвать алябьевские мелодии «почтой родственных, сочувствующих друг другу душ» (23, 20).

С другой стороны, эти же свойства личности Алябьева определяли и его жизненную позицию, а через нее — прямо или опосредованно — опять сказывались в его творчестве. Будучи по темпераменту человеком деятельным, но и не склонным к деятельности политической, являясь по характеру художником созерцательным, но и не довольствующимся отрешенным, чисто поэтическим созерцанием, он принадлежал к той многочисленной тогда группе и к тому типу свободомыслящих, высокогуманных и душевно зорких людей, которые происходили от одного корня с декабристами и подчас в не меньшей мере, чем они, ощущали всю глубину социальной несправедливости, однако не старались конкретизировать свои философские и социально-политические взгляды и тем паче не стремились безотлагательно решать для себя вопрос о конкретных путях справедливого переустройства общества. Они руководствовались цельными и ясными для них понятиями верности, дружбы, бескорыстия, благородства, правдивости и хотя в переломных критических ситуациях избирали путь, нередко очень близкий декабристскому, но в иных случаях вовсе не были чужды разгульной и даже бездумной жизни по неписаному кодексу гусарской чести. Именно о них сказал в известном стихотворении Федор Глинка:

Два я боролся во мне:
Один рвался в мятеж тревоги,
Другому сладко в тишине
Сидеть вблизи большой дороги
С самим собой, в себе самом.

Впрочем, если речь заходила о прямом призвании Алябьева, он проявлял себя в качестве не только композитора, но и человека деятельного и общественно мыслящего. Так, он вместе с А. Н. Верстовским и Ф. Е. Шольцем много сил вложил в подготовку открытия Большого театра, когда они и заботились о комплектовании труппы, и проводили репетиции, и сочиняли музыку, в частности для символического пролога «Торжество муз». Кроме того, он помогал Шольцу в разработке проекта организации Русской консерватории, способствовал повышению профессионализма и художественного уровня военно-духовых оркестров, для которых он неоднократно делал переложения оперных и симфонических произведений разных авторов. Однако в наибольшей степени эта сторона его личности раскрылась в период ссылки и странствий по многим провинциальным городам — от Тобольска до Пятигорска и от Оренбурга до Одессы, — где он использовал любые воз-

возможности для создания оркестров и хора, для проведения публичных концертов и вечеров камерно-инструментальной музыки. Здесь его деятельность составляет аналогичную просветительской деятельности ссыльных декабристов (см.: 299, 298, 78, 101—124).

Говоря о восприимчивости Алябьева и о влиянии на него различных художественных школ, разумеется, необходимо иметь в виду не только сферу его непосредственных знакомств, дружеских и творческих связей. Уже само его музыкальное наследие демонстрирует широчайший спектр литературных интересов композитора, который обращался в своих произведениях к темам и сюжетам Шекспира, Гёте, Байрона, Мура, Парни, Беранже, Минькевича. А список использованных им стихотворений русских авторов составил бы солидную антологию отечественной поэзии более чем за полвека — от Н. П. Николева и И. И. Дмитриева до М. Ю. Лермонтова и И. С. Аксакова. Эволюция алябьевского творчества все время шла параллельно эволюции русской литературы, была от нее отчасти зависима и имела с ней немало принципиально сходных моментов: в формировании и видоизменении жанров, в обращении к излюбленной для каждого исторического периода тематике, в приемах развития художественных образов, в типах поэтического противопоставления и драматургического конфликта.]

В творчестве Алябьева заметно влияние и современных ему западноевропейских литературных поэтических направлений. Это воздействие осуществлялось большей частью через русские переводы, хотя иногда и непосредственно. Оно заключалось не только в обращении композитора к текстам известных зарубежных поэтов, но и в усвоении им и преломлении в его музыке нескольких важных эстетических принципов, которые первоначально получили воплощение именно в стихотворных жанрах и формах. Так, характерные для многих алябьевских романсовых и камерно-инструментальных произведений художественные приемы нередко вызывают прямые аналогии с творчеством представителей французской школы «легкой поэзии» и даже конкретно с элегиями Э. Д. Парни². Литературоведческие исследования последних лет выявляют также глубокую и разностороннюю связь вокальных сочинений Алябьева с английской поэзией, и в частности с наследием Т. Мура (см.: 10, 709—721, 757—760, 818).

Благодаря замечательной восприимчивости, чувству нового и художественной интуиции композитора его творчество эволюционировало на протяжении всей его жизни, причем это в равной степени относилось к сюжетно-образной и жанровой стороне сочинений, к аспекту музыкальной формы и к многим компонентам композиторской техники и стиля в целом. Для предшественников и старших современников Глинки столь значительная эволюция

² Например, эмоциональная двуплановость в развитии художественного образа, когда скрытая трагическая линия повествования развертывается как бы пунктирными штрихами едва ощутимых намеков и контрастирует с внешне безмятежным и беспечным по тону изложением.

представляется явлением едва ли не исключительным. В данном ракурсе показательно сравнить между собой творческие фигуры Верстовского и Алябьева. Автор «Аскольдовой могилы» (1835) создал свою лучшую оперу в возрасте 36 лет и затем неукоснительно оставался в тех же стилистических рамках, хотя в последующее двадцатилетие, когда он написал и поставил на сцене Большого театра еще три крупных оперных произведения, принципы его театральной эстетики выглядели уже устаревшими. Автор музыки «Соловья» (1825—1826) создал свой знаменитый романс в возрасте 38—39 лет, но песня на слова Дельвига — крупнейшая кульминация творческого пути композитора — стала для него и завершением определенного этапа и яркой отправной точкой, за которой на протяжении четверти века последовала длинная цепь сочинений в самых разных жанрах и нередко принципиально иного мировосприятия. Художник двигался вперед, чутко вслушиваясь в свое время, и — по словам Асафьева — «сплетал свои венки песен, летопись задушевных помыслов, внося лепту за лептой в копилку чувствований эпохи» (23, 20).

В творческой эволюции Алябьева можно выделить несколько периодов, которые и хронологически и в содержательном плане соответствуют основным этапам биографии композитора.

Период до 1812 года при всей его важности имел для алябьевского творчества значение подготовительного. Собственно, из произведений этого времени до наших дней дошли только фортепианный полонез (1811) и рукописный эскиз рондо. Три других сочинения — французский романс и два вальса для фортепиано — известны лишь по названиям. Значительно больше сведений сохранилось о музыкальных впечатлениях молодого Алябьева, который с детских лет находился в атмосфере горячего увлечения искусством. Еще в городе своего рождения — Тобольске, где его отец был губернатором и покровителем местного театра и оркестра, — он познакомился с операми Моцарта, Монсиньи, Филидора, Гретри, Пашкевича, с увертюрами и симфониями Штеркеля, Фогеля, И. Плейеля, Ф. А. Хофмайстера³. Несколько позднее — в Москве — он стал учеником популярного тогда композитора и педагога И. Г. Миллера, а затем, возможно, и Дж. Фильда. Во всяком случае, последнему посвящен алябьевский полонез⁴.

Первым периодом творчества Алябьева следует назвать отрезок времени приблизительно в пятнадцать лет, а именно — с момента поступления музыканта на военную службу в 1812 году и до декабря 1827 года, когда несправедливый приговор по алябьевскому делу был высочайше утвержден и композитор отправлен в сибирскую ссылку. Его произведения в данном случае позволяют

³ По воспоминаниям современников, семья тобольского губернатора присутствовала практически на каждом спектакле и концерте, а реестры пьес и содержание концертных программ удается установить по архивным документам (Тобольское отделение Гос. архива Тюменской обл., ф. 341, ед. хр. 229, л. 6—11).

⁴ Музыкальные впечатления раннего московского периода подробно освещены в книге В. С. Штейнпресса (302, 26—37).

судить о творческой эволюции, несмотря на то что распределение материала оказывается здесь крайне неравномерным. Так, из сочинений военных лет до нас дошла лишь пьеса сугубо прикладного жанра — Галоп князя Оболенского для духового оркестра. Напротив, 20-е годы представлены в его наследии десятками опусов в жанрах вокальной, камерно-инструментальной, симфонической и театральной музыки. В своем большинстве это произведения ярко романтического характера, подчас рассчитанные и на внешний эффект, но всегда проникновенно-лирические, психологически тонко мотивированные и весьма совершенные по композиторской технике. Хотя первый период творчества Алябьева воспринимается и даже порой называется биографами «ранним», композитор тогда уже был и зрелым художником и сложившимся мастером.

Многие приметы стиля неоспоримо свидетельствуют о превосходном знании и творческом преломлении им традиций не только русской, но и европейских композиторских школ. Судя по оркестровым партитурам, на него отчасти влияла тогда музыка Вебера и Россини. Кроме того, он испытал некоторое воздействие романсового творчества старших современников Шуберта — И. Ф. Рейхардта, К. Ф. Цельтера и И. Р. Цумштега. В своих сочинениях для театра он учитывал опыт таких мастеров комической оперы, как Н. Далейрак, Н. Изуар и Э. Мегюль, чьи произведения были известны ему еще со времен французского похода, а в инструментальных ансамблях во многом ориентировался на квартеты Гайдна, Моцарта и, возможно, даже Бетховена.

Второй период — с 1828 года и до середины 1830-х годов — хронологически соответствует времени ссылки Алябьева. Романсовый жанр всегда оставался сквозной линией алябьевского творчества, однако его значение на этом этапе творческого пути композитора заметно возрастает, так же как увеличивается роль камерно-инструментальных и хоровых сочинений, а театральная музыка, напротив, отодвигается на задний план. Происходят симптоматические изменения и в самом музыкальном языке, который подчас внешне теряет в яркости, становится сдержанней и строже, но выигрывает в глубине и даже своего рода эмоциональной философичности высказывания. Ощутимо расширяется и обогатывается круг музыкальных образов, и мы найдем здесь самые тонкие градации человеческих чувств, самые полярные эмоции и порой самые контрастные их сочетания — спокойствия с яростью, горечи с улыбкой, иронии с влюбленностью. Чрезвычайно важно отметить, что, находясь в отдаленных провинциальных городах, Алябьев не терял по крайней мере одной стороны связи со столицами и регулярно получал оттуда новейшие книги и ноты. Так, его переписка с Верстовским свидетельствует об обмене между ними нотными рукописями. Весьма вероятно и его знакомство с отдельными романсами Варламова, Гурилева и Глинки. А на рубеже 1832—1833 годов в алябьевских романах начинают встречаться приемы гармонического и фактурного развития, характерные для песенного творчества Шуберта.

Третий период охватывает последние пятнадцать лет творческого пути Алябьева. С 1835 года он живет преимущественно в Московской губернии, неоднократно приезжает в Москву, остается в ней иногда на много месяцев, принимает участие в художественной жизни столицы. Однако официально, да и психологически, ссылка окончилась для него гораздо позднее — лишь в 1843 году. И тем не менее композитор уже с середины 30-х годов — по-прежнему отдавая основные силы романсовому жанру — вновь возвращается в своем творчестве к театральной музыке, сочиняет музыкальные номера к драматическим спектаклям, задумывает несколько опер, интенсивно работает также над хоровыми и симфоническими партитурами. В круг его музыкальных впечатлений постепенно входят оперные шедевры Вебера, вокальные циклы Шуберта, симфонии Бетховена, а самое главное — произведения Глинки и молодого Даргомыжского.

Вообще к чести Алябьева следует сказать, что композитор сразу же ощутил всю глубину и серьезность изменений, которые произошли в отечественном искусстве с появлением классических произведений Глинки. Более того, своим творчеством он сумел органично включиться в систему новых эстетических критериев. Не подражая глинкинскому гению и не соревнуясь с ним, он до самого конца искал свой путь и даже в год смерти создал произведение, не только удивительно передающее дух эпохи, но и открывающее новые горизонты в данном жанре, — романс «Деревенский сторож» на слова Н. П. Огарева.

Понимание роли Алябьева в истории русского музыкального искусства углублялось по мере того, как в архивах обнаруживались целые группы неизвестных или забытых произведений композитора.

Актуальность выдвинутого Асафьевым тезиса о плодотворности и перспективности розысков произведений Алябьева для наших дней не только не уменьшилась, но и возросла. В данной связи небезынтересно провести следующее противопоставление. В архивных и печатных материалах, например, Верстовского, Гурилева, Варламова, Глинки, Даргомыжского не исключена, разумеется, вероятность обнаружения автографов, эскизов, их различных вариантов, затерянных редких изданий и отдельных совсем неизвестных сочинений, но последнее, скорее всего, в мелких жанрах или же в сфере культового искусства. К тому же подобные находки вряд ли кардинально изменят давно сложившееся общее суждение о месте этих мастеров в истории русской музыкальной культуры. А для алябьевского архива, в силу его явной неполноты, разбросанности по отдаленным провинциальным городам, где жил музыкант в период своей долгой ссылки, ввиду анонимности пребывания композитора в Москве во второй половине 1830-х годов, принимая во внимание трудность, а часто и нереальность напечатания тогда всего, что вышло из-под его пера, — здесь возможности источниковедческого исследования до сих пор далеко еще не исчерпаны и дают серьезные основания надеяться даже на

дальнейшие открытия принципиального плана — вплоть до крупных симфонических и театральных произведений.

Современное музыкознание неоднократно подтверждало научную обоснованность такой точки зрения. Причем открытия порой освещали совсем новые для нас грани дарования Алябьева и приводили к существенному изменению акцентов в целостной характеристике его творчества. Благодаря публикациям его сочинений в редакциях советских исследователей Б. В. Доброхотова, И. Н. Иордан, Г. В. Киркора, Б. С. Штейнпресса, Н. И. Платонова, Т. С. Крунтяевой достоянием музыкальной науки и искусства стали неизвестные ранее романсы, избранные куплеты и арии из опер и водевилей, а самое главное — музыка камерно-инструментальная, симфоническая, балетная, хоровая. Вместе с тем многие уже найденные опусы, особенно хоры и хоровые циклы а *capella*, музыкальные номера водевилей и опер, партитуры для военно-духового и симфонического оркестра еще не отредактированы и не изданы, хотя и сейчас позволяют специалистам говорить о высоких достоинствах и дают представление о подлинных масштабах творчества художника.

Сейчас Алябьев предстает перед нами как композитор исключительно крупного и разносторонне направленного таланта, широко мыслящий и безусловно высокопрофессиональный. Он обратился в своем творчестве практически ко всем жанрам современного ему русского музыкального искусства.

Прежде всего ему принадлежит музыка более 180 романсов, очень многие из которых, например «Соловей» на слова Дельвига, «Я вижу образ твой» по Гёте в переводе А. Бистрома, «Два ворона» на слова Пушкина и другие, можно отнести к ряду самых выдающихся образцов вокальной лирики.

Среди камерно-инструментальных сочинений Алябьева мы встретим и квинтеты, и квартеты, и трио, и сонаты, и вариационные циклы, и отдельные разножанровые пьесы для духовых, смычковых, смешанных составов. Лучшие из них — фортепианное трио для минор, струнный квартет соль мажор, соната для скрипки и фортепиано ми минор — явились для отечественной музыкальной культуры 1820—40-х годов весьма значительными художественными достижениями, и доныне они сохраняют свою притягательность, не уступая в наших глазах даже камерно-инструментальным ансамблям Глинки⁵.

Чрезвычайно объемно наследие Алябьева в других жанровых сферах — музыки для симфонического, камерного и военно-духового оркестров. К сожалению, еще далеко не во всех случаях установлены даты создания сочинений. Иногда даже неясно, какие из них были завершены. И все же законченные партитуры, эскизы и упоминания в исторических документах позволяют говорить о

⁵ Алябьевское камерно-инструментальное творчество исследовано и эстетически оценено в советском музыковедении, пожалуй, наиболее полно и разносторонне. См.: 107; 221, 79—102; 162, 223—231; 8; 140, 300—309.

принадлежности перу композитора приблизительно пяти одночастных симфоний, восьми концертных увертюр, четырех вариационных циклов, нескольких произведений для солирующих инструментов (скрипки, кларнета, валторны) с оркестром, танцевальных сюит, сборников маршей и множества отдельных пьес⁶.

Алябьевские произведения для музыкального театра также охватывают все бытовавшие в ту эпоху жанры оперы, балета, водевиля, мелодрамы, торжественного пролога, сценической кантаты, музыки к трагедиям, комедиям и драмам. Из шести его опер три были полностью завершены им: «Лунная ночь» на либретто П. А. Муханова и П. Н. Арапова, «Рыбак и русалка, или Злое зелье» на текст неустановленного автора, «Аммалат-бек» по кавказской повести А. А. Бестужева-Марлинского. Три другие оперные партитуры — «Буря» и «Волшебная ночь» по Шекспиру, «Эдвин и Оскар» на сюжет древнего кельтского сказания — были близки к завершению, и работа над ними, судя по архивным документам, остановилась в последний момент, когда рухнули все надежды на их сценическое воплощение. Сохранившиеся нотные и литературные материалы раскрывают перед нами чрезвычайно интересные, на редкость разнообразные и ярко новаторские для театральной России того времени музыкально-драматические концепции. Однако только «Лунная ночь», сочиненная еще до ссылки композитора, увидела свет, а в дальнейшем усилия автора и его друзей по постановке остальных пяти опер наталкивались каждый раз на непреодолимые препятствия. Удачнее сложилась судьба балета «Волшебный барабан», имевшего заслуженный успех, но особенно благоприятной оказалась сценическая жизнь водевилей, которые — с музыкой Алябьева, Верстовского, Шольца, Маурера (в различных вариантах их соавторства) — не сходили со сцен столичных и провинциальных театров иногда по десяти, а то и двадцати лет подряд, да и потом неоднократно возобновлялись в бенефисы известных актеров.

Из двух десятков водевильных пьес, созданных при его участии, добрая половина принадлежит жанровой разновидности оперы-водевиля⁷. В данной жанровой сфере настоящей жемужиной отечественного искусства можно назвать оперу-водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится» на текст А. И. Писарева с музыкой Алябьева и Верстовского.

Среди других сочинений Алябьева для театра наибольший интерес представляет его музыка к драматическим спектаклям. Здесь с его именем связано несколько крупных вех истории отечественного театрального искусства. Одной из таких вех стала в

⁶ Наглядное представление о громадном объеме алябьевских сочинений дает почти полный и для наших дней наиболее научно достоверный список, составленный В. В. Доброхотовым (108, 295—318).

⁷ Кстати сказать, аналогичные произведения французских композиторов, например «Два слова, или Ночь в лесу» Н. Далейрака, «Выдуманный клад, или Опасность подслушивать у дверей» Э. Мегюля, нередко именовались тогда комическими операми.

апреле 1838 года московская премьера «Русалки» Пушкина, для которой композитор создал развернутую оркестрово-хоровую партитуру (к сожалению, она сохранилась не полностью). Общественное звучание премьеры определялось не только самим фактом обращения Малого театра к гениальному, хотя и не завершеному, тексту Пушкина и не только привлечением лучших артистических сил Москвы, но и тем обстоятельством, что это была вообще первая из постановок пушкинских произведений после смерти поэта. Вскоре «Русалка» с алябьевской музыкой была с успехом исполнена на петербургской сцене, и возможно, уже тогда подсознательно привлекла внимание Даргомыжского. Заметными событиями театральной жизни 1820—30-х годов следует назвать и первые исполнения на русском языке драматической фантазии «Буря» (1821, 1827) и комедии «Виндзорские кумушки» (1838) Шекспира. Эти пьесы — при всех явных недостатках переводов А. А. Шаховского и Н. С. Селивановского — открыли перед русской публикой наследие великого английского драматурга совсем с иной стороны, нежели в ранее известных ей трагедиях «Гамлет» и «Отелло»: не сурово-трагического, а возвышенно-философского и остро-комедийного Шекспира. Для московской постановки «Бури» Алябьев в 1827 году написал большую арию Просперо с хором, а для «Виндзорских кумушек» сочинил целый ряд музыкальных номеров — хоры, танцы, характерный дуэт, оркестровые интермеццо и инструментальные эпизоды с мелодекламацией. Если вспомнить также и о его работе над операми «Буря» и «Волшебная ночь» (по «Сну в летнюю ночь»), то еще более прояснится для нас роль шекспировских образов и сюжетов в творчестве композитора и рельефно выявится все значение его вклада в русскую музыкальную шекспириану для самого раннего этапа ее развития (из предшественников и современников Глинки лишь Кавос и Варламов однократно обратились к шекспировским темам).

Общее число трагедий, комедий и драм с алябьевской музыкой в настоящее время еще не может быть точно определено, поскольку имя ссыльного композитора, как правило, не упоминалось ни в объявлениях, ни в афишах, и здесь остаются спорные моменты. Однако в любом случае таких пьес известно не менее семи, и в данной связи, помимо ранее названных сочинений, следует выделить инсценировку популярной в 1830-е годы повести И. И. Козлова «Безумная», драму А. Ф. Вельтмана «Муромские леса», трагедию В. А. Алябьева «Осада Коринфа», патриотический дивертисмент С. И. Стромиллова «Русский инвалид на Бородинском поле». Алябьевские партитуры этих пьес представляют собой, как правило, стройную и продуманную музыкально-драматургическую композицию развернутых номеров — увертюры, хоров, речитативов, арий и т. д. Кроме того, архивы московских друзей композитора — поэтов и драматургов — позволяют порой выявить литературные рукописи с нотными эскизами Алябьева, предназначенными для тех произведений, которые были намечены, но не допущены к постановке. Среди них, например, предполагавшиеся инсцени-

ровки романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» и поэмы Вельтмана «Ратибор Холмоградский».

Очень важной и сквозной линией творчества Алябьева была его многолетняя работа по сбору, аранжировке и публикации подлинных народных песен и инструментальных мелодий — от русских и украинских до кавказских и среднеазиатских. Наиболее крупным и известным его трудом в данной области является аранжировка «Голосов украинских песен» для сборника выдающегося фольклориста М. А. Максимовича, хотя нельзя не отметить и еще несколько сборников, связанных уже преимущественно с восточной тематикой. Композитор подходил к проблеме обработки как к самоценной художественной задаче и нередко объединял свои обработки в циклы, имеющие не столько научное, сколько художественное значение, например: «Азиатские песни» (две башкирские, киргизская и туркменская), «Татарские песни» (шесть инструментальных мелодий и одна вокальная), «Горские песни» (утрачены). С другой стороны, те же самые напевы порой служили ему вспомогательным интонационным, а то и основным тематическим материалом при создании оперных, симфонических, фортепианных и камерно-вокальных произведений с определенным национальным колоритом, например в Башкирской и Черкесской увертюрах, в опере «Аммалат-бек», в романсах «Плачет дева гор», «Черкес», «Много дев у нас в горах», «Кабардинская песня». Замечательная чуткость и широта воззрений на музыкальное и поэтическое народное творчество, принципиальное нежелание видеть в восточной музыке лишь сферу некоего обобщенного экзотического ориентализма и стремление осмыслить народные песни Востока как бы изнутри, поняв душу того народа, который их создал, — все эти качества выделяют Алябьева среди большинства композиторов его времени и позволяют назвать его непосредственным предшественником русских классиков в их отношении к музыкальному фольклору (см.: 303; 300; 110).

Творческое наследие Алябьева, как мы видим, весьма обширно и многопланово, и совокупность его произведений может быть охарактеризована во многих ракурсах. Но важнейшими следует назвать, пожалуй, два: роль алябьевского творчества в историческом процессе становления русской музыкальной классики; значение алябьевского творчества как самоценного художественного явления русского музыкального романтизма.

Однако степень приближения к классическому уровню и особенности выражения романтической эстетики были несколько различны в разных жанрах, и поэтому представляется целесообразным далее рассмотреть по отдельности наиболее значительные и объемные по числу сочинений жанровые группы.

2.

В обширном творческом наследии Алябьева вокальная лирика составляет основную и наиболее исследованную область. Именно

как автор романсов композитор раньше всего получил широкое признание современников и проявил лучшие качества своего яркого таланта. Именно к этому жанру раньше всего обратились исследователи его творчества начиная с первого из них — Г. Н. Тимофеева (278). Отнюдь не заслоняя собой значение других его сочинений, романс все же стал для него важнейшей сферой самовыражения, наиболее полно раскрывающей его творческую индивидуальность.

Особое значение романсов Алябьева во многом было вызвано личными обстоятельствами его жизни, его трагической судьбой. Опальный композитор, принужденный долгие годы скитаться по далеким окраинам России, был отторгнут от музыкальной жизни русских столиц, от оперных театров, больших оркестров, широкой аудитории. За редким исключением, Алябьев не имел возможности слышать свои театральные и симфонические произведения в публичном исполнении, в то время как романсы его пелись многочисленными любителями музыки и регулярно печатались в Москве и Петербурге.

Песня-романс — неизменная сфера творчества композитора начиная с 1810-х годов. Запечатлев важнейшие вехи его биографии, его сокровенные переживания и думы, романсы выступают неповторимой летописью жизни художника, подлинной исповедью души, много страдавшей и претерпевшей. Рождаясь как непосредственные, сокровенные высказывания композитора, романсы Алябьева в то же время отвечали душевному настрою значительной части русского общества, затрагивали волнующие темы современности и потому тотчас же находили широкий отклик. Вместе с тем именно в этой области осуществляются его композиторские поиски, оттачивается и совершенствуется мастерство. Происходит значительное углубление содержания традиционных вокальных жанров и степеней их психологической насыщенности, кристаллизуются и детализируются средства музыкальной выразительности. Новые жанры и темы, новые сферы, появляющиеся в алябьевских романсах, займут прочное место в творчестве русских композиторов-классиков.

Можно сказать, что творчество Алябьева в принципе песенно, так как песенность пронизывает наследие композитора во всех его жанровых разновидностях. Она лежит в основе опер и водевилей, формирует мелодику камерно-инструментальных сочинений. Темы отдельных песен и романсов становятся не только предметом многочисленных инструментальных транскрипций, но проникают и в произведения других жанров. Так, мелодия знаменитого «Соловья» звучит в *Adagio* Третьего квартета, мелодия романса «Прощание с соловьем на севере» — в оркестровом полонезе ре мажор, музыка «Грузинской песни» — в фортепианной «Французской кадрили из азиатских песен», а «Кабардинская песня» служит одним из источников создания национального колорита в опере «Аммалат-бек». Явления песенности и автоцитатности ярко характеризуют Алябьева как художника-романтика.

Говоря о романтической направленности вокального творчества Алябьева, следует подчеркнуть особую, в своем роде уникальную роль его творческих исканий в развитии русского романса. Как художник он был ярким представителем той продекабристской линии русского романтизма, которая развилась в русской поэзии 1810—20-х годов. По глубине содержания и полноте затронутых философских и социальных проблем его романсы оставили далеко позади «прекраснодушную» лирику предшествующего времени. С ними вошли в русский романс темы высокого гражданского звучания, идеи свободолюбия, любви к родине, гуманизма, сочувствия обездоленным и угнетенным. Алябьев первым среди русских композиторов обратился к творчеству народов, населявших Россию, и прежде всего к образам Востока, Кавказа, и в этом смысле затронул те важные стороны русской литературы, которых до него не коснулся ни один русский композитор.

Необычайно широк круг поэтов, на стихи которых Алябьев создавал свои романсы. Среди них и сентименталисты, и романтики, и поэты пушкинской плеяды, и поэты-декабристы, и малоизвестные авторы, близкие знакомые и родственники композитора; некоторые тексты, возможно, даже написаны им самим. Вдумчивое, серьезное отношение Алябьева к отбору текстов проявляется в его повышенном внимании к классикам русской поэзии: наибольшее количество романсов написано им на стихи Пушкина, Дельвига и Жуковского. Значительную часть вокальной лирики Алябьева составляют романсы на стихи духовно близких ему поэтов декабристского круга, в числе которых А. А. Бестужев-Марлинский, Л. А. Якубович, Д. В. Веневитинов, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский. К излюбленным авторам можно отнести романтиков А. Ф. Вельтмана и И. И. Козлова, поэта гусарской вольницы Д. В. Давыдова, Н. М. Языкова. В последний период творчества, характеризующийся усилением демократических тенденций, внимание композитора привлекают стихи Н. П. Огарева, А. И. Полежаева, И. С. Аксакова.

Вокальное творчество Алябьева включает в себя свыше 180 романсов, около 40 высокохудожественных обработок песен различных народов России, сочинения для голоса с оркестром, хоры с сопровождением и а cappella. Советскими музыковедами Б. В. Доброхотовым, Б. С. Штейнпрессом, И. Н. Иордан проделана большая работа по восстановлению и публикации произведений Алябьева. В 1974—1976 годах Б. В. Доброхотов впервые издал полное собрание романсов и песен Алябьева, снабженное подробными указаниями о существовавших ранее изданиях и о времени создания неопубликованных прежде сочинений. Благодаря этому основательному труду мы имеем теперь возможность проследить эволюцию композитора в важнейшей сфере его творчества.

В романсовой лирике Алябьева можно наметить три неравных по времени периода: первый — от ранних композиторских опы-

тов 1810-х годов до ссылки в Сибирь, второй — годы скитаний и достижения композиторской зрелости и третий, охватывающий поздние сочинения 40-х и начала 50-х годов, созданные уже по возвращении в Москву. Вся жизнь композитора — путь постоянного поиска, непрерывного творческого роста.

Как и все музыканты-любители его круга, Алябьев начал с салонного романа⁸. Молодой композитор сочинял чувствительные романсы в духе сентиментальной поэзии начала века, которые воплощались в несложной песенной форме. Наряду с использованием традиционных музыкальных средств в них уже намечаются некоторые индивидуальные черты стиля Алябьева. К ним следует отнести стремление к сквозному развитию, проявляющееся в сопоставлении одноименных минора и мажора в контрастных разделах безрепризной двухчастной формы, и одновременно к тонкому интонационному единству, к объединяющему значению начальных интонаций и попевок в мелодике романа.

Своеобразную сферу составляют романсы, навеянные впечатлениями военной жизни и гусарского «дружества». Их отличают сочетание героики и лирики, сдержанное благородство в проявлении чувств. Глубокий скрытый смысл имеет стихотворение Н. Н. Оржицкого «Прощание гусара», послужившее основой одноименного романа Алябьева: протест бесстрашного воина, героя освободительных войн 1812—1815 годов, против гнетущей атмосферы аракеевского времени. Этот романс открывает галерею музыкально-психологических портретов — жанра, получившего дальнейшее развитие в творчестве Даргомыжского. Средства музыкального воплощения просты и лаконичны. В создании музыкального портрета гусара главную роль выполняет соединение ритма траурно-героического марша с проникновенной вокальной мелодией, гибко сочетающей призывно-героическую патетику и лирико-романсовую распевность.

Замечателен и «гусарский» романс на стихи Пушкина «Слеза», по-новому претворяющий традиционную тему разлуки с любимой. По существу, это романс-диалог, передающий разговор двух гусаров⁹. Стремление композитора передать и повествование, и диалог, и лирическую кульминацию стихотворения привело к непрерывному сквозному развитию в музыке¹⁰. При этом, несмотря на существенный контраст двух первых строф и третьей, заключительной (смена лада, типов мелодики и фактуры), романс обладает большой цельностью благодаря единой линии динамического развития.

С самого начала своей композиторской деятельности Алябьев обнаружил влечение к сентиментально-романтической поэзии Жуковского, к которой он неизменно обращался затем на протя-

⁸ Известно, что в 1810 году в Москве был издан и продавался его французский романс «с аккомпанированием фортепиано».

⁹ Совсем иначе, традиционно, решил эту же тему в одноименном романсе М. Л. Яковлев.

¹⁰ Структура типа *bag*: $a\ a_1\ v$.

жении всей творческой жизни. Первым из дошедших до нас опусов на стихи Жуковского явились четыре романса, изданные в Москве в 1818 году: «Юлия. Голос с того света», «Воспоминание», «Путешественник», «Верность до гроба». С поэзией первого русского романтика в творчестве композитора вошли новые мотивы: тема скитаний, невозможности счастья, воспевание одиночества, уединения, отречения от жизненной суеты. Традиционная тема разлуки с любимой перед лицом вечности, смерти утрачивает былую чувственную томность и становится поводом для размышлений о невозможности счастья в этом мире, о тщете земного существования. Появляются и легендарно-романтические образы рыцарской доблести, преломляющиеся в героико-балладном духе («Верность до гроба»).

Сочетание эпического повествования, драматизма, лирического изъяснения чувств потребовало новых путей музыкального воплощения поэтического текста. Романсам Алябьева на стихи Жуковского присуща тенденция к сквозному развитию, яркие ладовые, метроритмические контрасты, противопоставление различных типов изложения при осязательном стремлении к интонационному единству. Возрастает роль фортепианной партии, которая насыщается образно-психологической выразительностью; вступления и заключения-постлюдии приобретают афористическое значение. Можно предположить, что в поисках новых музыкальных форм и выразительных средств Алябьев, как и сам Жуковский, обратился к творчеству ранних немецких романтиков. В музыкальной стилистике этих сочинений много вненационального, общеевропейского: опора на жанры хорала, сицилианы, гармонический характер мелодики, частое использование имитаций и секвенций, обилие риторических приемов — «говорящих» пауз, фермат, устоявшихся интонационных оборотов. Их сильной стороной является сочетание изобразительности с тонким психологизмом.

Характерно и противопоставление двух контрастных начал: суетного, земного, способного дать человеку одно лишь страдание, и возвышенного, небесного, приносящего душе успокоение. В музыке это обычно выражается как противопоставление одноименных ладов. Нередко происходит смена метроритма, а также типов фактуры и мелодики, замедление темпа. Обращение к сфере возвышенного всегда становится просветленной кульминацией романса и часто сопровождается переходом к фактуре хорального типа, к образам молитвенного характера. Наиболее яркими примерами подобных сочинений в раннем периоде творчества Алябьева являются романсы на стихи Жуковского «Как счастлив тот...» и «Сиротка» (1827).

Слияние чувствительности и склонности к медитации, привлекавшее Алябьева в поэзии Жуковского, наиболее органично претворяется в жанре элегии. Элегия как жанр и элегичность как особый строй лирики прочно входят в творчество романтиков, прослеживаются в ранних романсах Глинки и его современников — Титовых, А. П. Есаулова, И. И. Геништы. Элегич-

ность пронизывает и созданные в 1820-х годах произведения Алябьева на стихи Пушкина. Таковы уже упоминавшийся «гусарский» романс «Слеза», романс-элегия «Певец» и, наконец, незавершенная элегия для баса с оркестром «Погасло дневное светило». Последнее сочинение — интересный опыт создания крупного вокально-оркестрового произведения, в котором партия солиста построена на сплошной декламации. Примечательна и светлая элегия «Певец» («Слышали ль вы»); восстановленная по черновым наброскам Б. В. Доброхотовым и впервые им опубликованная, она удивительным образом превосходит интерпретацию этого пушкинского стихотворения Чайковским в опере «Евгений Онегин». Но лучшие романсы на слова Пушкина еще впереди. Для их воплощения нужна была полная творческая зрелость, которой композитор достиг лишь в сочинениях 1830-х годов.

Начиная с раннего периода в творчество Алябьева входит светлая поэзия А. А. Дельвига, вдохновившая композитора на создание многих замечательных страниц его вокальной лирики. В 1827 году в Москве были изданы романс «Не говори: любовь пройдет...», выделяющийся своей благородной элегичностью, и жемчужина алябьевской лирики — «Соловей».


Точное время сочинения «Соловья» неизвестно, но установлено, что он был написан во время тюремного заключения (1825—1827)¹¹. Существуют свидетельства о встрече композитора с Дельвигом перед отправкой в ссылку (см.: 108, 27, 260). Если верить преданию о посвящении Дельвигом этого стихотворения Пушкину в связи с его высылкой на юг, то становится понятным и дальнейшее переосмысление традиционного для русской песни сюжета композитором, сосланным в Сибирь. Главным действующим лицом песни Алябьева — Дельвига становится не столько девушка, покинутая «миленьким дружкой», сколько сам ночной певец. С этого времени образ соловья — крылатого посланца любви, олицетворение художника-певца — становится неизменным персонажем вокальных произведений Алябьева и прочно ассоциируется в сознании современников с образом самого композитора. Появившиеся впоследствии романсы «Прощание с соловьем» (1828), «Прощание с соловьем на севере» (1831), «Что поешь, краса девица» (1834) явились как бы продолжением «Соловья» и образовали своеобразный цикл автобиографического значения. Они содержат не только образные, но и музыкальные реминисценции, а последний из них, собственно, является «песней о песне», сделавшейся для художника-изгнанника символом родины. В этой

¹¹ Успех романса, впервые исполненного 7 декабря 1827 года в московском Большом театре П. А. Булаховым, был ошеломляющим. «Соловей» очень скоро приобрел широкую популярность в России, а затем и за ее пределами, исполнялся русскими и иностранными артистами, вошел в репертуар цыганских певцов, постоянно использовался в качестве вставного номера в опере России «Севильский цирюльник». Появилась масса разнообразных вокальных и инструментальных обработок «Соловья». Сам Алябьев позднее сделал обработки для голоса с хором и симфоническим оркестром и для хора а саррелла. Большую известность получили фортепианные транскрипции М. И. Глинки и Ф. Листа.

связи показательно и обращение к алябьевскому «Соловью» Глинки во время его пребывания за границей¹².

Музыка «Соловья» — средоточие самой сущности алябьевской лирики, в которой распространенные интонации городского быта преломляются через индивидуальные особенности его композиторского стиля. Поистине удивительно тонкое соединение традиционных приемов чувствительного романса с чутким претворением народно-песенных интонаций и типов мелодического развития. К первым следует отнести обилие задержаний, группетто и хроматизмов в мелодии, интонацию восходящей сексты в каденции, опору на классическую функциональную гармонию и квадратность построений. В то же время «Соловей» по праву считается шедевром жанра «русской песни». Медленный протяжный лирический запев с импровизационно-вариантным развертыванием мелодии, плавно льющейся из вершины-источника, быстрый плясовой припев и огненный фортепианный отыгрыш образуют единую линию динамического нарастания, устремленную к концу. Такая последовательность была типична для распространенных в начале XIX века концертных обработок народных песен, характерные образцы которых представлены в творчестве Кашина, Рупина и далее Варламова, Гурилева.

Вся песня строится на сквозном вариантном развитии главного интонационного зерна — опевании тоники сверху, от III ступени, и снизу, от V, с опорой на кварту V—I, что свойственно русской протяжной песне. Сквозное значение имеют также появляющиеся далее в модулирующей фразе трихордные попевки и завершающая переход в параллельный мажор интонация в харак-

терном ритме  , родственная начальному интонационному зерну (пример 1).

Композиционная структура мелодии основана на вариантном и ладовом развитии этих трех интонационных элементов, при ведущем значении первого из них. В припеве ярче проступает сущность интонационного зерна как опевания тоники с опорой на кварту, а в обобщающем фортепианном отыгрыше его квартовый остов окончательно обнажается и вбирает в себя интонацию плавного опевания тоники. Этапы мелодического развертывания в песне Алябьева подобны этапам мелодического распева в русской протяжной песне: запев (1—4 такты), развитие (5—16 такты) и каданс (припев). Характерно появление в развивающей части VII натуральной ступени, что приводит к расширению диапазона мелодии снизу и к ладовой переменности. Ладогармоническая структура песни основана на параллельной переменности двух пар тональностей: ре минор — фа мажор и до ма-

¹² Фортепианные вариации на тему «Соловья» написаны Глинкой в Берлине в 1833 году, а переложение для голоса с оркестром — в 1856 году, незадолго до смерти, тоже в Берлине.

жор — ля минор. Эти устои находятся между собой в трихордовом соотношении, что весьма типично для русской народной песни.

Таковы глубинные национальные истоки алябьевского «Соловья», хотя можно говорить и о непосредственных его предшественниках среди лирических песен городского быта¹³. А в плясовом припеве «Соловья» и вихревом фортепианном отыгрыше с его остро синкопированным ритмом нельзя не усмотреть и влияния цыганской песни-пляски, широко популярной в 1820-х годах. С цыганской манерой исполнения ассоциируется и общее нарастание к концу песни: темповое, динамическое, ритмическое и фактурное. Незатейливое на первый взгляд фортепианное сопровождение насыщено мелодическими голосами, вторящими вокальной мелодии, которые воспринимаются как «ответы» соловья обращаемой к нему девушке. К изобразительным моментам, связанным с образом ночного певца, можно отнести разнообразные мелизматические украшения (форшлаги, группетто) в мелодии, а также хроматические опевания квинты лада в фортепианной постлюдии.

«Соловей» явился кульминацией первого периода творчества Алябьева, периода формирования его собственного вокального стиля, а также и несомненной вершиной в развитии жанра «русской песни». Ему предшествовало создание Алябьевым ряда «русских песен», к лучшим из которых следует отнести «Трубадура»¹⁴ (слова С. И. Давыдова, 1827) и «Вечерком румяну зорю» (слова Н. П. Николева, 1827). Эти песни представляют два противоположных полюса внутри одного жанра — песня молодецкая и песня девичья, выражение молодецкой удали, отваги и выражение девичьего горя, трогательная исповедь о несчастной любви.

Последними сочинениями Алябьева перед отъездом в ссылку были «Прощание с соловьем» (слова Н. А. Кашинцова) и «Уныние» (слова А. Глебова). Оба они имеют глубокий автобиографический смысл, что отражено и в поэтических текстах, и в музыке, содержащей реминисценции из «Соловья». Отныне вокальное творчество Алябьева пронизывают автобиографические мотивы, темы изгнания, одиночества и заточения.

Тяжелые годы ссылки ознаменовались расцветом вокальной лирики Алябьева: наступает пора его творческой зрелости. Романсы этих лет необычайно разнообразны в тематическом и жанровом отношении. В то же время многие из них объединяет образ лирического героя — «певца молодого, судьбой гонимого», разлученного с родиной и близкими, подобно самому композитору-изгнаннику. Таковы серия романсов «Северный певец», сборники

¹³ В качестве одного из прототипов приведем песню «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», известную по сборникам Трутовского и Львова — Прача, мелодия которой почти буквально превосходит алябьевскую.

¹⁴ Название этой песни находится в явном противоречии с чисто русским поэтическим строем стихотворения.

«Музыкальный альбом северного певца», «Кавказский певец» и Шесть романсов, посвященных Екатерине Александровне Офросимовой. В этих произведениях определен тип своеобразный тип романтического героя, родственного лирическому герою вокальных циклов Шуберта, и наметился принцип бессюжетной цикличности, который найдет свое дальнейшее развитие в поздних сочинениях Алябьева, в частности в романсах на стихи Огарева. Принцип чередования различных оттенков психологических состояний лирического героя, постепенно вырисовывающийся в этих сборниках и наиболее отчетливо проступающий в романсах, посвященных Е. А. Офросимовой, все более приближается к композиционным методам шубертовского цикла «Зимний путь». Трудно установить, мог ли русский композитор в то время знать творчество Шуберта, но сочинения его несомненно перекликаются с лирико-романтическими концепциями австрийского мастера.

В романсах периода вставки с небывалой силой звучат трагические мотивы одиночества и безнадежности, но им неизменно противопоставлен призыв к самоутверждению, к твердости духа, к преодолению скорби во имя высших духовных ценностей. Темы изгнанничества, заточения, противоборства с судьбой наиболее ярко, открыто звучат в романсах «Вечерний звон», «Иртыш», «Предчувствие», «Узник», «Живой мертвец», «Северный узник», «И моя звездочка», «Сажу на береге потока», «Терпение».

Эти сочинения, разнообразные по форме и жанру — среди них драматический монолог, романс-диалог, элегия, — объединяются не только автобиографичностью содержания, но и характерными стилистическими средствами музыкального воплощения. С углублением содержания вокальной лирики укрепляется связь музыки с образным строем текста, музыкально-изобразительные моменты становятся одновременно средством передачи душевных состояний, романс превращается в синтетическое вокально-инструментальное произведение. Интенсивно проявляется тенденция к сквозному развитию, характерны яркие контрастные сопоставления одноименных ладов, напряженной драматической декламации и романсовой кантилены, частое использование остинатных элементов, траурных ритмов. Музыкальная ткань насыщается полифоническими приемами, инструментальное сопровождение вступает в диалог с вокальной мелодией. Интересна в этом отношении элегия для голоса, виолончели и фортепиано «Северный узник» (слова В. А. Алябьева, 1831), построенная на полифоническом развитии русской народной песни «Слава» в трагической, минорной интерпретации¹⁵.

Важнейшей чертой композиторского стиля Алябьева становится яркая образно-психологическая роль остинатных элементов¹⁶. Поразителен по силе экспрессии трагический монолог «Ве-

¹⁵ Переработана и издана композитором в 1838 году.

¹⁶ См., например, остинатные фигуры в сопровождении романсов «Иртыш» и «Предчувствие»: мелодизируя музыкальную ткань, они делают партию фортепиано носителем образности, создают ощущение душевной тревоги.

черный звон» (слова И. И. Козлова, 1828), от начала до конца выдержанный на тоническом органном пункте. Равномерные траурно-погребальные удары колокола, противостоящие патетической вокальной декламации, скovskyвающие гармоническое развитие и одновременно обостряющие колорит, углубляют трагическое ощущение безнадежности и отчаяния. Траурно-колокольные элементы присутствуют и в начальном возгласе вокальной партии, общая ритмическая драматургия которой (учащение пульсации с последующим возвратом к долгим равномерным ударам в заключении) восходит к национальным традициям искусства звонов. В создании настроения безысходного отчаяния большую роль играет и рисунок вокальной мелодии, все фразы которой, несмотря на свою изначальную устремленность вверх, неизменно никнут (пример 2).

Песни «северного певца», полные раздумий о тяжелой доле изгнанника, исполнены не только горестного уныния, но и мужественного протеста, стремления преодолеть жестокую судьбу. Так, в припеве романа «Иртыш» (слова И. И. Веттера, 1828) страстный призыв к далекой родине и свободе сопровождается героическим взлетом мелодии, волевой, решительный характер которой усиливается благодаря мощной поддержке хоральной фактуры (пример 3).

В годы скитаний бесконечное множество оттенков приобретает и любовная лирика Алябьева. Здесь и лирическое признание, и восторг любви, и разочарование, и самые разнообразные варианты «разлук» — от сентиментально-наивной до романтически безысходной. Томная меланхолия сменяется страстной чувственностью, возвышенная одухотворенность — мягкой иронией. Новые, пылко-эротические оттенки чувства ощущаются в романах «Влюблен я, дева-красота!» (слова Н. М. Языкова, 1834), «Она моя!» (слова А. А. Дельвига, 1836), «Ах, точно ль никогда...» (слова А. С. Грибоедова, 1837). Замечательными образцами идеально-возвышенной любовной лирики этих лет являются романсы «Тайная скорбь» (слова А. Ф. Вельмана, 1833) и «Я вижу образ твой» (слова А. Бистрома, 1833), которым свойственна некоторая созерцательность: образ «далекой возлюбленной» вырисовывается в них словно сквозь дымку, представляясь мысленному взору героя. Одно из лучших лирико-элегических произведений этого периода — романс «Я вас любил» на стихи Пушкина (1834), отличающийся тонким претворением поэтического текста: фразы, выражающие безнадежность любви лирического героя, звучат в миноре и бесильно никнут, а при словах о еще не угасшем чувстве мелодия порывисто устремляется вверх и контрастно оттеняется одноименным мажором.

В 1830-х годах в лирике Алябьева появляются новые, характеристические моменты, черты портретности, элементы иронии. Ярким примером портретности является романс «Увы! зачем она блистает» на стихи Пушкина (1833), в котором изящный женский образ рисует мелодия использованного здесь Алябьевым популяр-

ного вальса В. Р. Галленберга¹⁷. В романсе «Саша, Саша, я страдаю» (слова Пушкина, 1832) лирическая тематика получает ироническое преломление. Композитор пародирует распространенные ламентозно-сентиментальные приемы и шутливо интерпретирует риторическую формулу «темы судьбы».

Новаторские тенденции наиболее ярко претворяются в жанрах элегии, баллады, романса-монолога. Эти три жанра тесно взаимосвязаны в творчестве Алябьева вследствие господствующей в них тенденции к драматизации. Драматизация романсовой лирики осуществляется двумя противоположными путями: в одних случаях наблюдается сгущение трагизма в рамках предельно лаконичной музыкальной формы¹⁸, в других длительное развитие и контрастное сопоставление различных образов рождает пространное повествование балладного типа. При этом названные жанры не всегда можно дифференцировать, так как в одном произведении могут сочетаться повествовательность и медитативность, контраст сопоставления и непрерывное развертывание.

Многие романсы Алябьева зрелого периода можно назвать драматическими монологами. Содержание их составляют излияния романтического героя — то рефлексирующие, надорванные, то лирико-элегические, то углубленно-медитативные. Контрастными примерами таких монологов являются романсы «Сижу на берегу потока» (1833) и «И моя звездочка» (1836) на слова Д. В. Давыдова, «Богомолец» (слова А. Н. Муравьева, 1835), «Терпение» (1829), «Ее уж нет!» (слова П. Е. Бурцова, 1835).

Образцами нового типа романса-монолога в характере сосредоточенного размышления могут послужить романсы «Души невидимый хранитель» (слова Д. В. Веневитинова, 1829) и «Молитва» (слова Н. М. Языкова, 1834). Эти сочинения отличаются философичностью содержания, отражают особенности мировоззрения композитора, его раздумья о собственной судьбе; в них звучит призыв к терпению, самообладанию, преодолению жестокой судьбы. Оба монолога выделяются как необычностью содержания поэтического текста, так и его музыкальной интерпретацией. Торжественно-просветленная «Молитва», открывающая сборник «Кавказский певец», выдержана в жанре хорала и в характерной для аналогичных алябьевских образов тональности ми мажор. Второй романс, по смыслу также представляющий собой «моление», отличается скрытой имитационностью, контрапунктической тканью сопровождения, напоминающей баховские хоральные обработки. Вокальная партия обоих сочинений декламационна, насыщена патетическими возгласами.

Период изгнания богат элегиями. Формирование этого жанра

¹⁷ Позднее появляются женские образы, обрисованные мазуркой: см., например, романсы «Я люблю тебя, дева милая» (слова В. Г. Бенедиктова, 1844), «Пахитос» (слова И. П. Мятлева, 1844), «Не задумывайся, мой друг» (слова Д. А. Пutilова, 1850).

¹⁸ Таковы, например, романсы «Отворяй, барон, ворота!», «Два ворона», «Ее уж нет!», «Прости! Как грустно это слово...».

в творчестве Алябьева связано с поэзией Пушкина: первые сочинения, обозначенные композитором как элегии, были написаны на стихи великого русского поэта. Это очень различные и по характеру, и по форме ранние романсы «Погасло дневное светило», «Пробуждение», «Я помню чудное мгновенье». Последний из них по форме предвосхищает интерпретацию этого стихотворения Глинкой и является одним из самых совершенных, самых гармоничных созданий алябьевской лирики. Элегии зрелого периода драматизируются, насыщаются романтико-автобиографическими мотивами. Темы одиночества, воспоминаний о «далекой возлюбленной» и о счастливом прошлом, размышления о бренности жизни переплетаются с мотивами изгнания, заточения, трагической судьбы художника-певца, романтической разочарованности души.

Основу содержания элегий составляют смены душевных состояний, различные оттенки переживаний лирического героя, за которыми угадываются мысли и чувства самого композитора. Поэтому здесь преобладает принцип сквозного развития музыкального материала. Непрерывное развертывание, соответствующее переходам психологических состояний, часто претворяется в формах с элементами сквозного развития типа куплетно-вариантной. Таковы элегии «Не трону я печаль твою» (слова Н. П. Грекова, 1833), «Блажен, кто мог на ложе ночи...» (слова Языкова, 1838). Нередко куплетно-вариантная форма преобразуется в смешанную, синтезирующую различные принципы формообразования. Взаимодействие принципов строфичности как основы членения формы, сквозного развития и репризной повторности приводит к образованию сложной репризной композиции. Двухчастную композицию находим в элегиях «Бедный певец» (слова В. А. Алябьева, 1838) и «Ты клятву дал» (ок. 1835), трехчастную — в элегиях «Я жизнь любил» (1834), «Где ты, прелестный край» (1839), «Северный узник» (1838). Иногда периодическое возвращение характерного музыкально-тематического элемента или даже целого построения придает сочинению черты рондообразности. В элегии «Сумрачно небо, ветер шумит» (слова Бурцова, 1835) начальная тема выполняет функцию рефрена по типу припева. А в «Сельской элегии» (слова Козлова, 1836) есть и вокальный рефрен-припев, и три фортепианных микрорефрена.

Последнее произведение воспевает отрешение от суетной светской жизни «младого страдальца», томимого вечной разлукой с любимой. Стремление композитора детально отразить смены душевных состояний лирического героя и внешние подробности текста привело к многоэлементности музыкального материала, организованного в стройную строфическую форму. «Сельская элегия» ярко демонстрирует, как с усложнением структуры романса, превращением его в развернутую развивающуюся композицию возрастает роль фортепианной партии: из аккомпанирующего фона, создающего общий эмоциональный тонус произведения, она становится важным носителем образности, действенным фактором музыкальной драматургии.

Жанр баллады в чистом виде¹⁹ нетипичен для Алябьева, но черты балладности обнаруживаются во многих его произведениях лирического содержания, в которых развивается романтическая тема невозможности счастья, противопоставляются светлые грезы и жестокая действительность. Среди них драматический диалог («Тайна», слова Козлова?, 1833), песня-монолог («Песня разбойника», слова Вельтмана, 1834), лирико-драматическое повествование («Счастье во сне», слова Жуковского, 1835), песня-баллада в русском стиле («Два ворона», слова Пушкина, 1830). Балладный тон явственно ощущается в трагическом монологе «Гроб» (слова П. Г. Ободовского, 1830) с его мрачной романтикой смерти, дающей желанный покой «раненому сердцу», и в «похоронной песне» «Отворяй, барон, ворота!» (слова И. И. Лажечникова, 1834).

Новую, драматическую трактовку получает в рассматриваемый период и жанр «русской песни». Так, романсы на стихи Дельвига «Как за реченькой слободушка стоит» и «Сиротинушка» (1834 и 1836), по существу, являются балладами в национальном стиле. Первая из них строится на контрастном сопоставлении начальной плясовой и медленной лирической темы средней части, воспроизводящей мелодию известной песни «Чем тебя я огорчила». Активно развивающаяся плясовая тема служит основой драматического повествования, а скорбно звучащая тема «Чем тебя я огорчила» возникает как образ тяжелых воспоминаний молодой крестьянской вдовы (пример 4 а, б).

Композиция «Сиротинушки» представляет собой динамично развертывающийся цикл из трех последовательно убыстряющихся песен: протяжной минорной, более оживленной лирической мажорной и быстрой плясовой, где открыто звучат молодецкая удалая, хвастовство и лукавство. Драматургия этих сочинений, основанная на контрастном сопоставлении различных жанров русской песни, генетически происходит от традиционных «сдвоенных» концертных обработок народных песен, распространенных в начале XIX века. Необходимо отметить тонкое интонационное родство контрастных по характеру тем, которое обнажается в кодовых разделах обеих песен, где развитие, идущее по линии непрерывного динамического нарастания, приводит к слиянию интонаций в новой мелодии обобщенно-романсового склада.

В 1830-х годах в творчестве Алябьева наблюдается дальнейшее углубленное проникновение в стилистические истоки русской протяжной песни, в тайну мелодического распева. Наиболее ярко этот процесс проявляется в медленных, «заунывных» песнях, таких, как «Песнь несчастного» (слова А. А. Алябьева?, 1832), «Тошно, грустно мне на свете жить одной» (слова М. В. Даргомыжской, 1833), «Сладко пел душа-соловушка» (слова Лажечникова, 1834), «Одинок месяц плыл» (слова Дельвига, 1839). В пес-

¹⁹ То есть произведения драматически-повествовательного характера, с преобладающей тенденцией сквозного развития музыкальной формы.

нях «Сладко пел душа-соловушко» и «Песнь несчастного» снова воскрешается образ соловья, представляющего то певцом-изгнанником, то «вольной пташечкой», призванной отнести весточку на «милу родину». Внутренний трагизм протяжной песни с ее напряженным мелодическим развитием по-новому освещает сквозную тему алябьевской лирики — раздумье композитора о своей судьбе.

Новая тенденция этих лет — шутливая интерпретация жанра «русской песни»²⁰. Композитор, всегда имевший склонность к детализированной нюансировке своих сочинений, подчеркивает характер этих песен обозначениями *scherzo* или *scherzando*. В этих романсах, выдержанных в духе плясовых песен и более простых по форме, также присутствуют характерные стилистические особенности русской народной песни, вплоть до элементов внутрислогового распева.

Необычайно тонкую восприимчивость Алябьева к фольклору демонстрируют созданные им в период ссылки обработки песен разных народов России. В творческом содружестве с известным украинским литератором, историком и фольклористом М. А. Максимовичем композитор составил сборник «Голоса украинских песен» (1834), явившийся первым печатным собранием украинского фольклора.

Обработки украинских песен эпизодически публиковались в более ранних сборниках русских народных песен начиная с собрания Львова — Прача, но издание Максимовича — Алябьева посвящено исключительно украинской народной песне. Составители стремились познакомить русскую публику с украинской песней, привлекая своей поэтичностью и своеобразием, и дать ее в простом, доступном изложении, пригодном для домашнего исполнения. По их замыслу собрание должно было включать 40 песен, выпущенных в двух тетрадах, но удалось опубликовать только 25 песен одним выпуском. Еще шесть украинских песен в обработке Алябьева были изданы позднее: три из них появились в 1839 году, а в 1859, уже после смерти композитора, были напечатаны все шесть. Большинство песен собрания Максимовича — Алябьева были опубликованы впервые, среди них есть очень редкие записи, почти не имеющие аналогов и в более поздних изданиях. Таковы песни «Ой зоре, зоренько», «За густими лозоньками», «Гей їхали козаки з залога», «Опанас воли пас». В сборник вошли песни различных жанров: лирические, обрядовые, исторические, шуточные. Особую группу составляют песни, развивающие тему одиночества, столь близкую композитору: «Віють вітри», «Чайка», «Щука — риба в морі», «Горе ж мені, горе» и другие. По своему стилю эти обработки приближаются к лирическому романсу.

Алябьев собирал, записывал и обрабатывал не только украин-

²⁰ Таковы, например, песни «И я выйду ль на крылечко» (слова Дельвига, 1837), «Выбор жены» (слова А. В. Тимофеева, 1838), «Сарафанчик» (слова А. И. Полежаева, 1840), «Что-то ты, моя желанная...» (слова Вельтмана, 1841).

ские песни, но и мелодии кавказских горцев, татарские, башкирские, киргизские, туркменские. Выдающийся интерес представляет сборник «Азиатские песни», включающий творческую переработку подлинных народных мелодий — двух башкирских, киргизской и туркменской. Свободное развитие народных тем при сохранении внутренне присущих им характерных особенностей привело к возникновению сложных музыкальных композиций с чертами вариационного и сквозного развития.

Величайшей заслугой Алябьева было создание жанра «восточного романса», который затем плодотворно развивался в творчестве русских композиторов-классиков. Живые впечатления народного быта и удивительный дар композитора улавливать наиболее специфические свойства разнонационального фольклора сделали Алябьева первооткрывателем и основоположником сферы русского ориентализма. Традиционная, условная трактовка Востока присутствует лишь в ранней мелодраме «Кавказский пленник» (1828?), а также в романсе «Любовник розы, соловей» (слова Козлова, 1834). Произведения же, созданные композитором во время пребывания на Кавказе и в последующий период, имеют вполне определенный национальный колорит. Таковы «Кабардинская песня» (слова А. А. Бестужева, 1834), «Грузинская песня» (слова Л. А. Якубовича, 1834), «Черкес» (слова В. А. Алябьева, 1834), «Черкесская песня» (слова Лермонтова, 1843), «Луч надежды» (1846).

Глубоко прогрессивным было отражение в романсах Алябьева образов «вольного» Кавказа, являвшегося для русской поэзии последекабристских лет воплощением духа свободы и непокорности. Показательно обращение композитора к стихотворениям Лермонтова, поэтов-декабристов Бестужева-Марлинского, Якубовича. Вольнолюбивые мотивы открыто звучат в романсе «Черкес» и в «Кабардинской песне», интонационная близость которых наводит на мысль о возможности существования у них одного фольклорного первоисточника²¹ (пример 5а, б).

В создании восточного колорита важную роль играет и мелодика, построенная на импровизационно-вариантном развитии начальной интонации, и характерные ритмы — то остро синкопированные («Кабардинская песня», «Черкес»), то ласково покачивающиеся, завораживающие («Грузинская песня»), то сложно-изысканные, танцевальные («Черкесская песня», «Луч надежды»).

Композитор тонко применяет ладогармонические краски: гармонический и мелодический мажор, минор с двумя увеличенными секундами, острые уменьшенные гармонии, сложные альтерированные аккорды, жесткие кварто-квинтовые созвучия. Основное настроение, ведущий образ возникает, как правило, в фортепианном вступлении, в котором содержится сгусток интонаций, развивающихся далее в вокальной мелодии, и формула дальнейшего

²¹ Может быть, этим первоисточником была веснянка «Ой зоре, зоренько», включенная в собрание «Голоса украинских песен» (№ 8).

сопровождения. Фортепианный аккомпанемент обычно тонко имитирует звучание народных инструментов: здесь и выдержанные пустые созвучия (квинты, октавы) с форшлагом или оневанием, и остигатные басы, и характерные ритмические фигуры. Партия фортепиано алябьевских восточных романсов органично сочетает в себе изобразительную и выразительную функции.

Среди поздних романсов Алябьева появляются сочинения, названные композитором «цыганскими песнями». Выше уже говорилось о некотором влиянии цыганской манеры исполнения на лирику Алябьева. Теперь же, в 1840-х годах, в период расцвета и всеобщей популярности цыганского исполнительства, композитор выделяет «цыганскую песню» наравне с жанром «русской песни». К ним относятся романсы «Старый муж, грозный муж» (слова Пушкина), «Не скажу никому» (слова Кольцова, 1844), «Кончен, кончен дальний путь», несложные по форме, полные огненного темперамента, захватывающие лихими танцевальными ритмами. Особо обращает на себя внимание лирическая песня «Не скажу никому», в которой интенсивное развитие начальной интонации путем расширения диапазона (до двух октав) приводит к кульминации, предвосхищающей кульминации Чайковского (пример 6).

Продолжается работа Алябьева в сфере бытовой песни-романса. В 1839 году был издан сборник «Застольных русских песен» для хора, к которым примыкают застольные и заздравные песни, сочиненные в другие годы. В них воспеваются гусарское «дружество», образы «вольности высокой», любовь к родине. В более ранних «Песнях Баяна» (слова Языкова, 1834) патриотическая тема звучит в героико-легендарном преломлении: им свойственны воинственность и намеренная архаичность в духе романтического воспроизведения образов отечественной истории поэтами-декабристами. Иная, горько-реалистическая интерпретация темы воинской доблести и патриотизма предстает в романсах 40-х годов — «Песне старика» (слова В. А. Соллогуба) и «Песне инвалида». Их содержание составляет трагический контраст между воспоминаниями о былых походах, славных подвигах, гусарском братстве и печальной действительностью, обрекающей старого воина влачить одинокое унылое существование.

Последний период творчества Алябьева характеризуется заметным усилением реалистических тенденций, вниманием к социальной тематике.

Трагическое противоречие между жалкой обездоленностью в настоящем и воспоминаниями о былой славе лежит и в основе романса «Нищая» (слова Д. Т. Ленского — из Беранже, 1841), в котором социально-обличительное стихотворение французского поэта-демократа получает глубоко драматическую трактовку. Медленное, как бы затрудненное развертывание мелодии, построенной на развитии лейтмотивации, данной в фортепианном вступлении, приводит к кульминации, звучащей гневным протестом и лишенной чувствительности ранних сентиментальных романсов. Типич-

ная, казалось бы, романтическая антитеза горестной действительности и воспоминаний о минувшем счастье получает реалистическое воплощение. Романы «Нищая», «Песня старика» и «Песня инвалида» предворяют музыкально-психологические портреты Даргомыжского.

Сочинения Алябьева последнего десятилетия отличаются демократической направленностью, вниманием к образам обездоленных, «униженных и оскорбленных», «бедных людей». Особый цикл составляют песни на стихи Огарева, рисующие безрадостные картины деревенского быта: «Кабак» (1843), «Изба» (ок. 1843) и «Деревенский сторож» (1851). Песня «Кабак» представляет собой драматическую метаморфозу жанра «русской песни», стоящую на пути к песням-сценам Даргомыжского, а затем и Мусоргского. В создании образа бедняка, тщетно пытающегося «за кружкой утолить печали», важную роль играет драматическая трактовка плясового ритма, разудалые скачки на большие интервалы в мелодии и тонкая имитация элементов мелодического распева, прорывающегося стоном отчаяния в кульминационный момент песни.

Унылые картины деревенской жизни разворачиваются в песнях «Изба» и «Деревенский сторож», реалистически развивающих линию «психологического пейзажа», идущую от более раннего романа «Зимняя дорога» (слова Пушкина, 1831). Обе песни явно перекликаются с шубертовскими изображениями природы, горестное оцепенение которой отвечает душевному состоянию лирического героя. Шубертовские влияния улавливаются и в композиционном решении этих песен²², и в нерасторжимости живописно-изобразительного начала с психологической глубиной, и в использовании отдельных средств музыкальной выразительности (в первую очередь различных видов оstinatности).

Вокальное творчество Алябьева — явление весьма своеобразное. Его сочинения существенно отличаются от романсов современников, в частности Варламова и Гурилева, с которыми его нередко объединяли в триаду. Самобытность лирики Алябьева не только в ее жанрово-тематической специфике, но и в индивидуальности его творческого метода, в его подходе к поэтическому тексту. Главной задачей для композитора было раскрытие различных оттенков переживаний его лирического героя, последовательное отражение в музыке отдельных образов поэтического текста, в то время как форма стиха, его ритмическая и интонационная сторона оставляют его в значительной мере равнодушным. Тонкая образно-психологическая детализация, с одной стороны, и частое пренебрежение структурой поэтического текста — с другой, — главное противоречие творческого метода Алябьева²³. В то же время направленность смысловой детализации текста

²² Сквозное развитие в песне «Изба» претворяется в двухчастной безрепризной форме, а в «Деревенском стороже» — в форме типа *bar*.

²³ На эту черту указывала в своей монографии В. А. Васина-Гроссман (66).

сближает его композиторские поиски с устремлениями Даргомыжского в поздний период творчества.

Лирика Алябьева с большой глубиной отражает повседневный мир переживаний человека его времени, которому были свойственны трагическое восприятие жизни, ощущение тоски, одиночества и разочарования, чувство гражданского протеста. С большой непосредственностью композитор отразил в романсе черты своего мировоззрения и личные впечатления. Автобиографические мотивы, пронизывающие его вокальное наследие, свидетельствуют об общей романтической ориентации его творчества. Алябьеву присуще романтическое противопоставление действительности и иллюзии (воспоминаний), тоска по идеалу; через все его творчество проходят романтическая тема скитаний, образы изгнанника, певца, гонимого жестокой судьбой, ностальгические мотивы тоски по родине. При этом ему абсолютно чужды байронические метания, воспевание «мировой скорби», скептицизм, ощущения «лишнего» человека, противопоставление личности и среды, искусства и жизни.

Романтизм Алябьева в идейном отношении близок романтизму писателей и поэтов декабристского круга. Ему присущи патриотизм, идеализация исторического прошлого, обращение к героям национального эпоса (образ Баяна). При этом история не представлялась убежищем от современности, что свойственно многим западным романтикам. Страницы алябьевской лирики, овеянные дыханием Отечественной войны 1812 года, запечатлели образы мужественных и простых воинов наполеоновской эпохи, предшественников «Старого капрала» Даргомыжского. Подобно передовым литераторам этого времени, композитор занимался собиранием и популяризацией фольклора. Национальная характерность «восточных» романсов Алябьева не имеет себе равных среди вокальных сочинений предшественников Глинки и отвечает устремлениям декабристской эстетики, ставившей во главу угла проблему народности, национальной самобытности.

Повышенная эмоциональность высказывания, детализированное отражение в музыке душевных процессов, тонкий психологизм сочетаются в романсах Алябьева с конкретной изобразительностью, воспроизведением предметного мира. Стремление к созданию зримого образа, к претворению национального, бытового, исторического колорита, связь с фольклором приводят к постепенному усилению реалистических тенденций. Вокальное творчество Алябьева зрелого периода сочетает романтическую окрыленность с реалистической правдивостью, большой психологической глубиной в отображении душевного мира человека его эпохи.

3.

Вокальное наследие Алябьева, как уже отмечалось, охватывает не только сферу камерно-вокальной лирики, но также про-

изведения для голоса с оркестром, для голоса и хора, для хора с сопровождением (как фортепианным, так и оркестровым), наконец, для хора а саррелла. Естественно, что эти сочинения достаточно тесно связаны друг с другом в жанровом отношении, причем такая связь проявляется в нескольких планах.

Например, очень многие алябьевские сочинения в жанре застольной песни или даже «русской песни» (среди последних — «Прощание с соловьем на Севере», «Ах, когда б я прежде знала», «Сладко пел душа соловушко», «Одинок месяц плыл») в равной мере относятся к области камерно-вокального и хорового творчества, поскольку сама их форма основана на соединении сольного запева с хоровым припевом. А в сборнике «Застольные русские песни», посвященном В. А. Перовскому, хоровое начало абсолютно доминирует.

Другая плоскость соприкосновения камерно-вокальных и хоровых жанров — это переложения композитором своих сольных романсов для хорового состава (о таких произведениях речь пойдет при рассмотрении алябьевского цикла «Собрание разных русских песен»). Еще один существенный момент взаимосвязи выступает при анализе вокальных циклов и вокальных сборников — их у Алябьева свыше пятнадцати, — где песни с участием хора выполняют функцию кульминационных, а иногда и заключительных номеров. Но если даже не учитывать использование хора в романсах и в обработках народных песен, хоровое наследие Алябьева включает в себя более ста произведений: три литургических цикла (две литургии и всеобщее бдение), около восьмидесяти духовных хоров, несколько хоровых концертов, переложения романсов и песен для хора с оркестром, гимны и торжественные танцы для хора, а также первый в истории русской музыки концертный хоровой цикл а саррелла на светские тексты.

Большинство алябьевских хоровых произведений принадлежит по формальным признакам к сфере культовой музыки. Но, констатируя это обстоятельство, необходимо сразу же подчеркнуть, что перед нами как раз тот случай, когда сочинения на духовные тексты менее всего рассматриваются композитором в качестве певческих номеров лишь прикладной функции для сопровождения церковной службы. С другой стороны, они не предназначены им и для концертного исполнения, о чем говорят хотя бы скрупулезные авторские указания, после каких именно возгласов священника или дьякона должен вступать хор.

Для понимания особенностей творческой работы Алябьева в духовных жанрах следует учитывать, в сколь неблагоприятных условиях — большей частью заведомо безнадежных — создавались его хоровые произведения. Метафорически говоря, он тогда во всех смыслах шел против течения.

Русская церковная музыка 1830—40-х годов, как известно, переживала период глубокого упадка, обусловленного целой совокупностью причин, типичных для николаевской эпохи: в частности, возобновлением запрета на исполнение сочинений духовных

жанров в концертных залах, сосредоточением всех привилегий по изданию и распространению культовых музыкальных произведений в руках директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова, резким сужением круга авторов, чьи хоры официально дозволялось петь в храме.

В подобных условиях Алябьев, конечно, никак не мог рассчитывать на сколько-нибудь широкое исполнение своей духовной музыки, даже если он и не принадлежал бы к числу лиц, находящихся в опале. Совершенно очевидно поэтому, что в значительной мере им двигал сугубо внутренний творческий импульс выражения идей подлинно гуманистического характера, одновременно глубоко лично выстраданных и философски обобщенных.

В отличие, например, от А. Ф. Львова, П. М. Воротникова, Н. М. Потулова, П. И. Турчанинова, Г. Я. Ломакина, чьи усилия были сосредоточены преимущественно на узкопрактических целях храмовых служб, Алябьев в решении своей художественной задачи стоял приблизительно на тех же эстетических позициях, как Моцарт в Реквиеме, Бетховен в Торжественной мессе, Мендельсон в ораториях на евангельские сюжеты.

Вдобавок, отчуждение Алябьева от группы упомянутых выше «официальных русских церковных композиторов» усугублялось его нескрываемым равнодушием к вопросам обязательного следования богослужебным канонам и конкретным образцам древнерусского культового пения. Он никогда не обрабатывал старинных церковных напевов, не использовал их мотивов и даже интонаций, но со всей откровенностью опирался на интонационную сферу музыки романсовых жанров и романтических опер.

Показательным примером может служить алябьевский концерт для хора «Умилостиви господи гонящих врагов моих». В этом замечательном по музыке произведении композитор сознательно идет на нарушение исторически сложившихся правил. Так, Алябьев отказывается следовать обычаю использования в данном жанре текста из псалтыри или из других библейских книг, но сочиняет собственное стихотворение. В высшей степени оригинально решена им и структура концерта, она представляет собой редкое соединение концентрической формы с формой сквозного развития, причем сочинение тонально разомкнуто (до минор — ре-бемоль мажор). Образный строй музыкальных тем и закономерность их драматургического последования сообщают музыке определенное сходство то с романсовой элегией, то даже с романтической балладой. Вообще характерные интонации русского городского романа пронизывают все произведение от начала до конца и особенно выделяются в кульминационные моменты (пример 8).

В принципе те же стилистические особенности свойственны и лучшему из литургических циклов Алябьева — грандиозной Литургии до минор для смешанного хора. Черты смелого и новаторского решения выявляются в ней еще более отчетливо ввиду самой контрастности взаимодействия ярко романтических приемов

музыкальной композиции со строго выдержанным каноническим текстом.

Главным, определяющим художественным качеством этого сочинения следует назвать, пожалуй, органичное соединение в музыке доверительного, почти интимно-исповедального тона высказывания с колоссальным размахом развития художественных образов, когда достигается порой эмоциональный накал, равный кульминациям симфонических произведений или массовых оперных сцен.

С одной стороны, характер лирической исповеди в значительной степени возникает благодаря опоре на романсовые жанры элегии и «русские песни». Впрочем, здесь следует заметить, что и в чисто психологическом плане события евангельской истории или символические указания на них композитор не может осмысливать иначе, чем в сравнении с обстоятельствами его собственной судьбы. Порой появляются даже некоторые параллели, выраженные музыкой: так, в кульминационном разделе Литургии — хоровой молитве «Символ веры» — на словах «и страдавша...» введена цитата из духовного концерта «Умилостивы...», где тот же самый музыкальный материал соответствует словам Алябьева «Ты зришь все бедствия мои, простри ко мне твою руку помощи и помози мне в бедах и печалях».

С другой стороны, Алябьев всеми доступными ему средствами стремится усилить общечеловеческий характер выражаемых его музыкой чувств и мыслей, подчеркнуть их почти космогоническую всеохватность. С истинно романтическим максимализмом он отбирает из литургии Иоанна Златоуста все без исключения тексты, какие только можно было использовать для хора, и потому его сочинение даже по размерам является едва ли не самым большим за всю историю обращения к данному жанру русских композиторов.

С теми же целями он прибегает здесь к драматургическим приемам современного ему музыкального театра: вводит лейтинтонацию для объединения частей цикла, применяет порой типично оперные контрасты, вплоть до противопоставления хоровой массы специфично оперному по характеру речитативу солиста (пример 9), а центральный раздел своего произведения — «Символ веры» — в резко противоречии со всеми церковными канонами решает в виде колоссальной по протяженности и как бы театрализованной хоровой баллады.

В целом динамика музыкально-драматургического развития направлена от поначалу внешне сдержанного выражения личных чувств к грандиозному массовому действу почти эпического плана, а затем к объединению личного и внеличного начал в одном из заключительных номеров цикла «Достойно есть».

Очень привлекательны по музыке и одночастные произведения Алябьева, например три Херувимские песни, «Зряще мя безгласна», «Псалма», «Да исправится», «Колесницы гонителя фараона», «Вкусите и видите», «Милость мира» и другие. Самые ранние из

них написаны были еще в тобольской ссылке, более поздние — в Коломне осенью и зимой 1842—1843 годов.

Как уже говорилось, духовные сочинения Алябьева не могли быть широко известны в России. И все-таки, судя по исполнительским пометкам в рукописных партитурах, они звучали тогда в каких-то отдельных храмах, скорее всего провинциальных.

Так или иначе они — в противовес усилившемуся в середине XIX столетия вниманию к древнерусским распевам и их обработкам — знаменуют собой развитие принципиально иной, подчеркнуто романтической тенденции в духовных жанрах, которая позднее найдет продолжение в аналогичных сочинениях Балакирева, Чайковского, Аренского и ряда других авторов.

К самому концу жизни Алябьева (около 1850 года) относится его работа над первым в истории отечественной музыки циклом хоров без сопровождения на светские тексты — «Собранием разных русских песен». Как видно даже из самого названия, композитор ориентировался в составлении этого «Собрания» на популярный тогда тип музыкального альбома, хотя в данном случае он остановился на совершенно ином принципе циклического объединения частей, нежели в своих сборниках для голоса с фортепиано.

Предназначая свой хоровой цикл для исполнения на эстраде какого-либо большого концертного зала, Алябьев как бы зафиксировал в закономерности циклического последования частей тетрадии, которые исторически сложились и постепенно утвердились в практике проведения утренних или вечерних хоровых концертов. Такого рода концертные собрания открывались обычно пением русского гимна, затем следовали отдельные хоровые сочинения, чередуясь между собой по принципу жанрового контраста или взаимодополнения. В заключение исполнялось хоровое произведение несколько более крупное по форме и желательнее самое впечатляющее с музыкальной точки зрения.

Рассмотрев с этой позиции «Собрание разных русских песен», мы легко обнаружим названные закономерности:

- | | |
|---|---|
| 1. «Боже, царя храни»
(слова В. А. Жуковского) | гимн с музыкой Алябьева на мотив народной песни «Слава» |
| 2. «Всех цветочков боле»
(слова И. И. Дмитриева) | «русская песня» |
| 3. «Молитва»
(слова Н. М. Языкова) | гимническая элегия |
| 4. «Песня о добром царе»
(слова Н. М. Карамзина) | разновидность солдатской песни (о Петре I) |
| 5. «Застольная песня»
(слова А. А. Дельвига) | застольная песня |
| 6. «Очи»
(слова Д. П. Ознобишина) | лирический романс |
| 7. «Соловей»
(слова А. А. Дельвига) | «русская песня» |
| 8. «Увы, зачем она блистает»
(слова А. С. Пушкина) | парафраза на музыку вальса В. Р. Галленберга |
| 9. «Глазки голубые»
(слова неизв. автора) | мазурка |

- | | |
|---|----------------------------|
| 10. «Прощание с соловьем на Севере» (слова И. И. Веттера) | парафраза романа «Соловей» |
| 11. «Песня сибирская старика Луки» (слова П. П. Ершова) | застольная песня |
| 12. «Охотничья песня» (слова В. К. Кюхельбекера) | жанр <i>caccia</i> |
| 13. «Пела, пела пташечка» (слова А. А. Дельвига) | «русская песня» |

Разножанровость чередования хоров в цикле не требует комментариев. Но, как можно заметить, большинство из них являются переложениями романсов самого Алябьева для хорового состава. Между тем художественные принципы и конкретные приемы такого переложения представляют определенный исторический и эстетический интерес²⁴.

В подобного рода работе композитор очень далеко отходит от метода простого приспособления старого музыкального материала к новому составу исполнителей. Он словно заново сочиняет свою же собственную музыку, в результате чего пропадают порой тонкие ритмы и штрихи фортепианной фактуры, зато расширяется арсенал музыкальных приемов, относящихся к области колорита, динамики, тембра, звуковой объемности. Алябьев выразительно противопоставляет друг другу звучание мужских и женских голосов, группы солистов и всей массы хора, мастерски использует приемы усиления или ослабления тесситуриного напряжения хорового *crescendo* и *diminuendo*.

В целом по принципам переложения музыки камерно-вокальных сочинений для хора наследие Алябьева составляет интересную и, пожалуй, стилистически наиболее близкую параллель к творчеству его современника — известного тогда немецкого композитора И. Лёве.

Отмечая высокие художественные достоинства алябьевского хорового цикла, следует особо остановиться на его последней части. Хор «Пела, пела пташечка», помимо замечательной музыки и ее тонкого соответствия стихотворному тексту Дельвига, представляет собой интерес и в жанровом отношении. Отталкиваясь от жанра «русской песни», Алябьев создает здесь едва ли не уникальный образец хорового концерта без сопровождения со светским текстом. Внешне очень простая, но исполненная глубокого чувства тема звучит сначала в гомофонном изложении почти кантового склада, затем проводится в колористически контрастных группах хора, развивается полифонически (вертикально-подвижной контрапункт) и органично подводит к кульминационному за-

²⁴ Хоры этого цикла, за исключением номеров 1 и 3, были изданы под редакцией Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора с названием «А. Алябьев. Песни для хора без сопровождения» (М.—Л., 1952). Об истории создания алябьевского «Собрания разных русских песен» см.: 108, 219, 220, 309.

ключительному разделу, написанному в форме фуги (пример 10). Правда, композитор мог подсознательно опираться на аналогичные жанровые решения в финалах оратории Дегтярева «Минин и Пожарский» и оперы Глинки «Иван Сусанин». Однако там мы встречаемся с музыкой принципиально иных жанров, с оркестровым сопровождением, а самое главное — с эпической картиной ликования масс народа. Здесь же жанр и форма хорового концерта с финальной фугой выбраны для претворения образа страдающего и бесконечно одинокого человека.

В русской хоровой музыке прием такого парадоксального и одновременно естественного соединения интимной романсовой интонации с ярко полифонизированным драматическим развитием мы встретим позднее в кантатах Танеева.

Почти столь же богато, как вокальная, представлена в наследии Алябьева и камерно-инструментальная музыка. По справедливому заключению О. Е. Левашевой, «ни один доглинкинский композитор не уделял столько внимания *непрограммной* инструментальной музыке» (140, 300). Действительно, алябьевское наследие в камерно-инструментальных жанрах чрезвычайно объемно, но самое главное, Алябьев делает в данной области своего творчества очень большой шаг вперед по сравнению с предшествующими русскими авторами. Это касается и принципиально нового уровня обобщенности образного мышления, и трактовки сонатного цикла, и приемов развития музыкального материала.

Многочисленные сочинения Алябьева для камерно-инструментальных ансамблей могут быть подразделены на три основные группы: 1) сонаты, трио, квартеты и квинтеты, написанные в форме трех- или четырехчастного сонатного цикла; 2) одночастные произведения в форме сонатного *allegro* с медленным вступлением, построенные по образцу театральных увертюр, но как бы в миниатюре; 3) вариационные циклы.

Циклические произведения Алябьева почти все имеют выдающуюся художественную ценность и представляют наибольший исторический интерес. Они позволяют также рассмотреть на их примере некоторые важные особенности инструментального стиля композитора.

Превосходным по музыке и мастерским сочинением следует назвать уже Первый струнный квартет ми-бемоль мажор, хотя он был начат в 1815 году и является, таким образом, едва ли не самым ранним из дошедших до нас образцов камерно-инструментального творчества Алябьева. Судя по долгому, десятилетнему сроку работы, нескольким авторским редакциям нотного текста и программного характера надписи на титульном листе рукописной партитуры — «Критика легка, но искусство трудно. Смело вперед», — композитор сам считал создание этого квартета значительным этапом своего творческого пути. Вероятно, именно в данном произведении сформировались основные художественные принципы его подхода к квартетному жанру, а в некоторой степени — и ко всей сфере камерно-инструментальной музыки. Они

заклучались прежде всего во взгляде на сонатный цикл как на некую образную целостность, как на строго закономерное последование частей, объединенных развитием общей для них идеи преимущественно романтического плана. Разумеется, для западноевропейских мастеров первой трети XIX века подобный взгляд не вносил чего-либо принципиально нового, однако для представителя сравнительно молодой отечественной композиторской школы такой подход означал весьма существенное достижение.

Динамика музыкальной драматургии в квартетных циклах Алябьева может показаться традиционной, хотя при внимательном рассмотрении — в контексте общеевропейской эволюции этого жанра — обнаруживаются особенности не совсем обычного, но глубоко закономерного и романтического по духу решения. Главные и побочные партии в первых частях образно вовсе не антагонистичны, они, скорее, эмоционально дополняют друг друга, словно различные оттенки выражения одного чувства в поэтическом дружеском послании или любовной серенаде. Однако по мере дальнейшего развития контрасты усиливаются, затем все ярче выступает конфликтное начало. Развертывание формы направлено к финалам, которые в алябьевских квартетах и по масштабам заметно превосходят любую из предшествующих частей, и в содержательном отношении представляют собой разделы наиболее драматургически насыщенные и острособытийные, иначе говоря — центр тяжести всего цикла.

Выдающимся по художественным качествам примером прямо противоположного драматургического решения в камерно-инструментальном творчестве Алябьева можно назвать его сонату для скрипки и фортепиано ми минор (время сочинения неизвестно), где центр тяжести приходится как раз на ярко конфликтную I часть.

Важную роль в музыкальной драматургии камерно-инструментальных ансамблей играют интонации как инструментального, так и вокального типа. Романсовые интонации, а иногда даже и целые мелодии песен Алябьева вводятся им в чисто инструментальные сочинения. Например, главная тема I части замечательного трио ля минор (около 1833) для скрипки, виолончели и фортепиано сразу вызывает аналогию с жанром элегического романса. Центральная II часть того же трио представляет собой парафразу алябьевской песни «Коварный друг, но сердцу милый».

Использование Алябьевым песенных цитат в его камерно-инструментальных произведениях является обычно лишь одним из художественных средств развития романтического образа, а иногда — и возвращения к традициям программной музыки уже на высшем уровне музыкального мышления. Ярким примером такого рода обобщенной программности служит Третий струнный квартет соль мажор, который относится к числу самых лучших алябьевских сочинений. Цитирование в нем отрывков известных тогда романсов и песен заставляет переосмысливать их в контексте музыкальной драматургии данного квартетного цикла, но одно-

временно с тем побуждает слушателей воспринимать самый **квартет** в контексте всего творчества художника, его музыкального окружения и даже его творческого и жизненного пути.

Впрочем, для исторически объективной оценки алябьевского **Третьего квартета** необходимо также учитывать, что это сочинение является лишь одним из выдающихся образцов целого направления в развитии камерно-инструментальных жанров той эпохи — направления, которое и в масштабах общеевропейской музыкальной культуры определяло в 1820-х годах особенности психологического восприятия такого рода музыки. В данном случае имеются в виду квартеты романтического стиля с введением цитатного материала из песен, оперных арий, сочинений других жанров, а кроме того — квартеты с программно-характера посвящением какому-либо известному композитору или поэту.

В наши дни в этой связи на память приходят в первую очередь камерно-инструментальные ансамбли Шуберта с намеренно акцентированными, либо, напротив, несколько завуалированными цитатами из его оперы «Розамунда», из его песен «Маргарита за прялкой», «Боги Греции», «Девушка и смерть». Между тем именно шубертовских произведений Алябьев, скорее всего, не знал: они еще не были широко известны тогда в России. Однако последнее обстоятельство не имеет существенного значения, поскольку можно назвать достаточно много иных примеров, не столь же хрестоматийных, не шедевров, но все же очень хороших по музыке, а главное — вполне аналогичных по методам цитирования песенных мелодий и по принципам музыкально-драматургического развития. Среди них сочинения Цельтера, Лёве, Фильда и других популярных в ту эпоху во всей Европе авторов.

Для понимания особенностей музыкальной драматургии камерно-инструментальных сочинений 1810—40-х годов значительный интерес представляют те образцы, в которых совокупность средств музыкальной выразительности дополняется, а, точнее говоря, обуславливается посвящением. К кругу произведений такого типа принадлежат, например: вариации ми минор для фортепиано в 4 руки Шуберта, посвященные Бетховену (1818, ор. 10; на музыкальную тему, чье создание приписывается королеве Гортензии); его же фантазия фа минор для фортепиано в 4 руки, посвященная Каролине Эстергази (1828, ор. 103); Большой дуэт для 2-х фортепиано Мошелеса, посвященный Генделю (ок. 1838, ор. 92); струнный квартет ля минор Шумана, посвященный Мендельсону (1842, ор. 41) и многое другое. Наиболее близки творческой манере Алябьева по духу, да и по времени сочинения, пожалуй, ранние фортепианные квартеты Мендельсона — фа минор (1823, ор. 2, посвященный Цельтеру) и си минор (1824, ор. 3, посвященный Гёте).

Названные юношеские произведения Мендельсона Алябьев тоже почти наверняка не мог знать в пору создания Третьего квартета. Однако и здесь невольно возникающая при сравнении параллель говорит о работе художников в русле общей для ка-

мерно-инструментальных жанров тех лет стилистической тенденции.

Подчеркнем еще раз: сравнительный анализ произведений самых разных композиторов — от Шуберта и Мошелеса до Мендельсона и Шумана — убеждает, что в ту эпоху нередко *посвящение представляло собой особый тип программы*. Рассмотрение в таком аспекте алябьевского Третьего квартета не только подтверждает это общее положение, но и в определенной мере помогает в уточнении, можно сказать даже, в своего рода расшифровке творческого замысла русского автора.

Третий квартет, посвященный близкому другу Алябьева капельмейстеру и композитору Ф. Е. Шольцу, был завершен, как свидетельствует авторская запись на партитуре, 11 декабря 1825 года, когда музыкант уже находился в тюрьме, но еще надеялся на благоприятный поворот событий. Факт посвящения квартета Шольцу, направленность средств музыкальной выразительности и характер песенных и танцевальных цитат — алябьевские романсы, несколько прозрачных намеков на балетную музыку Шольца — все это позволяет предположить, что сквозной идеей сочинения и его обобщенной скрытой программой является тема мужской дружбы и творческого содружества.

Эмоциональный тон квартета сразу же определяет главная партия I части. Будучи инструментальной по своей природе, она вместе с тем воссоздает настроенные задушевной беседы и потому вызывает ассоциацию с жанровой разновидностью истинно дружеской застольной песни пушкинской эпохи. Ее начальный мотив по характеру художественного образа напоминает нам тему друга друзей из водевиля Алябьева и Верстовского «Хлопотун»:

Всему на свете мера,
Все будет жертвой дней,
Но дружба и мадера
Чем старе, тем вкусней.

Друзей своих держать,
Винца подчас хлебнуть:
Вот средство наслаждаться
И время обмануть!

Важнейшей, а в своем роде даже уникальной особенностью II части следует назвать сопоставление жанров менуэта (экспозиция и реприза) и мазурки (трио). В квартете тема намеренно несколько угловатого менуэта предвосхищает (характерной синкопой во втором такте) ритм последующей мазурки. Однако подобные жанровые сопоставления еще раньше приобрели в России очень большую популярность, но совсем в иной области музыкального искусства — в балетной музыке, и особенно в балетах с музыкой Шольца, где они применялись обычно для контрастной характеристики танцев «нека нынешнего» и «века минувшего». В одном из таких балетов — новогоднем балетном дивертисменте «Святочный вечер» (1823) — друзья-композиторы выступали в качестве соавторов²³.

²³ Пример прямого цитирования балетной музыки Шольца мы находим в квартете для четырех флейт Алябьева, главная партия I части которого — это

III часть квартета представляет собой небольшой вариационный цикл с четырехкратным проведением мелодии знаменитого алябьевского «Соловья». Сначала эта мелодия звучит в мажоре, словно тяжкое напоминание о неволе. Затем мы слышим ее мажорный вариант, но данный приглушенно, будто образ зыбкой мечты. Таким образом, музыкально-драматургическое развитие художественной идеи осуществляется в квартете, как мы видим, одновременно в двух планах. Один из них соответствует в общих чертах процессуальному развертыванию сонатно-симфонического четырехчастного цикла — с традиционным последованием сонатного *allegro*, менуэта, медленной части и быстрого энергичного финала. Другой план, ассоциативно дополняя и обогащая первый, вызвает в воображении слушателя аналогии с жанрами, а порой и с конкретной музыкой водевиля, балета, лирического романса, в результате чего каждая из частей приобретает обобщенно-программный смысл — «дружеское обращение», «о друге», «о себе», «о наших судьбах».

Преимущественно эти планы действуют как бы параллельно, взаимно усиливая друг друга, но иногда и отходят от такой параллели, особенно в IV части, где они даже образуют своего рода смысловой перпендикуляр.

У публики современных нам концертных залов музыка финала наверняка вызовет ощущение одной только ничем не омраченной радости и счастья. Почти наглядная картина легкого кружения и упительного полета создается всеми средствами музыкальной выразительности. Но в 1820-х годах те любители квартетного искусства, для которых предназначал Алябев свое сочинение, не могли не заметить еще одного важнейшего обстоятельства. Мотив главной партии представляет собой слегка видоизмененную цитату известного тогда алябьевского романса «Вижу, бабочка летает» (пример 7 а, б). Смысловая и эмоциональная кульминация этой песни приходится на слова «Исчерпав в кружение силу, что же бабочка нашла? На терновнике могилу...» — причем в соответствующем месте квартета все смычковые инструменты после кульминационного нагнетания унисонными форшлагами как бы имитируют удары колокола, возвестившего роковой час (цифра 80 опубликованной партитуры).

Знание контекста — то есть прежде всего романсового творчества композитора и совокупности его жизненных обстоятельств — существенно меняет для слушателей восприятие собственно музыкального текста квартета. Однако дело не только в этом.

Самый характер драматургического соотношения между музыкальным и стихотворным текстами цитируемого романса «Вижу, бабочка летает» вызывает естественную аналогию с песней Шуберта «Форель» и еще целым рядом сходных произведений. Очевидно, что перед нами не столь уж редкий случай, когда важней-

весьма популярный тогда марш (№ 2) из балета «Жюконд» (оркестровые партии хранятся в ЦМБ).

шим средством художественного выражения становится именно противоречие между, с одной стороны, ясной для слушателей серьезностью предмета разговора, а с другой стороны, не только его метафорической формой, но и нарочито облегченным тоном якобы беспечного высказывания. В настоящей главе уже шла речь о перенесении в область музыкального искусства типичных приемов школы «легкой поэзии». Здесь на примере квартета мы встречаемся с показательным конкретным проявлением такого влияния. Композиторы и поэты эпохи романтизма — и в их числе Алябьев — представляли в своих сочинениях порой, казалось бы, полярно противоположные по тенденции творческие манеры: как яркие средства гиперболизации эмоций, так и тонкие приемы мнимой маскировки чувств, каковые в глазах современников выступали оттого еще более рельефно²⁶.

В нотных архивах композитора среди образцов его инструментальной музыки хранится довольно значительное количество таких сочинений, при обращении к которым неизбежно возникает вопрос: представляют они собой только I часть незавершенного либо частично утраченного циклического опуса, или же они принадлежат к числу вполне завершенных одночастных произведений?

В решении такого вопроса применительно к творческому наследию Алябьева определяющим оказывается обычно следующий признак — наличие или отсутствие медленного вступления перед сонатным *allegro*. Подобное вроде бы частное обстоятельство, как правило, отображает собой более существенные факторы ориентации композитора либо на тип броской и яркой театральной увертюры, либо на образцы углубленно-психологических решений в духе бетховенских сонат и симфоний.

Если медленное вступление перед сонатным *allegro* у Алябьева имеется, это практически всегда указывает на одночастную форму, построенную по подобию театральных увертюр. Таков, например, квинтет ми-бемоль мажор для духовых инструментов.

Если медленное вступление отсутствует, это свидетельствует, что решение музыкальной формы предполагалось Алябьевым в виде многочастного сонатно-симфонического цикла, но остальные части были не написаны или впоследствии утеряны. Такова, например, первая и единственная из сохранившихся частей замечательного по музыке фортепианного квинтета ми-бемоль мажор.

Вообще при изучении творческого наследия Алябьева выявляется типологически парадоксальная, но исторически естественно объяснимая закономерность: многие его камерно-инструментальные ансамбли могут быть с гораздо большими основаниями отнесены к сфере подлинно симфонического музыкального мышления, нежели те произведения, которые он сам нарекал симфониями.

Оркестровые сочинения композитора при всей их многочисленности, а иногда и представительности наименований, например

²⁶ Об аналогичном явлении в русской литературе см.: 289, 151.

симфония ми минор, Большая симфония «Прощание с севером» и т. п., имеют все же несколько меньшее историческое значение и художественную ценность. Здесь нередко сказывается их явная предназначенность для исполнения именно в провинции, на местных концертах или просто на балах. В своем большинстве они, независимо от названий, жанрово тяготеют либо к театральным увертюрам, либо к пьесам сугубо прикладного характера — танцам и маршам. Вместе с тем они свидетельствуют об уверенном владении Алябьевым типичными для его эпохи методами оркестрового развития, о неистощимой изобретательности автора и его высокой технике инструментовки. В своей совокупности они помогают существенно уточнить картину эволюции русской оркестровой музыки приблизительно с 1815 по 1845 год.

Сильные и слабые стороны оркестровой музыки Алябьева особенно наглядно выступают при сравнении с симфоническими произведениями Глинки. Причем, пожалуй, наиболее показательно сопоставление одножанровых сочинений композиторов, а именно — двух симфоний и двух вариационных циклов с использованием темы «Камаринской».

Обе симфонии сочинялись в начале 1830-х годов: Алябьевым — осенью 1830 года в Тобольске, Глинкой — весной 1834 года в Берлине. Обе принадлежат к весьма популярному тогда типу одночастной увертюры-симфонии с медленным вступлением. Однако сколь различны не только их музыкальное решение, но и самый принцип осмысления жанра!

Алябьев ставил своей задачей, не выходя за рамки концертной увертюры-симфонии, передать художественный образ, очень близкий по драматизму бетховенским произведениям. Он вовсе не стремился воплотить драматическую экспрессию какими-либо средствами национального или тем более народного искусства, довольствуясь стереотипными приемами западноевропейского симфонизма, хотя мотив главной партии все же невольно вобрал в себя и черты русского городского романа. Композитор вполне завершил сочинение и, по всей вероятности, остался им удовлетворен.

Глинка в своем замысле, отталкиваясь от того же самого типа концертной увертюры-симфонии, судя по всему, желал, насколько возможно, приблизиться к концепции, свойственной симфоническому циклу. Кроме того, он сознательно положил в основу тематизма мелодии в духе русских народных песен и настойчиво искал пути органичной симфонизации этого музыкального материала. Композитор не завершил сочинение и не был им вполне доволен, поскольку, по его собственным словам, русская тема «была разработана по-немецки» (85, 263).

Действительно, по сравнению с симфонией ми минор Алябьева симфония ре мажор Глинки выглядит стилистически несколько пестро. Но глинкинское произведение представляет собой определенный шаг вперед даже в масштабе общеевропейского развития искусства, между тем как алябьевское сочинение при всех его

несомненных достоинствах относится все же к ряду вторичных и по языку и по художественной идее.

Другой пример — оркестровые сочинения с варьированием мотива «Камаринской» — дает нам картину внешне обратного соотношения, когда Глинка завершил свое знаменитое произведение, а Алябьев оставил его незавершенным. Но, независимо от этого обстоятельства, чрезвычайно интересно и показательно глубокое внутреннее различие их творческих решений при общей исходной идее — сопоставление в вариациях медленной и быстрой русских народных песен.

Глинка, как известно, вначале резко акцентирует жанровый контраст двух крестьянских песен и затем в процессе развертывания формы двойных вариаций незаметно сближает народные темы вплоть до неожиданного, но продуманно подготовленного перехода одной в другую.

Алябьев в своей Интродукции и теме с вариациями для скрипки с оркестром придерживается формы простых вариаций, в рамках которых он постепенно видоизменяет мотив песни «Взвейся выше, понесися, сизый голубочек», а в заключительной, седьмой вариации (от нее в архиве композитора сохранились лишь начальные такты) с эффектом использует прием тематической модуляции с превращением первоначальной темы в мотив «Камаринской».

Время работы Алябьева над Интродукцией нам неизвестно. Оно может быть определено косвенно, на основании стилистического анализа, а также следующего соображения: по-видимому, композитор прервал сочинение, узнав около 1848 года об аналогичном произведении Глинки. И все же в любом случае сама близость их замыслов, возникших явно независимо друг от друга, свидетельствует о том, что такого рода идея буквально носилась тогда в воздухе.

4.

В отличие от романсов и камерно-инструментальных ансамблей алябьевские произведения в театральных жанрах почти не изучены и даже за единичными исключениями не опубликованы. Между тем наследие композитора в данной жанровой сфере чрезвычайно объемно. Оно представляет значительную художественную ценность и раскрывает перед нами процесс эволюции русского музыкального театра 1820—40-х годов со стороны сейчас малоизвестной, но очень характерной для своей эпохи. Оно находится в тесной связи и в сложном соотношении с музыкой камерно-вокальной и инструментальной и потому при сравнительном анализе разножанровых сочинений помогает выявить существенные свойства композиторской техники Алябьева, позволяет составить более глубокое и объективное суждение о его стиле и творческом методе. То, что в камерных жанрах — романсах и кварте-

тах — нередко дается едва заметным намеком (впрочем, весьма прозрачным для алябьевских современников), в театральных произведениях в соответствии с их эстетикой публичного зрелища приобретает вид ярко выраженный, а порой и нарочито подчеркнутый. В равной мере относится это к водевилям, к мелодрамам, к музыке для драматических, балетных и оперных спектаклей.

Если начинать рассмотрение алябьевской музыки для театра с сочинений, имевших наиболее длительную сценическую жизнь, наиболее популярных тогда и наиболее многочисленных в его творчестве, то здесь на первый план вне всякой конкуренции выйдет жанр водевиля.

Список водевильных пьес с музыкальными номерами Алябьева насчитывает 23 наименования²⁷. Большинство из них — 13 — принадлежат опере-водевилю, причем и в тех и в других случаях количество алябьевских номеров весьма велико и, как правило, превышает число номеров других композиторов.

Многие из этих водевилей шли в столичных и провинциальных театрах до середины XIX века, однако алябьевская музыка звучала на театральных сценах и гораздо позднее, поскольку арии и куплеты по характерной для водевильного жанра традиции еще долгое время переносились капельмейстерами из одной пьесы в другую.

Как известно, роль водевильного жанра в развитии отечественного музыкального искусства времени Алябьева и Верстовского была весьма заметной и разнообразной, что находит полное подтверждение и в собственно алябьевском творчестве. С одной стороны, его яркие по музыке увертюры к водевилям — общим числом свыше десяти — явились новым и немаловажным этапом в освоении русской композиторской школой крупных оркестрово-симфонических форм²⁸. С другой стороны, его куплеты, арии и вокальные ансамбли опосредованно повлияли на жанр романса, расширив круг поэтических образов и обогатив арсенал средств

²⁷ Оперы-водевилей: 1822 — «Новая шалость, или Театральное сражение»; 1824 — «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»; 1824 — «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье»; 1824 — «Хлопотун, или Дело мастера бонятся»; 1825 — «Встреча дилижансов» (из 15 номеров 10 — Алябьева); 1825 — «Три десятка, или Новое двухдневное приключение»; 1827 — «Две записки, или Без вины виноват»; 1827 — «Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравятся женщинам»; 1827 — «Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль»; 1827 — «Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам»; 1827 — «Редкая наשמешница, или Муж по завещанию»; 1831 — «Старый гусар, или Паж Фридриха II»; 1836 — «Новый Парис». Комедии-водевилей: 1823 — «Деревенский философ» (увертюра и 16 номеров); 1823 — «Медведь и паша» (аранжировка популярных мелодий); 1824 — «Путешествующая танцовщица, или Три сестры-невесты»; 1824 — «Проситель»; 1826 — «Утро и вечер, или Ветер переменился»; 1827 — «Моя жена выходит замуж» (увертюра и 5 номеров); 1827 — «Нераздельные, или Новое средство платить долги»; 1830 — «Муж и жена»; 1835 — «Иван Савельич» (увертюра); 1835 — «Наказанный за обман» (курсивом даны те четыре случая, когда Алябьев выступал без соавтора).

²⁸ Пять лучших увертюр отредактированы Т. С. Крунтзевой и опубликованы в изд.: Алябьев А. Увертюры к операм и водевилям. Л., 1976.

художественной выразительности. Многие характерные прежде всего для водевильных куплетов признаки — прямое и вместе с тем лукавое обращение певца к слушателям, смешение утрированно возвышенного тона с приземленно бытовым сюжетом, акцентное выделение повторяющегося каламбура или иного ключевого словосочетания, иногда шутливое и словно бы случайное введение социальной тематики, желание заинтриговать собеседника загадкой, которая разъясняется лишь в самом конце, — эти приемы не только проникают в область камерно-вокальной лирики, но и определяют подчас драматургическую сущность таких алябьевских песен, как «Совет», «Дедушка», «Солома», «Талисман», «Выбор жены», «Почтальон». Группа названных романсов находит показательную аналогию в поэзии той же эпохи, например в известных стихотворениях «Фонарики-сударики» И. П. Мятлева, «Русский бог» и «Давным-давно» П. А. Вяземского:

Давно ли ум с фортуной в споре,
А глупость счастья зерно?
Давно ли искренним быть — горе,
Давно ли честным быть смешно?
Давно ль тридцатый год Изоре?
Давным-давно...

Давно ль знак чести на позорном
Лишь только яркое пятно,
Давно ль на воздухе придворном
Вдруг и тепло, и студено,
И держат правду в теле черном?
Давным-давно.

Кроме того, музыкальная драматургия и структура русского водевиля в определенном смысле оказали влияние на драматургию и структуру русской романтической оперы второй половины 1820—30-х годов (см.: 96).

И все же значение водевиля еще не в полной мере раскрыто литературоведением и музыковедением, причем неполнота исследования относится к самому эстетическому феномену этого общеевропейского явления культуры. Поставленный рядом с комедией или оперой той же эпохи, водевиль всегда проигрывает им как по глубине отображения действительности, так и по разнообразию художественных средств. Музыкальные номера водевилей — куплеты — могут выглядеть, на первый взгляд, особенно простыми и даже наивными и потому не требующими специального изучения. Однако в интересующем нас ракурсе здесь неизбежно возникает принципиальный вопрос: что же привлекло тогда очень многих выдающихся поэтов, драматургов, композиторов России к столь легковесному, казалось бы, жанру и какое именно качество отличает, например, комическую оперу от оперы-водевиля?

Творчество Алябьева дает благодатный материал для постановки и частичного разрешения этой проблемы.

В январе 1822 года композитор завершил свою комическую оперу «Лунная ночь, или Домовые» на либретто П. Н. Арапова и П. А. Муханова. Сюжет этого произведения, заимствованный из французской пьесы, вроде бы очень близок к водевильному: трое молодых людей — гусар, студент и чиновник — ухаживают за тремя девушками — дочерьми оставшего военного и их служанкой и, желая добиться согласия родителей своих возлюбленных

на свадьбу, переодеваются под вечер в маскарадные костюмы привидений и устраивают веселый и суматошный розыгрыш, который после нескольких непредвиденных поворотов фабулы приводит все же к изначально ожидаемому благополучному концу. Уже увертюра по эмоциональному строю, по характеру тематизма, по составу оркестра и методам оркестрового развития решительно во всем сходна с алябьевскими водевильными увертюрами. Равным образом типичные признаки водевильного жанра заметны и в музыкально незамысловатой, хотя и тонкой обрисовке характеров действующих лиц, и в куплетной форме большинства сольных номеров, и в принципе соотношения комедийных разговорных диалогов с шутливо-лирическими ариями, и даже в общем объеме музыкального материала, каковой в целом лишь немногим превышает объем партитуры, например, «Деревенского философа» Алябьева. И тем не менее «Лунную ночь» никак нельзя назвать оперой-водевилем. При знакомстве с ее текстом и музыкой мы отчетливо ощущаем, что в ней отсутствует некий жанровый стержень — какое-то главнейшее качество, определяющее самый дух водевиля²⁹.

Это качество удастся выявить, сравнивая комическую оперу Алябьева с теми водевилями и операми-водевилями, для которых он один или же в соавторстве с другими композиторами писал музыку.

Будучи по своим корням и драматургическому типу яркой и самостоятельной разновидностью комедии положений, водевиль развил и вывел на передний план характерно театральные принципы. Назовем их *условиями игры*. Разумеется, для любого из сценических жанров — для трагедии, фарса, мелодрамы, балета, оперы мы обязательно найдем контекстуальную эстетическую систему, вне которой невозможно их художественное восприятие. Однако таковые системы складывались постепенно, в процессе исторической эволюции искусства и культуры. А в водевиле «условия игры» задавались самими авторами согласно их замыслу и для каждой новой пьесы заново.

Таким образом, «условия игры» становятся даже для одного водевильного жанра фактором не константным, а переменным. Более того, в пределах одной пьесы каждый ее персонаж находится в рамках своих собственных «условий игры» и в первую очередь руководствуется ими в размышлениях, решениях и поступках, иногда даже вопреки всякой логике и самой сценической ситуации. Подобный водевильный персонаж — это не есть традиционное *амплуа* профессионального театра. Это и не маска лицедея театра народного. Тип водевильного героя по драматур-

²⁹ Рукописная партитура оперы «Лунная ночь» хранится в ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 375 (увертюра, антракт к II действию и 16 вокальных номеров без текста разговорных диалогов), рукописный текст либретто — в ЦТБ (Ленинград). Четыре вокальных номера опубликованы в переложении для пения с фортепиано Т. С. Крунтяевой в изд.: Алябьев А. Арии и дуэты из опер и водевилей. Л., 1979.

гической функции двойствен: исполняющий его роль актер непрерывно балансирует между театром переживания и театром представления, он то полностью сливается со своим образом, то отделяется от него, подшучивая над ним или сострадавая ему вместе со зрителями и слушателями.

Кстати сказать, именно отсутствие названных выше качеств и не позволяет отнести «Лунную ночь» Алябьева к группе опер-водевилей. В «Лунной ночи» помимо обычного мастерства композитора в музыкальной характеристике персонажей, в передаче целого спектра тонов и полутонов их эмоциональных состояний мы встретим и воистину водевильную легкость преподнесения музыкального материала, но «условия игры» здесь совсем не водевильные, а самые типичные, даже стереотипные для жанра комической оперы, да и развитие художественных образов и сюжета осуществляется совершенно независимо от зрительного зала, без оглядки на публику.

Напротив, в комедиях-водевилях и особенно в операх-водевилях алябьевская музыка почти теми же самыми средствами художественной выразительности создает атмосферу именно водевильного спектакля. Организуя драматургию и структуру произведения, она неизменно выполняет две противоположно направленные и взаимоуравновешивающие драматургические функции. Куплеты, арии, вокальные ансамбли, хоры, инструментальные интермедии и танцы здесь как бы вдвойне действенны, причем речь идет о действительности принципиально разного качества и различной ориентации: в одних случаях музыкальные номера углубляют действие, происходящее на сцене, усиливая для зрительного зала иллюзию психологической достоверности; в других случаях музыкальные номера открыто направляют действие со сцены в зрительный зал, обнажая условную природу театрального искусства. Нередко эти вроде бы несовместимые тенденции тем не менее перекрещиваются и даже парадоксально объединяются в одном водевильном номере.

Пожалуй, лучшим и художественно самым совершенным примером — шедевром в своем жанре, где к тому же особенно наглядно выявляются типично водевильные закономерности, — следует назвать знаменитую оперу-водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится».

Эта пьеса, представленная впервые на сцене московского Малого театра 4 ноября 1824 года, сразу же была восторженно встречена публикой и критикой и затем имела долгую и заслуженную популярность. В данном случае как нельзя более удачно сложилось творческое содружество и авторов и исполнителей. Проникновенный лирический талант Алябьева и феноменальное чувство острохарактерных сцен Верстовского соединились с незаурядным драматическим дарованием А. И. Писарева и получили богатую и благодатную возможность раскрыть себя в образной характеристике живых и симпатичных персонажей, в музыкально-драматургическом развитии незатейливого

и одновременно увлекательного сюжета. Исключительно удачным оказался и состав исполнителей на премьере, когда буквально все роли были сыграны выдающимися и находящимися в расцвете сил актерами и актрисами: Репейкина исполнил М. С. Щепкин, Лионского — П. А. Булахов, Радимова — В. И. Воеводин, Наденьку — Н. В. Репина, Сашу — Д. М. Сабурова. И пьеса, и музыка, и самый спектакль произвели неизгладимое впечатление на С. Т. Аксакова и В. Г. Белинского.

Драматургическое зерно водевиля и заданные авторами «условия игры» в полном согласии с водевильными традициями заключены во второй части названия — «Дело мастера боится». Эта известная русская поговорка неожиданно осмысливается не в переносном, как обычно, а в анекдотически прямом значении — то есть не «всякое дело спорится в руках умельца», а «всякое дело терпит крах», когда за него берется человек чрезвычайно темпераментный и с буйной фантазией, но легкомысленный и самонадеянный, о котором в народе иронически говорят: «Во всякой бочке затычка».

Именно таков главный герой пьесы — вездесущий хлопотун Репейкин. Поговорка приобретает вид каламбура, и возникшее каламбурное двоемыслие определяет собой развитие фабулы и логику взаимоотношений между персонажами.

Центральный каламбур, вынесенный в заголовок, имеет не только драматургическое, но и формообразующее значение. Ему иерархически подчиняется целая цепь вроде бы импровизационных, однако тонко взаимосвязанных каламбуров, афоризмов и поговорок, служащих уже местными кульминациями и драматургическими центрами в каждом из тринадцати явлений и в каждом из двадцати пяти музыкальных номеров. В «Хлопотуне» буквально фейерверком рассыпаны дух захватывающие по остроумию сцены — с петухом, которого пристрелили, дабы его случайно не унес коршун, с часами, у которых сломали пружину, дабы точно поставить стрелки на нужный час, с любовным письмом, текст которого диктуется вперемежку с рецептами из поваренной книги, дабы ни одно мгновение времени не пропало даром. Самые различные по эмоциональному состоянию, выраженному в музыке, самые неожиданные по сюжетным поворотам эпизоды — они тем не менее прямо или опосредованно производны от все той же присказки — «дело мастера боится». Например, в сцене травли волка, когда охоте мешает невеста откуда взявшийся громадный волкодав, его хозяин Репейкин недоуменно отвечает разгневанному хору охотников: «Но, впрочем, мне до вас нет дела, и я заметить лишь хотел, что я во всем собаку съел». Еще в одном из музыкальных номеров разговор идет о судьях, каковых, оказывается, нужно опасаться не менее, нежели собак и воров.

Наконец, ставшая самостоятельной, эта тема будто невзначай всплывает в заключительных куплетах, где она вновь объединяется с центральным каламбуром:

Воров на свете не сочтешь,
Но их по классам различают,
Одних хватают за грабеж,
Другие сами все хватают.

Один наказан... между тем
Другой изводит веселиться
И смело повторяет всем,
Что дело мастера боится.

Музыку заключительных куплетов написал Верстовский, и, как легко заметить, в этой сцене, когда персонажи поочередно обращаются прямо к публике и каждый из них на свой манер перетолковывает ключевые слова «дело мастера боится», драматургом и композитором доведена до предельного выражения та тенденция водевильного жанра, которая смыкается с театром представления. Напротив, лирическая кульминация пьесы — мелодекламация на фоне замечательной по красоте мелодии солирующей скрипки и любовный романс Лионского с музыкой Алябьева — погружает нас в атмосферу театра переживания (пример 11). Хотя если быть совершенно точным, даже этот номер (№ 16) при всей его развернутости и тонкой психологической мотивированности стоит драматургически все-таки ближе к водевильному куплету, чем к оперной арии. Музыкальный образ выражает здесь страстное признание в любви, однако насыщенный остроумной игрой слов и афоризмами поэтический текст приближает монолог Лионского к некоему обобщенному и почти резонерскому рассуждению о извечной робости влюбленных и неом языке их взглядов. И сценическая ситуация водевильна: юноша обращается к девушке — предмету своей страсти на глазах у ничего не подозревающего и даже помогающего ему соперника³⁰.

Но большинство музыкальных номеров, независимо от того, принадлежит ли их музыка Алябьеву (№ 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 16—20, 22) или Верстовскому (№ 3, 5, 8, 10, 13, 15, 21, 23—25), как уже говорилось, синтезируют две противоположные драматургические тенденции, причем связующим звеном, которое позволяет органично объединить принципы театра представления и театра переживания, служит все тот же феномен каламбура. Афористические выраженные обобщение вроде бы ни на мгновение не прерывает развития сюжета, но адресуется всегда прямо к зрителям. Поэтому наряду с созданием непринужденной атмосферы якобы импровизационного развертывания действия и с подчеркиванием самого различного характера сценических ситуаций усилия композиторов направлены на эмоциональное осмысление, выделение и эффектное преподнесение каламбура. Для достижения названной цели Алябьев и Верстовский используют ряд типичных для жанра оперы-водевиля приемов: 1) тихая кульминация — неожиданное произнесение слов говорком или театральным шепо-

³⁰ Рукописная партитура всех музыкальных номеров Верстовского находится в отделе редких книг библиотеки Московской консерватории; рукописная партитура всех музыкальных номеров Алябьева хранится в ЦГАЛИ. Заключительный номер опубликован в изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971. Романс Лионского вошел в первый том собрания романсов А. Алябьева под редакцией Б. В. Доброхотова (М., 1974).

том после предшествующего динамического нагнетания; 2) подчеркивание мелодической линии вокальной партии унисоном всего оркестра; 3) резкая смена оркестровой фактуры с густой на очень прозрачную; 4) направленность музыкальной формы к завершающему афоризму; 5) классицистская структура дробления с замыканием, где замыкание попадает как раз на каламбур; 6) возвращение в основную тональность с помощью внезапной модуляции; 7) перемена темпа или даже размера на последней строке поэтического текста; 8) обязательный оркестровый отыгрыш в танцевальном ритме для подтанцовки актера.

Применяемые Алябьевым и Верстовским средства музыкальной характеристики персонажей не менее разнообразны. С одной стороны, авторы обращаются практически ко всем популярным тогда жанрам вокальной и танцевальной музыки — лирическому романсу и элегии, «русской песне» и балладе, философическому монологу и мелодраме, арии оперного типа и комедийному вокальному ансамблю, охотничьему хору и эпизоду свадебной кантаты, вальсу, полонезу, мазурке, котильону, кадрили. С другой стороны, композиторы в соответствии с водевильной традицией почти всегда иронически преломляют здесь эти жанры, пародийно гипертрофируют присущие им свойства или же необычно объединяют их. Важно также подчеркнуть, что ни один из героев не охарактеризован однопланово. Качества положительные и отрицательные присущи и Радимову, и Лионскому, и Наденьке, и Саше. Не составляет здесь исключения и Репейкин, причем именно неоднозначность его натуры приводит к неожиданной и по водевильному эффектной развязке.

При всей навязчивости и самонадеянности Репейкин по-доброму эмоционально отзывчив и органически не способен к духовному насилию. К тому же, как ни странно, у него легкий характер. Поэтому, случайно, против замысла устроив счастье своей невесты с другим, он не рассержен, но даже радостен, ибо «согласитесь, однако ж, что хотя мне и не удалось, а я все-таки уладил хорошо это дело: молодые будут счастливы, а я был бы в дураках, если бы женился». Таким образом, русская пословица, повернутая вначале на 180 градусов в своем значении, в конце пьесы совершает еще один поворот и возвращается к истинному смыслу, а добродушный Хлопотун действительно оказывается мастером, которого дело боится.

Своего рода антагонистом водевиля по эмоциональному строю, по кругу типичных сюжетов и художественных образов был жанр мелодрамы.

В чистом виде, как цельное и жанрово однородное произведение, мелодрама представлена в творчестве Алябьева единственным и выдающимся образом — музыкально-сценической интерпретацией поэмы Пушкина «Кавказский пленник» (см.: 117). Однако если говорить об использовании этого жанра во вспомогательной, дополняющей функции, то во всем алябьевском наследии мы не найдем практически ни одной оперы и ни одной пьесы

с его музыкой, в которой бы мелодрама не была употреблена в качестве весьма важного, а то и кульминационного номера³¹.

Мелодрама «Кавказский пленник», созданная в конце 1820-х годов, и по интонационному строю, и по драматургическим принципам, и по музыкальной форме в высшей степени характерна для своей эпохи. Она состоит из 23 номеров, самые мелкие из них содержат лишь несколько тактов, но самые большие достигают размеров достаточно развернутой музыкально-драматургической сцены. Весьма показательно, что мы встретим здесь в рамках камерной пьесы для двух героев почти все компоненты, используемые в данном жанре: пантомиму на фоне инструментального сопровождения, чередование поэтической декламации с оркестровыми отрывками, речитатив, арию, хоровую песню, звучащую за кулисами, ариозо и собственно мелодекламацию, когда чтение поэтического текста и оркестровое звучание разворачиваются двумя непрерывными и взаимосвязанными пластами. Стройность музыкального целого в значительной мере достигается благодаря явственно ощущаемой концентрической структуре с закономерностью плавного перехода от безмолвного действия — пантомимы — к декламации, затем к речитативу, сольному, сольному и хоровому пению, а потом — снова к сольному пению, декламации и пантомиме. Кроме того, немаловажную роль в процессе становления соразмерной и завершенной формы играет система музыкально-тематических повторов. Главную из тем, которая многократно повторяется и видоизменяется и из которой вырастают другие темы, безусловно следует назвать лейтмотивом всей мелодрамы (пример 12 а, б, в).

«Кавказский пленник» — явление безусловно органичное для отечественной музыкальной культуры. Не говоря уже о сюжетно-образной сфере, интонационный строй алябьевского сочинения полностью находится в русле русской романсовой лирики 1820-х годов, а в области музыкальной драматургии композитор продолжал прежде всего традицию Фомина, Козловского, Давыдова, А. Н. Титова, Кавоса, Шольца и многих других своих предшественников и современников, ибо редкая из постановок трагедий или драм той эпохи обходилась без мелодекламации. Вместе с тем ряд существенных стилистических и структурных признаков указывает также на близкое знакомство Алябьева с аналогичными по жанру произведениями немецкой композиторской школы, особенно с группой музыкальных сочинений на текст знаменитого стихотворения Г. Бюргера «Ленора», например с одноименной балладой

³¹ Как известно, слово *мелодрама* имеет несколько значений: 1) пьеса ярко мелодраматического характера; 2) драма с использованием приема декламации текста на фоне музыки разных авторов по выбору постановщика спектакля; 3) музыкальное сочинение, основанное преимущественно на принципе мелодекламации; 4) мелодекламация в качестве обособленного, отдельного номера в опере, водевиле, драматической пьесе. Но во времена Алябьева это слово практически еще не употреблялось в первом из приведенных выше значений и вовсе не заключало в себе смыслового оттенка, характеризующего вид облегченно-поверхностного драматизма.

И. Цумштега, с мелодрамой Э. Кунцена, со сценическими кантатами И. Андре и В. Томашека³².

Здесь при сравнении не только выявляются черты преемственности, но и особенно ясно выступают те отличия, которые разделяют типы классицистской и романтической мелодрамы.

Классицистская мелодрама — как, например, «Орфей» Фомина, — соединяя в себе искусства декламации, симфонической музыки, хорового пения, балета, была произведением жанрово синтетическим и подчеркнуто театральным.

Романтическая мелодрама — как и «Кавказский пленник» Алябьева — была произведением также синтетическим. Однако в данном случае синтез оказывался несколько иным по своей природе, охватывая более тесный круг взаимосвязанных жанров, относящихся преимущественно к сфере камерно-вокальной музыки, — баллады, сольной сценической кантаты, романтического монолога, романа патетического характера. В результате этого художественное целое стояло подчас ближе к типу камерного спектакля-концерта, чем собственно театрального представления³³.

На перекрестье путей развития, с одной стороны, камерно-вокальных жанров, а с другой — театральной музыки находится романтический монолог. В творчестве Алябьева можно найти самые различные виды монологических сцен как по содержанию и жанровой принадлежности, так и по драматургической функции. Среди них: молитва, внутренняя исповедь, душевная доверенность другу, навеянное картиной природы углубленное размышление, наконец, аффектированный монолог — неожиданный и вроде бы немотивированный эмоциональный взрыв. Однако в центре неизменно стоит образ романтического героя.

П. А. Марков писал, объясняя историческим контекстом тесную связь романтического монолога с жанром мелодрамы в театральном искусстве России 1820—40-х годов: «Философия мелодрамы в жестокое николаевское время была, по существу, оппозиционна. Она утверждала ценность человеческой личности... Мелодрама фиксировала основной образ, вокруг которого группировались остальные. Это был образ невинного преступника — невинного или фактически — потому что обвинение ложно... — или нравственно, так как он был вынужден к преступлению обстоятельствами, лежащими вне его. На преступление толкали... самозащита, протест против насилия и несправедливости» (157, 209—210). Марков говорит об эстетике мелодрамы в широком смысле, однако его выводы в полной мере справедливы и для собственно музыкального жанра того времени. Более того, приведенное выше обобщение

³² Как известно, грани между балладой, сценической кантатой и мелодрамой нередко казались едва ощутимыми и порой совсем исчезали. Так, например, «Ленора» с одной и той же музыкой Андре существовала в нескольких авторских редакциях, каковые охватывали все эти жанровые разновидности.

³³ Такое различие четко обозначено в терминологии немецкого музыковедения, где есть разделение на понятия театральной мелодрамы эпохи классицизма (Melodrama) и мелодрамы концертного плана эпохи романтизма (Melodram)

ние удивительно соотносится с жизненной ситуацией и с творческой позицией композитора-изгоя. И хотя в алябьевских произведениях для театра «невинный преступник» в буквальном значении этого слова встречается только один раз — благородный разбойник в «Муромских лесах», — основная мысль остается верной: Алябьев избирает жанровую совокупность мелодрамы и романтического монолога прежде всего для музыкальной характеристики изгнанника-философа (Просперо в «Буре»), изгнанника-поэта (Эдвин в опере «Эдвин и Оскар»), изгнанника-воина (главный герой в трагедии «Осада Коринфа»).

Нередко кульминацией развернутого мелодекламационного построения становится у Алябьева патетический романс, как это можно увидеть на примере алябьевской партитуры для музыкальной инсценировки повести И. И. Козлова «Безумная» (преьера состоялась в ноябре 1841 года в Большом театре).

Несомненной и крупной творческой заслугой Алябьева следует назвать едва ли не предельное расширение им жанровых и художественно-образных рамок мелодрамы. Средства мелодекламации композитор виртуозно использует и в волшебнo-фантастических сценах своих шекспировских опер, и в картине страстного любовного признания из «Хлопотуна», и даже в острокомедийной ситуации, когда Фальстаф в заключительном акте «Виндзорских кумушек» бродит по лесу с рогами оленя на голове и ревет как бык. Последний случай ярко сатирического переосмысления и пародирования этого жанра является, пожалуй, единственным в истории русского музыкального театра.

Как уже указывалось, между романсовым творчеством Алябьева и его музыкой к театральным пьесам налицо связи разного типа — стилистические, жанровые, образные и сюжетные. Помимо них существует связь самая наглядная и реально выраженная. Речь идет о том, что очень многие из алябьевских романсов и песен были первоначально сочинены композитором как вокальные номера к осуществленным или предполагавшимся спектаклям³⁴. Поэтому рассмотрение названных выше романсовых сочинений в контексте оригинальных театральных произведений или инсценировок сюжетов Вельтмана, Лажечникова, Стромиллова, Козлова, Пушкина, с одной стороны, значительно обогащает наше представление о выдающихся образцах камерно-вокальной лирики, а с другой стороны — помогает уточнить важные принципы музыкально-драматургического мышления Алябьева.

Хотя варианты взаиморасположения арий, хоров и инструментальных эпизодов у Алябьева чрезвычайно разнообразны и далеки от какого-либо стереотипа, мы тем не менее всегда встретим четкую дифференциацию номеров на драматургически определяющие

³⁴ Таковы, например, «Песнь разбойника», «Отворяй, барон, ворота!», «Сладко пел душа соловушко», «Сем поьем, сем погуляем», «Ну-ка, первый бокал», «Не вспоминай, не говори», «Собрались мы к боярину», «Что-то ты, моя желанная», «Кто это вдали на вороном коне», «Спроси, зачем он любовался», «По камушкам, по желтому песочку».

и вспомогательные. Интересно, что первые из них композитор впоследствии опубликовал среди своих романсов, а вторые остались в рукописи.

Так, например, в алябьевской музыке к «Русалке» Пушкина центральным номером, который служит и одним из поворотных моментов в развитии действия, является песня «По камушкам, по желтому песочку». Вспомогательные номера — увертюра, танцы, свадебный хор «Сватушка» и два хора русалок — не были изданы, а увертюра и танцы ныне вообще утрачены.

В музыкальной инсценировке поэмы Вельтмана «Ратибор Холмоградский» общее число номеров весьма велико — около двадцати. Среди них несколько песен шута Тролло, цикл свадебных хоров, финальные пляски и песни скоморохов. Их нотные эскизы сохранились в архиве драматурга³⁵. Однако суть музыкальной драматургии и здесь раскрывается в соотношении центральных эпизодов. Два из них — известные алябьевские романсы «Что-то ты, моя желанная» и «Кто это вдаль на вороном коне» — метафорически выражают чувства двух главных героев, юноши и девушки, которые разлучены судьбой и, казалось бы, навсегда разделены многими днями пути, но по-прежнему стремятся к встрече. Третий же эпизод — дошедшая до нас лишь в виде наброска песня «Прощай, друг соловей» — символизирует неизменную духовную связь возлюбленных и вызывает намеренную, предусмотренную самим композитором ассоциацию с его знаменитым романсом «Соловей» (пример 13).

Но, пожалуй, самым ярким примером, каковой в полной мере показывает все значение драматургического контекста для всесторонней оценки вокальных сочинений Алябьева, следует назвать два взаимосвязанных эпизода из романа Лажечникова «Последний Новик, или Завоевание Лифляндии». Два полярно контрастных стихотворения, положенные композитором на музыку, в предполагавшейся инсценировке должны были выполнить роль ключевых номеров, а в собрании романсов стали как бы миниатюрным циклом. События романа в данном случае осмысливаются сразу с двух противоположных, но одинаково трагических позиций: глазами завоевателей и глазами завоеванных. Первая песня «Сладко пел душа соловушко» поется на привале солдатами, которые в «чужедальной стороне» уже долгие годы тоскуют по милой их сердцу родине. Вторая предваряется страшными событиями штурма рыцарского замка и смерти его владельца — барона: «Новый, красноватый свет разлился по земле, и кругом небосклона встали огненные столбы; это были зарева пожаров. Из тишины ночи поднялись вопли жителей, ограбленных, лишенных крова и тысячами забираемых в плен». А далее идет мрачная и зловещая кульминация сцены, в центре ее поставлена чухонская народная баллада, парадоксально и одновременно органично объединяющая в себе признаки свадебного и погребального жан-

³⁵ ГБЛ, ф. 47, ед. хр. 33, № 2, 3, 4, 8.

ров: «Ильза, сев на свою лошадку и погнав ее по дороге в Ринген, запела протяжным похоронным напевом следующую старинную песню; к ней по временам примешивались вопли ограбленных, разносимые ветром:

Отворяй, барон, ворота!
Едем, едем в гости к тебе...»

Подобная инсценировка в николаевскую эпоху, разумеется, никак не могла быть допущена на сцену. Даже самый роман через некоторое время после публикации запретили к переизданию. Один из анонимных цензоров писал: «Главные действующие лица, Патрик и Новик — один изменник своему государю, ставший во главу восстания Лифляндии, другой — убийца-бунтовщик, посягнувший на жизнь Петра Великого. Оба эти лица представлены в романе жертвами, вызывающими невольное сочувствие»³⁶. В данном контексте обращение композитора к сюжету Лажечникова еще более показательно для понимания свободы и широты его взглядов.

Среди самых характерных для Алябьева средств драматургического развития большое значение имеют приемы выделения линий действия и контрдействия, создание сложной и нередко разветвленной системы музыкально-тематических повторов, причем сложность и детализированность системы подчас превышает средний уровень музыкально-драматургического мышления своей эпохи. В жанрах мелодрамы, оперы, музыки для драматических спектаклей, балета и балетных сцен мы еще не раз встретим приемы жанрово-образной трансформации мелодий, мотивной модуляции и того явления, которое позднее получило название лейтмотивизма. Но даже на богатом фоне всего алябьевского наследия с этой точки зрения уникальное место принадлежит его балету «Волшебный барабан».

Написанная в 1827 году музыка двухактного комического балета «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» подытожила все находки и достижения Алябьева в сфере театральных произведений первого периода его творчества. Либретто до наших дней не сохранилось, однако драматургическая продуманность и образная выразительность музыкальных номеров таковы, что даже в рамках бестекстового балетного жанра и при отсутствии каких-либо ремарок позволяют полностью и почти в деталях реконструировать сюжет. Впервые эта реконструкция была успешно осуществлена Б. В. Доброхотовым (см.: 108, 66—72)³⁷.

Действующие лица и их взаимоотношения — влюбленная пара, злая и жадная мать невесты, богатый и сластолюбивый маркиз,

³⁶ ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 2424, л. 5.

³⁷ Партитура балета отредактирована и опубликована Т. С. Крунтяевой. В дальнейшем все ссылки на его музыку даются по изд.: Алябьев А. Волшебный барабан. Л., 1973.

странствующий добрый волшебник — известны нам по произведению композитора Маковеца — его балету «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» (1818), сюжет которого продолжен в алябьевском сочинении. А развитие фабулы балета Алябьева с замечательной наглядностью представлено в самой балетной партитуре «Волшебного барабана», где средствами музыкальной драматургии — сопоставлением и противопоставлением, повторами и видоизменениями лейтмотивов, лейтгармоний и лейттемпоров — осязательно передается взаимодействие основных драматургических линий.

Уже увертюра дает средоточие важнейших драматургических компонентов музыки балета. Здесь как бы завязан узел основных мотивов, гармоний и тембров, которым в развитии действия назначено сыграть ведущую роль. Из вступительного аккорда духовых инструментов на фоне тремоло литавр вырастают все темы зла и принуждения (с. 7, 12, 27—33, 37—40, 70—71, 73, 74, 76—79, 142, 143, 144, 153—159). Вступительная пасторальная мелодия в дальнейшем характеризует положительных персонажей и является истоком целого ряда мелких и крупных лирических сцен (с. 8, 69—71, 80—93, 147—148, 176—179). Вступительная реплика валторны позднее получает продолжение в любовных дуэтах (с. 8—9, 136—141, 142—146, 161—163). Главная партия служит одним из лейтмотивов волшебного барабана (другой — мелодически производный от него — встретится в польке № 5), а побочная партия представляет собой лейтмотив волшебной флейты и исполняется солирующим квинтетом флейт. Наконец, музыка увертюры в целом звучит в финале балета и структурно замыкает его.

Отличительная особенность фабулы — противоборство волшебных сил флейты и барабана — позволила композитору широко применить в балете средства тембровой драматургии. Например, противостояние духовой и смычковой групп прямо олицетворяет собой борьбу сил действия и контрдействия (с. 70—79, 123—130, 147—149). Кроме того, приемы мотивной и тембровой модуляции иногда явственно воспроизводят сценическую ситуацию перехода волшебных инструментов из одних рук в другие, от злых персонажей к добрым и наоборот (пример 14).

Не менее интересной драматургической особенностью балета следует назвать широкое использование Алябьевым музыкальных цитат из произведений других композиторов — его предшественников и современников. Так, например, во вступлении ко II акту звучит отрывок из медленной части Патетической сонаты Бетховена, в любовном дуэте из того же акта (№ 11) — тема из моцартовской сонаты. А народная мелодия фолли, широко известная по Двенадцатой скрипичной сонате Корелли, служит одним из основных лейтмотивов, который появляется в переломные моменты действия (№ 3 и 6).

К сожалению, сейчас мы уже не можем определить, какие именно ассоциации хотел вызвать композитор, цитируя упомянутые выше отрывки. Впрочем, за исключением самого важного слу-

чая: в алябьевском произведении одним из главных лейтмотивов является мелодия из балета Маковецца «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле», которая потом была перенесена Шольцем в его оперу-водевиль с одноименным названием, а позднее стала даже гимном курьезного клуба балетоманов, каковые иронически именовали себя «Обществом танцовщиков поневоле» и приветствовали друг друга насвистыванием этой самой мелодии. Ее-то и положил Алябьев в основу четвертой сцены и еще нескольких эпизодов балета «Волшебный барабан». В контексте комедийно-сказочного сюжета смысл цитаты совершенно ясен: герои вынуждены танцевать до изнеможения, побуждаемые к тому непреодолимой силой. Хотя не исключено, что тогда существовал еще какой-то общекультурный или социальный подтекст.

Система музыкально-тематических повторов для середины 1820-х годов далеко не была чем-то принципиально новым. Мы встретим ее в театральных произведениях самого широкого круга русских и западноевропейских авторов и более раннего времени — от Гретри и Козловского до Кавоса и Далеярака. Ее теоретическому осмыслению были посвящены и музыкально-эстетические труды, например трактат французского ученого Б. Ласепада «Поэтика музыки», изданный в Париже еще в 1785 году и хорошо известный в России. В отличие от лейтмотивной системы второй половины XIX столетия, то явление, о котором мы ведем речь, имело исторически переходное значение и никак не могло претендовать на универсализм. Кроме того, лейтмотивы конца XVIII и первой трети XIX века характеризовали повторяющиеся эмоциональные состояния, сходные сюжетные ситуации, навязчивые воспоминания, предощущение роковой минуты, символические предметы и почти никогда — индивидуализированный образ героя. Однако это была все же исторически сложившаяся система, а не просто сумма приемов. Она охватывала едва ли не все стороны музыкального языка: мелодические, гармонические, ритмические и тембровые компоненты, а в драматургическом плане — реминисценции, предвосхищения, смысловые репризы и рефрены, прямые и опосредованные ассоциации, тематические сгущения (сосредоточение нескольких лейтмотивов в одном номере), разрывы структуры какого-либо куплетного номера и исполнение заключительного куплета на значительном расстоянии от основной части. Данная система особенно охотно применялась композиторами при сочинении музыки к балетам, о чем свидетельствуют партитуры П. Гарделя, К. Кавоса, Ф. Е. Шольца, А. Н. Титова. Повторение и видоизменение мотивов собственного сочинения, а порой также использование повторений музыкальных цитат придавало ощутимую стройность форме и оказывалось в ряде случаев совершенно незаменимым в балетном жанре, где практически отсутствует какая-либо связь со звучащим словом. Справедлива реплика автора «Словаря современной музыки» (1821) Кастиль-Блаза: «Знакомые мелодии сценических ситуаций драгоценны тем, что поясняют загадки мимической речи» (цит. по: 130, 21). Но

даже принимая во внимание все вышесказанное, балет Алябьева следует назвать произведением выдающимся и по качеству музыки, и по совершенству драматургии. В определенном аспекте «Волшебный барабан», с одной стороны, завершает собой в истории отечественного искусства целый этап эволюции музыкально-драматургического мышления, а с другой — хотя в миниатюре, но прямо превосходит многие принципы развития и структуры глинкинских опер.

Если до сих пор речь шла преимущественно о тех алябьевских произведениях, которые за немногими исключениями звучали на сценах театров и становились достоянием широкой общественности, то при рассмотрении пяти больших романтических опер Алябьева — «Эдвин и Оскар», «Буря», «Волшебная ночь», «Рыбак и русалка», «Аммалат-бек» (о «Лунной ночи» речь шла выше) — мы как бы полностью погружаемся в глубинный слой русской музыкальной культуры, поскольку эти оперные сочинения вообще не увидели света рампы и даже никогда не были исполнены целиком. Однако знакомство с ними представляется существенно необходимым. В истории музыки нередко случалось, что целый творческий пласт, оставшийся на каком-то историческом этапе незримым, в следующий период либо выходил на поверхность, либо косвенно, но весьма ощутимо воздействовал на развитие искусства. И в данном случае даже репетиции опер Алябьева вызвали заметный общественный резонанс вплоть до восторженных газетных публикаций. Кроме того, отдельные отрывки из них исполнялись в концертах, а с их партитурами подробно знакомился ряд композиторов разных поколений — от Мих. Ю. Вильежского и Верстовского до Даргомыжского и Афанасьева.

Одной из самых загадочных опер Алябьева справедливо считается «Эдвин и Оскар». Исследователи убедительно датировали время работы композитора над этим произведением началом 1830-х годов, но не смогли выяснить ничего ни об авторе либретто, ни о сюжетном первоисточнике. Высказывались предположения, что обработка оссиановского по характеру сюжета древнего кельтского сказания восходит к английской литературной школе и, скорее всего, к кругу Макферсона.

Однако, как нам удалось установить, либретто четырехактной алябьевской оперы представляет собой высокохудожественный перевод и свободную обработку для оперного театра поэмы в четырех частях французского поэта Э. Д. Парни «Иснель и Аслега». Выдающиеся достоинства поэтического перевода, стилевые особенности стихотворного текста и еще несколько обстоятельств позволяют предположить, что оперное либретто принадлежит перу Дениса Давыдова³⁸.

³⁸ В пользу такой гипотезы говорят следующие аргументы: кульминационной арии служит один из вариантов знаменитого стихотворения Дениса Давыдова «Сижу на берегу потока» (перевод из Парни), причем текст элегии стилистически не отличается от остального стихотворного текста либретто, а место этой арии в опере точно соответствует расположению аналогичного от-

В опере «Эдвин и Оскар» самым значительным творческим достижением композитора является музыкальная характеристика главного действующего лица — Эдвина. В нем как бы в суммированном виде воплотился тот обобщенный образ *романтического героя*, который с разных сторон раскрывается перед нами на страницах всего алябьевского вокального творчества. Он поэт, в силу необходимости ставший воином. Он изгнанник, поплатившийся за свою доверчивость к людям и по-прежнему доверяющий им. Наконец, он верный возлюбленный, неизменно сохраняющий в сердце свою любовь, даже когда утрачена последняя надежда на счастье.

Ярко романтическими являются и другие персонажи. Нравственным антиподом и военным противником Эдвина выступает жестокий и коварный правитель Оскар. Романтической двойственности исполнен образ Аслеги — в прошлом невесты Эдвина, а затем жены Оскара. Взаимоотношения трех героев обуславливают характер разворачивающегося конфликта и смену драматургических этапов действия. Но хотя в произведении Алябьева мы встретим и противопоставление крупных хоровых сцен, и драматургически остро действенные вокальные ансамбли, и напряженные батальные эпизоды, все же опера по духу своему монологична. Самые различные по эмоциональному состоянию монологи определяют все узловые моменты в развитии образов и становятся кульминациями каждого акта.

В четырех действиях — четыре крупных монолога и еще одна монологического плана мелодрама. А главная кульминация всего произведения — также монологического характера зловещая ария Оскара «Сижу на берегу потока»³⁹.

На примере монологов оперы «Эдвин и Оскар» можно особенно ясно показать излюбленные Алябьевым музыкальные средства создания художественного образа. Из них наиболее важным является, пожалуй, прием намеренного расхождения настроений стихотворного текста и музыки, в результате чего возникает как бы подтекст, а образ становится почти ощутимо рельефным. Порой композитор применяет и смещение во времени, когда музыкальное развитие несколько опережает эмоциональное состояние, выражаемое словом, — будто чувство и интуиция забегают вперед ума и рассудка. К числу самых стереотипных для оперного жанра относится, как известно, прием многократного повторения ключевых фраз арии или монолога, однако здесь необходимо подчерк-

рывка в поэме Парни; Давыдов всю свою жизнь был пламенным поклонником творчества Парни, сделал много переводов из его наследия и как раз в начале 1830-х годов вновь испытывал интерес к оссиановским мотивам; Давыдов, будучи болен, в начале 1830-х годов часто жил в своем имении на Волге и в усадьбе своей жены в Оренбургской губернии, где тогда же находился Алябьев.

³⁹ Музыка арии «Сижу на берегу потока» соответствует одноименному романсу Алябьева, а текст отличается некоторыми деталями. Рукописная партитура оперы (эскизы и отрывки) хранится в ГЦММК, ф. 40, № 14—18, 278—282; рукописное либретто — там же, ф. 40, № 17—18.

нуть, что Алябьев всегда повторяет их с разной музыкой, и это позволяет ему словно бы с нескольких сторон высветить одни и те же строки стихотворения и сообщить им тем самым смысловую объемность. Очень существенную роль играют и характерные средства жанра баллады.

«Эдвин и Оскар» — единственная из алябьевских опер, написанная на легендарно-исторический сюжет. Его музыка романтическими средствами воссоздает и общий суровый колорит давно минувшей эпохи, и простые, цельные характеры кельтских героев. Даже сейчас — полтора-два десятилетия спустя — она нигде не вызывает ощущения стилистического диссонанса или фальши. Между тем интонационный строй героических арий и особенно батальных хоровых сцен очень близок — вплоть до цитатных совпадений — алябьевским гусарским «Застольным песням» и его русским «Песням Баяна». Причем одни и те же интонации звучат для нас одинаково психологически достоверно и здесь, и там.

Дело в том, что типичный для романтизма интерес к истории имел у Алябьева совсем иную природу, нежели, например, у Верстовского. Если автора «Аскольдовой могилы» привлекала в исторической теме прежде всего характерность сюжета и внешняя яркая театральность, то автора «Эдвина и Оскара» — глубины человеческой души с ее извечными качествами, свойственными людям самых разных стран и эпох.

Равно как драматургический характер «Эдвина и Оскара» определяется *образом романтического героя*, так же основные особенности алябьевской оперы «Рыбак и русалка, или Злое зелье» обусловлены *образами романтических героинь*. Их три — борющихся за любовь простого рыбака, — и они воплощают собой едва ли не самые распространенные типы женских персонажей в музыкальном театре эпохи романтизма.

Невеста рыбака Дуня — ее партия написана для лирического сопрано — представляет образ чистой и духовно возвышенной девушки. Этот сценический тип позднее получит развитие в образах Даши из «Вражьей силы», а затем и Марфы из «Царской невесты».

Бывшая возлюбленная рыбака Настя — ее партия написана для контральто — представляет образ эмоционально необузданной и обуреваемой земными страстями молодой женщины. Этот сценический тип позднее получит развитие в образах Груни из «Вражьей силы», а затем и Любаши из «Царской невесты».

Наконец, коварная обольстительница рыбака Русалка — ее партия предназначена для балерины — представляет образ отрешенно холодной и одновременно чувственной волшебницы-гурии. Этот сценический тип был широко распространен в русских и западноевропейских балетах 1820—80-х годов.

В отличие от монологичности «Эдвина и Оскара» в опере «Рыбак и русалка» преобладает диалогический принцип. Музыкальные диалоги резко контрастных персонажей, почти всегда переходящие в развернутые ансамблево-хоровые сцены, охваты-

вают взаимоотношения всех героев и являются кульминациями всех действий.

Нередко сложный вокальный ансамбль вырастает из нескольких одновременных диалогов, причем композитор широко использует в них принцип прямого или опосредованного, вызывающего отклик или остающегося без ответа обращения. Так, в квартете из I акта оперы к рыбаку Ивану обращаются сразу три персонажа — Дуня желает утешить своего жениха, Настя грозит ему злым зельем, отец призывает сына одуматься, а сам Иван их даже не слышит и целиком погружен в свои невеселые мысли, словно предчувствуя встречу с Русалкой (пример 15).

Воистину уникальной для русской оперной литературы 1830-х годов следует назвать сцену центрального акта оперы, где действие развивается одновременно в трех планах и показываются взаимоотношения сразу нескольких групп персонажей. Нижний план представляет собой речное дно. На фоне хора русалок развертывается удивительный диалог главных героев, а Русалка — танцем. Другой план — это поверхность воды и берег реки. Хор рыбаков в лодках затянул русскую народную песню «Вниз по матушке по Волге», а на пригорке Дуня тоскует о пропавшем без вести женихе, причем Иван слышит ее пение, она же его — нет. Еще выше в облаках хор небесных сил словно эхом откликается на все происходящее⁴⁰.

Стремительный и бурный финал II акта, когда Иван поднимается вверх на землю, вызывает прямую аналогию со знаменитой сценой из оперы Римского-Корсакова «Садко» (антракт «Свадебный поезд»).

Явные аналогии с образцами русской оперной классики невольно подводят нас к вопросу о причинах такого сходства и о возможности знакомства композиторов и драматургов с партитурой «Рыбака и русалки». Вопрос этот составляет часть проблемы эволюции всех театральных искусств, но косвенно он связан и с определением авторов либретто.

Судя по всему, исходным пунктом работы над оперой явилась та пьеса Вельтмана, которую драматург первоначально сочинил как развернутое окончание «Русалки» Пушкина для ее постановки в 1838 году и которую художественный совет Малого театра в таком качестве, к счастью, отклонил (см.: 111). По-видимому, и Алябьев еще в 1838 году написал музыку не только к пушкинскому произведению, но и к вельтмановскому продолжению. Затем Вельтман и Алябьев кардинально изменили фабулу, а музыкальные номера сохранили, дополнили и скомпоновали в соответствии с принципами оперного жанра. В конце 30-х и в 40-х годах композитор неоднократно показывал партитуру «Рыбака и русалки» очень многим лицам в надежде на ее постановку. В част-

⁴⁰ Партитура оперы «Рыбак и русалка» (отдельные эпизоды утрачены) хранится в ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 19—20, 283—289, 292.

ности, с оперой были знакомы Островский и Мей, чьи драмы «Не так живи, как хочется» и «Царская невеста» впоследствии послужили основой для либретто опер «Вражья сила» Серова и «Царская невеста» Римского-Корсакова.

Разумеется, ни Римский-Корсаков, ни другие композиторы его эпохи не имели ни малейшего представления об алябьевской партитуре, и о прямом влиянии здесь не может быть и речи. Однако театральное искусство и музыка, двигаясь вперед нерасчлененным потоком, захватывают в своем движении едва ли не все истинно художественные компоненты и передают традицию не только в сфокусированном, но и нередко и в рассредоточенном виде. И порой на новых исторических этапах возникают выдающиеся произведения, без сомнения обусловленные прошлым и подчас даже имеющие конкретные прообразы, хотя их связь опосредованна и далеко не всегда поддается выявлению.

Две оперы Алябьева связаны с шекспировской темой. Сюжет «Бури», на рубеже XVIII—XIX веков не привлекавший в России особого внимания ни переводчиков, ни композиторов, в 1820—40-х годах выгледел в глазах многих выдающихся деятелей отечественного искусства необычайно притягательным с самых различных точек зрения. Свобода художественной формы и преобладание эмоциональных средств выражения над рациональными сближали это произведение с характерными образцами ярко романтической драматургии. Метафорическая философичность языка и идея слияния человека с природой делали ее привлекательной для представителей и последователей поэтической школы любомудров. Наконец, центральный образ философа и художника по натуре Просперо, изгнанного со своей родины и вынужденного жить почти в полном одиночестве, естественно перекликался с типичной для романтизма темой изгнания. Кстати сказать, даже в ближайшем окружении Алябьева можно назвать по меньшей мере трех драматургов, перу которых принадлежит свободный перевод шекспировской фантазии. Первый из них — уже упоминавшийся ранее Шаховской, чья переводная пьеса с музыкой Кавоса и Алябьева исполнялась в 1820-х годах. Второй — друг Огарева и Алябьева поэт Н. М. Сатин, одновременно с композитором находившийся в ссылке и начавший там работу над вольным переложением шекспировского шедевра. Третий драматург — М. А. Гамзатов, опубликовавший в 1840 году свой прозаический перевод с песенными вставками в духе волшебной оперы.

Если же говорить об идее музыкальной интерпретации, то в этом смысле представляет интерес высказывание молодого Белинского: «„Буря“ Шекспира — очаровательная опера, в которой только нет музыки, но фантастическая форма которой производит на вас самое музыкальное впечатление» (36, 166—167).

Таким образом, алябьевский выбор оперного сюжета попал в самый фокус сразу нескольких эстетических тенденций его эпохи. И в опере действительно оказались отображены все названные выше характерно романтические темы и образы. Однако

на передний план выступила именно идея взаимозависимости и слияния духовных человеческих сил с природными стихиями.

Эта идея неожиданно определяет собой построение произведения с ориентацией на принцип монодрамы, хотя в опере множество — свыше пятнадцати — персонажей. Поскольку Просперо — могущественный волшебник и его воле подвластны грозные стихии моря и неба, леса и ветра, то все остальные герои, лишь только они попадают на его остров, становятся игрушками в его руках. Они, разумеется, разделяются на благородных и коварных, духовно возвышенных и низменных, они влюбляются или ненавидят, строят козни или жертвуют собой, но противостояние антагонистических сил здесь будто скользит по поверхности сюжета, а истинные линии действия и контрдействия проходят через душу самого Просперо и пересекаются в ее глубинах. Он сам, созерцая в одновременности прошлое, настоящее и будущее, решает, как направить ход событий, кого наказать или испытать, в каких случаях вмешаться в происходящее, а когда остаться в стороне⁴¹.

В свою очередь такой принцип выдвигает на передний план прием звукоподражания или звукописи, то есть передачи внутреннего душевного состояния главного героя с помощью вроде бы внешне изобразительного средства.

Как известно, Алябьев и в своем камерно-вокальном творчестве очень широко применяет разнообразные средства звукоподражания и звукописи. И в его ариях, и в его романсах эти приемы выполняют сразу две функции: они дают некую обобщенную звуковую имитацию — музыкальный символ крика ворона или звона колокола, звучания гусарского марша или гудения чугунной доски в руках у ночного сторожа, — и одновременно они вызывают соответственный образный глубинно-эмоциональный резонанс — ощущение давящего ужаса или состояние скорбного и сосредоточенного умиротворения, чувство братской общности или полного одиночества. Но только в опере «Буря» совокупность этих средств наглядно выступает в виде цельной и всеохватывающей системы, а с другой стороны — обнаруживает себя как частный случай еще более общего художественного принципа — закономерности взаимоотношения романтического образа и романтического пейзажа.

В русской литературе, поэзии, живописи и драматургии 1820—30-х годов ученые различают следующие разновидности романтического пейзажа: пейзаж-настроение, пейзаж-руины, пейзаж-стихия, пейзаж-развалины, пейзаж-мираж, пейзаж-твердыня (280, 162—164).

Если не трактовать эти понятия буквально и в алябьевской «Буре» драматургически приравнять вид древней пещеры, где живет Просперо, к пейзажу-руинам, а ландшафт во II действии с остовом разбившегося корабля к пейзажу-развалинам, то в про-

⁴¹ Автограф партитуры «Бури» хранится в ГЦММК (ф. 40, ед. хр. 1—3). Романс Миранды отредактирован и опубликован Б. В. Доброхотовым в собрании романсов и песен Алябьева (т. 4. М., 1977).

изведении Алябьева и в декорациях, и в музыке оказываются охваченными все без исключения разновидности.

Было бы поверхностным видеть в смене оперных эпизодов лишь простую фабулу волшебной сказки. Перед нами характерно романтическая художественно философская аллегория: о разрыве и противостоянии реального и идеального, о вековой борьбе рационального начала с возвышенно-поэтическим, о бессмертии любви, казавшейся столь хрупкой, и о призрачности атрибутов власти и богатства, что выглядели несокрушимыми. Подобная метафоричность высказывания превосходно ощущалась современниками:

Когда-нибудь, поверь, настанет день,
Как эти безосновные виденья,
И храмы и роскошные дворцы...
Исчезнет все. (232)

Многоплановой метафоричности исполнена и лучшая из алябьевских опер — «Волшебная ночь». Работа над этим оперным сюжетом началась по инициативе Пушкина.

Еще осенью 1832 года Пушкин, познакомившись перед тем с романом Вельмана «Странник» и высоко оценив в нем своеобразие соединения лирической философичности с фантастическими мотивами, посоветовал писателю в следующей его работе обратиться к шекспировской теме и превратить комедию «Сон в летнюю ночь» в либретто волшебной оперы. Впоследствии великий поэт с интересом осведомлялся, сколь далеко продвинулось дело (см.: 297, 185; 219, 144).

Между тем, пока сочинением музыки занимался композитор-дилетант А. П. Есаулов, который явно не справлялся со сложными драматургическими задачами, дело стояло на месте. Но в 1835 году, когда Есаулов уехал в провинцию, а Алябьев, наоборот, стал регулярно бывать в Москве, работа над оперой быстро пошла вперед, и около 1838 года начались даже ознакомительные репетиции с актерами и оркестром Большого театра. Кроме того, с оперой познакомились многие посетители музыкального салона Вельмана (см.: 7, 260).

Впечатление от оперы даже по ее предварительным репетициям и камерным показам отдельных отрывков оказалось ошеломляющим, и восторженные разговоры о ней сразу же вышли за пределы Москвы. Петербургская газета «Северная пчела» 23 марта 1838 года писала: «Слышавшие музыку Алябьева сказывают, что его произведение будет превосходно и представит что-то совершенно новое в соединении мира комического с миром волшебным» (с. 267). Такого же рода отклики появились и в других газетах и журналах⁴². Писатель и редактор Н. А. Полевой в письме из

⁴² «Сын отечества», 1838, № 8, отд. 6, с. 50; Литературное прибавление к «Русскому инвалиду», 1838, 27 августа, с. 692; «Галатеея», 1839, № 1, с. 63, № 3, с. 260.

Петербурга спрашивал Верстовского: «Мне наговорили бог знает что о новой опере Алябьева. Правда ли это?» (цит. по: 143, 90).

К сожалению, по ряду обстоятельств — боязнь театральной администрации допускать к публичному исполнению сочинение опального композитора, творческая ревность Верстовского, вызвавшая его полное бездействие, а то и противодействие в продвижении оперы на сцену, затем новая высылка Алябьева в Коломну — до премьеры дело так и не дошло. Однако алябьевская партитура и сейчас однозначно отвечает на вопрос Полевого: да, это правда — замечательное произведение Алябьева и Вельтмана представляло собой новое слово в русской оперной драматургии той эпохи, и если бы оно увидело свет рампы, то стало бы очень большим общественным событием.

Драматургическая идея оперного произведения изложена самим Вельтманом в его оставшейся неопубликованной статье, где сначала он отдает должное гению Шекспира, творческой интуиции Пушкина и музыкальному дарованию своего друга Алябьева, причем о последнем пишет: «Чарующие звуки отечественного композитора, может быть, со временем будут соперничать с „Обероном“ Вебера». Затем Вельтман переходит к изложению центральной идеи, каковая носит явные следы влияния поэтической школы Любомудров: «Два мифических лица — Оберон и Титания, как *дух* и *плоть* в раздоре друг с другом за младенца-человека... Оберон хочет воспитать его для жизни духовной, Титания — для жизни чувственной...»⁴³ Многоликий образ «младенца-человека» олицетворяют в опере, с одной стороны, собственно ребенок (мимическая роль), и с другой стороны — три влюбленные пары: афинский царь Тезей и царица амазонок Ипполита, горожане Елена и Дмитрий, Эрмина и Лизандр. Для художественного замысла Вельтмана и Алябьева очень существенным представлялось точное указание времени действия, а именно ночи солнцеворота, когда, по народным преданиям, происходят всякие чудеса и в человеке просыпаются дремлющие тайные силы.

Редкая образная и тематическая многоплановость оперы возникает в результате взаимодействия нескольких противоборствующих эстетических тенденций. В произведении Алябьева ярко романтическая музыка усиливает жанровую характерность персонажей и ситуаций, и здесь даже нагляднее, чем в шекспировском первоисточнике, выявляются сквозные линии философской фантазии, трагедии, лирической драмы и комедии, причем комедийная сфера распространяется на самые разные оттенки комического — от ласковой шутки до обнаженного фарса. Алябьевское сочинение представляет собой одновременно истовое утверждение идеалов волшебной-фантастической оперы и насмешливое их разоблачение, апологию театрального романтизма и откровенную пародию на него.

Идея объединения противоположностей обусловила собой

⁴³ ГБЛ, ф. 47, ед. хр. 19, л. 8.

прием, не имеющий никаких аналогов в оперной литературе XIX века, — двуплановое применение принципа «театр в театре».

Первый план достаточно традиционен, хотя и он блестяще воплощен авторами оперы. Как известно, в пьесе Шекспира группа комедийных персонажей — афинских ремесленников — задумывает исполнить трагедию «Любовь Фисбы и Пирама». Они сначала распределяют роли, затем проводят в лесу репетицию, а в конце играют спектакль на празднике перед всеми гражданами Афин. Из этой сюжетной линии Вельтман и Алябьев извлекли буквально все, что только возможно, и в ее кульминации дали пропеть главному герою Пираму яркую пародию на романтическую оперную арию:

Громы гремят,
Звери ревут,
Ветры свистят,
Молнии блестят!

Скалы трещат,
Воды кипят,
Дебри горят!

Гробы трясут,
Мертвых зовут,
Тени встают,
Тучей идут!

Другой план уникален с драматургической точки зрения. Порядок следования сцен афинских ремесленников — распределение ролей, репетиция, спектакль — драматург и композитор применили к своей опере: «Волшебная ночь» начинается не с увертюры, а... с интермедии, в которой изображается репетиция в Большом театре и действующими лицами которой выступают Вельтман, Алябьев, актеры, актрисы, музыканты оркестра. Сначала на сцене находятся только два персонажа — авторы пьесы, знаменитые же певцы и певицы безнадежно опаздывают:

Вельтман. Это такой беспорядок, который я сроду не видывал! Семь часов, а никого еще нет! Александр Александрович, повторите покуда еще раз увертюру.

Алябьев. Да что ж толку, неполный оркестр! Понять ничего нельзя.

Вельтман. Э, ничего, что за беда. Я понимаю.

Алябьев. Как назло, арф недостает.

Вельтман. Можно без них покуда. Я проиграю на гитаре соло арф.

Алябьев. Хм!... *(Садится за пульт и играет увертюру)* ⁴⁴.

Затем, не торопясь, входит примадонна, не желающая даже разговаривать с авторами, а вслед за ней и актер, назначенный на роль Лешего (то есть шекспировского Пэка), каковой для экономии времени репетирует тут же и роль тени отца Гамлета.

Таким образом, хорошо знакомый нам водевильный принцип намеренно заданных «условий игры» получил блестящее воплощение в опере «Волшебная ночь».

Главная кульминация трехактной оперы в центральном — «лесном» — действии возникает в результате пересечения сразу нескольких драматургических линий и драматургического сопоставления двух арий. Первая из них представляет собой пародию со-

⁴⁴ ГБЛ, ф. 47, ед. хр. 33, л. 1—4. Музыкальные номера хранятся в ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 4—10, 276—277. Либретто оперы (без пролога) было опубликовано в альманахе «Литературный вечер» за 1844 г.

вершенно фарсового свойства, Афинский актер, превращенный Лешим в осла, запекает басом песню на мотив знаменитого алябьевского «Соловья»:

Воробей мой, воробей,
Ты мой серый воробей!
Так ли звать тебя и кликать?
Что, когда б у воробья
Научился я чирикать,
Расчирикался бы я!

Петушок мой, петушок,
Золотой мой гребешок!
То-то было бы курьезно,
Если б, лежа на боку,
Рылся в куче я навозной
И кричал: ку-ку-ри-ку!

В этот момент царица фей красавица Титания, заколдованная Обероном, влюбляется в осла, ласкает его и осыпает розами (пример 16).

Данный эпизод сразу же вызывает на поверхности лежащую ассоциацию с популярным в пушкинскую эпоху «Золотым ослом» Апулея. Но здесь же содержится и тонкая пародия на один из ранних вариантов хорошо известного в вельтмановском кружке «Демона» Лермонтова. В высшей степени интересно сравнить вельтмановский и лермонтовский тексты:

Демон к монахине

Титания к ослу

Не отгоняй меня с укором,
Не выжимай из груди стон...

О, не желай со мной разлуки!
Останься здесь, люби меня!
Здесь ждут тебя восторгов звуки
И сердце, полное огня.
Я дух, я существо благое,
Я всем владею, все могу;
С тебя сниму я все земное,
В одежды неба облеку!

Толпу духов моих служебных
Я приведу к твоим стопам;
Прислужниц чудных и волшебных
Тебе, красавица, я дам;
И для тебя с звезды восточной
Сниму венец я золотой,
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью...

Я чудный мир тебе открою,
Где в неге тонет бытие,
И буду я твоей зарею,
О, солнце светлое мое!

(Лермонтов. 1834)

(Вельтман. 1836)

Жанровой основой музыки «Волшебной ночи», как и других алябьевских опер, следует назвать романс, претворенный здесь едва ли не во всех его разновидностях — от элегии до «русской песни». В ариях, вокальных ансамблях и хорах композитор очень широко применял типичные романсовые интонации, фактурные приемы и тонально-гармонические последования. В этом он вовсе не составлял исключения среди своих современников. Однако в данной связи необходимо отметить и несколько симптоматических особенностей его стиля, заметно отличающих Алябьева, например, от Верстовского.

Одно из таких отличий состоит в ярко выраженной тенденции к симфонизации романсового материала. В напряженных по характеру эпизодах и в динамичных массовых сценах Алябьев как симфонист существенно превосходит Верстовского и использует более богатый арсенал художественных средств. В партитуре

«Волшебной ночи» мы найдем и противопоставление полярно контрастных тем, и признаки внутренней цикличности в последовании картин, и весьма сложное объединение в пределах одного номера компонентов, свойственных различным жанрам — от свободного ариозо и речитатива до развернутого вокального ансамбля и хора, — и даже вполне успешные опыты создания крупной формы широкого симфонического дыхания. Для объективности оценки необходимо добавить, что до глинкайского уровня мастерства и симфонизма композитор все же не поднялся.

Другое важное отличие заключается в типично алябьевском методе автоцитирования. Если Алябьев в опере цитирует какой-либо из своих романсов, то он сохраняет неизменным первоначальный текст стихотворения или же дает прозрачный намек на него. Тем самым мы встречаемся здесь вовсе не с традиционной переделкой подходящего по настроению романса в оперную арию, как это можно увидеть в творчестве Верстовского и Глинки, а с сознательным обращением композитора к приему своего рода коллажа, когда популярное вокальное произведение, вызывая весь круг сопутствующих ему ассоциаций, вводится в принципиально новый для него драматургический контекст. Алябьев поэтому отнюдь не стремится завуалировать цитату, но, напротив, всячески выделяет и обыгрывает ее, достигая нередко замечательных художественных результатов. О песне «Соловей» в ее фарсовом преломлении уже шла речь. Укажем и прямо противоположный по драматургической функции пример: в музыкальную ткань «Волшебной ночи» в I акте введена известная алябьевская песня «Вечерком румяну зорю», кульминационная фраза которой — «должна я умереть» — становится в опере образным рефреном трагедийной линии и каждый раз звучит в контрастном сопоставлении с аскетически суровым хором жрецов.

Художественный принцип автоцитирования, являющийся одним из весьма существенных компонентов стиля Алябьева, находит показательную параллель в русской романтической поэзии той же эпохи (см.: 15).

«Волшебная ночь» была написана как раз в период между премьерами «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Хотя с музыкальной точки зрения она все же не может встать с ними в один ряд, но драматургически она располагается принципиально в другой плоскости и открывает, точнее говоря, открывала бы и иные пути развития русской оперы.

В последней из своих опер — «Аммалат-бек» на либретто Вельтмана⁴⁵ по кавказской повести Бестужева-Марлинского — композитор дает еще один замечательный пример оригинальной и глубоко органичной оперной концепции. Одна из основных особенностей этой концепции может быть охарактеризована эстетическим понятием, которое в современном нам искусствоведении принято называть «ситуацией двуязычия» (см.: 281).

⁴⁵ Либретто было издано в Петербурге в 1871 году.

Собственно говоря, в самых различных искусствах той эпохи мы нередко встретим произведения, основанные на стилистическом противопоставлении двух или нескольких национальных пластов. Еще Орест Сомов в своей знаменитой статье, носящей характер манифеста русского романтизма, писал: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских, здесь являются малороссияне со сладостными их песнями (...) Что же, если мы окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами... многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монголов, буйными жителями Кавказа...» (254, 556). Алябьевское наследие в значительной его части может служить словно специальной иллюстрацией блестящего претворения в музыке этих тезисов. Образцы разного рода противопоставлений мы найдем и в его романах, например в отмеченном выше цикле из двух песен к роману Лажечникова «Последний Новик», и в других жанрах. И все же именно в опере «Аммалат-бек» данный принцип не только выступает наиболее отчетливо, но и определяет все аспекты действия.

Уже в сюжетном первоисточнике оперы — повести Бестужева-Марлинского — форма произведения представляла собой как бы чередование двух взглядов на кавказскую войну: письма русского офицера шли попеременно с повествовательными эпизодами не то чтобы от лица Аммалат-бека, но во всяком случае с учетом восприятия событий его соплеменниками. Алябьев не захотел прямолинейно чередовать русские картины с горскими, однако в полной мере использовал самую идею писателя. Прежде всего, он вводит в свою оперу солдатские русские песни и записанные им самим на Кавказе мелодии песен и плясок горцев. Кроме того, он как бы изнутри показывает раздвоение души Аммалат-бека, который, с одной стороны, со всей восточной пылкостью хотел бы дарить дружбу своему благодетелю — полковнику из штаба генерала Ермолова, а с другой стороны — не в состоянии принять мировоззрение своих врагов. Образ Аммалат-бека соткан как будто из типично романтических противоречий, но все эти противоречия показаны композитором исторически и социально обусловленными, и поэтому опера Алябьева отчасти уже выходит за рамки романтической концепции. Значительную роль в алябьевском произведении играет тема рока, определяющая характер образного развития. Однако и роковое начало не носит здесь оттенка некоего потустороннего явления, а объясняется безысходностью психологической ситуации. Действие движет надежда на чудо, когда же чуда не происходит и Аммалат-бек оказывается вынужденным убить полковника, именно в это роковое мгновение, в одну точку собравшее сущность конфликта, звучат одновременно и русский солдатский марш, и подлинно народная черкесская мелодия.

Другая кульминация оперы — в хоровой массовой сцене перед походом горцев на русских — построена на основе музыки извест-

ной «Кабардинской песни» Алябьева и выражает все ту же надежду на чудо, причем в песенном сюжете чудо совершается, а в развитии оперного действия — нет. К сожалению, слова этой подлинно народной и переведенной на русский язык Бестужевым-Марлинским песни в либретто Вельтмана были заменены неплохо им сочиненным, но лишенным какого-то чувства подлинности стихотворением «То не вал валит кипучий».

Целиком опера никогда не ставилась, но отрывки из нее прозвучали в московском концерте в марте 1847 года, когда были исполнены увертюра, вызвавшая восторг публики и бисированная, вокальное трио и заключительный хор. С алябьевской партитурой познакомился также Даргомыжский, а после смерти Алябьева и Н. Я. Афанасьев, который написал музыку на то же либретто, изменив лишь несколько слов. Премьера оперы Афанасьева, состоявшаяся в 1870 году, не имела особенного успеха.

Беловую партитуру оперы Алябьева постигла печальная судьба. В конце XIX столетия она была утеряна, и сейчас мы имеем возможность мысленно реконструировать ее облик лишь по многочисленным, но кратким нотным эскизам⁴⁶.

Алябьевское наследие — ценнейшее достояние русской музыкальной культуры. Оно прежде всего историческое свидетельство духовной жизни его эпохи. Однако его творчество и предвестник многих достижений русской композиторской школы второй половины XIX века. Асафьев справедливо называл Алябьева «дальнозорким талантом» (23, 20).

⁴⁶ ГЦММК, ф. 40, ед. хр. 269—274; ф. 47, ед. хр. 33, № 9—13.

1.

Старший современник Глинки Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862), родившийся на пять лет раньше автора «Руслана и Людмилы» и на столько же переживший его, прошел длительный творческий путь. Начав свою творческую деятельность на исходе второго десятилетия XIX века, он продолжал сочинять музыку и активно участвовать в музыкальной жизни на протяжении более сорока лет.

Однако за этот большой и насыщенный событиями исторический срок творческий облик Верстовского не претерпел значительных изменений. Он оставался на позициях консервативного романтизма 20—начала 30-х годов, очень скоро оказавшегося для русской художественной культуры пройденной ступенью. Верстовскому был одинаково чужд как протестующий декабристский романтизм, так и философский романтизм московских «любомудров» с их порывами к бесконечному и стремлением проникнуть в скрытую сущность вещей. Если искать параллелей в области литературы, то больше всего точек соприкосновения мы находим у него с авторами исторических или историко-бытовых романов из русской жизни типа М. Н. Загоскина, А. Ф. Вельтмана. С первым из них Верстовского многие годы связывала личная и творческая дружба. Интерес к народному быту и прошлому своей страны, соединявшийся с идеализацией патриархальных устоев допетровской Руси, смешение реального, бытового с фантастическим были характерными чертами этой ветви русского романтизма.

Но благодаря своему демократизму, тесной связи с бытующими интонациями творчество Верстовского оказалось гораздо жизнеспособнее тех идей и эстетических представлений, которые его питали. Будучи образованным музыкантом-профессионалом¹, он сознательно опирался на устоявшийся круг жанровых и интонационных формул современной ему бытовой музыки. Б. В. Асафьев справедливо усматривал в этом одну из самых сильных его сторон. «Верстовский, — утверждал он, — по интонационной отзывчи-

¹ Его учителями по композиции были К. Т. Цейнер и И. Г. Миллер, по фортепиано — Д. Штейбельт и Дж. Фильд, по скрипке — Ф. Бем, по пению — Тарквини.

ности на требования своей современности — явление яркое и талантливое» (22, 61). Эта «отзывчивость», умение схватить в окружающей «звуковой среде» самое типичное и жизнестойкое определили значение Верстовского как одной из значительных фигур в русской музыке первой половины прошлого столетия, а вместе с тем и известную ограниченность его творчества.

Обширное творческое наследие Верстовского разнообразно по жанрам. Ему принадлежат несколько десятков романсов, ряд инструментальных (главным образом фортепианных) пьес, крупных вокально-симфонических произведений типа кантаты. Но в центре его внимания всегда находился театр. Уже в девятнадцатидвадцатилетнем возрасте он выступает как театральный композитор — автор музыки к водевилям и комедиям, шедшим на петербургской сцене. В 1823 году Верстовский переехал в Москву и вскоре (1825) был зачислен на службу в дирекцию московских театров, где продолжал работать более тридцати лет, пройдя ряд ступеней от инспектора музыки до управляющего театральной конторой². Под влиянием московского литературно-театрального окружения определяются его эстетические позиции, возникают новые творческие замыслы. Верстовский сближается с одним из идеологов русского романтизма В. Ф. Одоевским, писателем М. Н. Загоскиным, поэтом-романтиком и литературным критиком С. П. Шевыревым, С. Т. Аксаковым, который хотя и не разделял принципов романтического искусства, но так же, как и многие романтики, проявлял живой интерес к народному быту и родной старине и, кроме того, был страстным любителем театра.

Находясь длительное время во главе московской театральной жизни, Верстовский сыграл во многом положительную роль в ее развитии. Он был не только умелым, энергичным администратором и руководителем, но часто брал на себя функции режиссера, воспитателя труппы. Благодаря своей разносторонней одаренности он пользовался высоким авторитетом в артистической среде. Работавший в непосредственном контакте с Верстовским режиссер С. П. Соловьев характеризовал его как «личность весьма замечательную» во многих отношениях: «Он был симпатичный певец, отличный музыкант-исполнитель, талантливый композитор и искусный актер...» (253, 124).

Вместе с тем на проводимой им репертуарной политике, особенно в области оперы, иногда сказывались известная односторонность и консерватизм его взглядов. В том, что московская публика поздно получила возможность увидеть на сцене оперы Глинки, несомненно была доля вины Верстовского.

Многочисленные и нередко хлопотливые служебные обязанности он совмещал с интенсивной творческой работой. К созданию своей первой оперы «Пан Твардовский» Верстовский подошел, имея уже значительный опыт сочинения музыки для театра. В об-

² Основные биографические сведения о Верстовском см. в работах Н. Ф. Финдейзена (292) и Б. В. Доброхотова (109).

щей сложности им была написана музыка более чем к тридцати спектаклям, среди которых 25 водевилей, или, как их было принято именовать в то время, опер-водевилей. Верстовский мог с полным правом заявить, что он «первый начал сочинять музыку для оригинальных и переводных опер-водевилей» (69, 234). Уже в петербургский период он успешно выступил на этом поприще, написав куплеты и другие музыкальные номера к нескольким водевилям популярного в начале века литератора и комедиографа Н. И. Хмельницкого: «Бабушкины попугаи» (1819), «Карантин» (1820), «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822)³.

Все три пьесы, написанные ясным и легким языком, незначительны по содержанию, комедийная интрига основывается в них на чисто анекдотических обстоятельствах. Так, в «Бабушкиных попугаях» юные девушки, воспитанные в строгих правилах и никогда не видевшие мужчин, встречаются в саду двух молодых людей, прячущихся на ветвях деревьев, и принимают их за попугаев. Но затем все выясняется и действие оканчивается счастливыми браками. Этим исчерпывается драматическая фабула. Как правило, водевили Хмельницкого представляли собой вольный перевод с французского⁴, только «Карантин» был оригинальной пьесой, содержащей, хотя и очень поверхностно воспринятые, черты русской действительности. У публики они пользовались успехом; водевиль «Новая шалость», как свидетельствует летописец петербургского театра П. Н. Арапов, «был принят с восторгом... в то время никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор, какой произвела „Шалость“» (14, 317). «Гвоздем» спектакля оказался выход шести юных, стройных воспитанниц театральной школы в костюмах учеников военной школы. Они помогают героине водевиля Бабете избежать грозящего ей брака с пожилым лесником и выйти замуж за любимого Алина. Немало способствовала успеху и живая мелодичная музыка Верстовского, основанная на знакомых интонациях и жанрах бытовой салонной музыки.

Наиболее плодотворный период деятельности Верстовского как автора музыки водевилей приходится на середину 20-х годов. Вскоре по переезде в Москву им был написан водевиль «Кто брат, кто сестра» на текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского, поставленный на московской сцене в начале 1824 года. Это единственный случай, когда автор «Горя от ума» обратился к жанру водевиля, осмеянному им же самим в своей бессмертной комедии⁵.

³ Музыка последнего написана в сотрудничестве с А. А. Алябьевым и Л. Маурером.

⁴ В основе «Бабушкиных попугаев» французская пьеса «Les perroquets de la mère Philippe».

⁵ Об истории его создания и постановки см. статьи Н. К. Пиксанова и А. В. Войновой в изд.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра. М.—Л., 1949. Это единственный из водевилей Верстовского, музыка которого была издана полностью, хотя и через сто с лишним лет после его появления на свет. Отдельные музыкальные номера печатались в прижизненных сборниках: *Recueil choisi de différents morceaux d'opera-vaudevilles russes composées et ar-*

В целом интрига, построенная на забавных *qui pro quo*, с переодеваниями, неожиданными встречами, обманами достаточно традиционна. Но это была оригинальная русская пьеса, а не перевод или переработка французского текста, с живым, остроумным действием и ясно очерченными характерами, написанная прекрасным литературным языком.

Однако пьеса успеха не имела. Ее провал дал литературным противникам Грибоедова и Вяземского повод для сатирических выпадов и эпиграмм. Но Верстовского это не обескуражило. В том же 1824 году на сцене появились еще три водевиля с музыкой, написанной им в соавторстве с Алябьевым и другими композиторами: «Учитель и ученик», «Проситель» и «Хлопотун». В 1825 году поставлены пять водевилей, в создании которых Верстовский принимал большее или меньшее участие.

Текст всех названных пьес, за исключением одной («Опыт артистов, или Авошь удался», 1825) принадлежал молодому талантливому, но рано умершему комедиографу, эпиграмматисту и переводчику А. И. Писареву. «...Лучший русский водевилист и вообще человек замечательно даровитый в сфере мелкой житейской литературы» — так охарактеризовал его Белинский (41, 528).

Следуя установившейся традиции, Писарев заимствовал сюжеты для своих водевилей из французской драматической литературы, но переносил действие на русскую почву, придавал образам действующих лиц характерно русские черты и порой затрагивал, хотя и вскользь, поверхностно, животрепещущие вопросы современности. Один из исследователей находит в «Хлопотуне», например, «чисто русский мотив земельной тяжбы двух соседей-помещиков» (290, 22). К сильным сторонам Писарева-водевилиста принадлежало блестящее владение куплетом. Он, как замечает М. О. Янковский, «привлекает музыку в поворотные, действенные эпизоды, и таким образом она из иллюстрации или „вставного номера“ превращается в органический элемент драматургии» (268, 41).

Верстовский продолжал сочинять музыку для водевилей и во второй половине 20-х годов, но при этом он все чаще обращался к своим прежним работам, добавляя в случае необходимости несколько новых номеров. Иногда вся музыка оказывалась старой (например, «Пять лет в два часа, или Как дороги утки» на текст Писарева, 1828) и подбиралась, по-видимому, даже не самим автором, а водевильным дирижером.

Перенесение целых музыкальных номеров из одной пьесы в другую облегчалось типизированностью и даже известной стандартностью характеров и ситуаций в водевиле. Действие вращается обычно вокруг счастливого бракосочетания — цели, для дости-

rangées pour pianoforte par A. N. Verstovsky. Спб., 1823; Драматический альбом для любителей театра и музыки, изданный А. Писаревым и А. Верстовским, кн. 2. М., 1826 и др. См. также: Верстовский А. Романы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. Под ред., с предисловием и коммент. А. В. Войновой. М., 1971.

жения которой молодым любовникам приходится преодолеть различного рода препятствия. В составе действующих лиц обязательно присутствуют пара влюбленных (возможны две пары), комический старик или старуха (или они оба), часто еще благородный герой, помогающий влюбленным устроить свое счастье. Остальным персонажам, если они вводятся в действие, принадлежит эпизодическая роль. При наличии двух пар влюбленных они разделяются по социальному признаку: барышня из дворянской семьи и ее служанка, молодой дворянин и слуга или крестьянин.

Наиболее распространенные из жанров водевильной музыки — мазурка, вальс, полонез, экосез или контрданс, лирический романс, пастораль, иногда марш⁶. Несомненное влияние на русский водевиль оказала французская и итальянская комическая опера.

Основные жанровые типы куплетов складываются уже в ранних водевилях Верстовского петербургского периода. Так, заключительные куплеты «Карантина» написаны в ритме мазурки (пример 17).

В данном случае это можно было бы объяснить стремлением к «местному колориту», так как действие происходит в западной части Украины, где заметно ощущались польские влияния⁷. Но к тому же жанру Верстовский прибегал и в других случаях, когда подобная мотивировка отсутствует (например, в заключительных куплетах водевиля «Три десятки», поставленного в Москве в 1825 году).

Привлекательной лирической миниатюрой, окрашенной в меланхолически чувствительные тона, является романс молодого офицера Стрельского, влюбленного в дочь надзирателя карантина Ленушку⁸. Характерно здесь «шубертовское» сопоставление минора и одноименного мажора, используемое Верстовским и в лирических эпизодах других водевилей (пример 18 а, б)⁹. В духе галантного, но не лишнего игривости контрданса или экосеза выдержан изящный по музыке первый дуэт двух юных девушек Терезы и Жервезы в «Бабушкиных попугаях» (пример 19).

Подобные жанры лежат в основе и более поздних водевилей Верстовского, написанных для московской сцены, но масштабы куплетов порой расширяются, приближаясь к типу оперной арии, что оправдывает определение «опера-водевиль». В этом отношении уже первый московский водевиль Верстовского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» заметно отличается от его ранних опытов в данном театральном-музыкальном жанре. Наряду с

⁶ В «Новой шалости» маршем характеризуется старший из учеников военной школы Виктор. В более позднем водевиле «Станислав» мы находим три марша. Иногда марш используется в пародийном плане (например, в характеристике карантинного надзирателя Шляхтенко).

⁷ Польские элементы есть и в тексте Хмельницкого. Сильным польским акцентом отличается речь фактора Мовши. Композитор избрал для его выходных куплетов жанр мазурки.

⁸ Определение «романс» дано еще двум номерам в этом же водевиле.

⁹ Приводится в собственном переложении композитора, напечатанном в сборнике 1823 года.

разнообразными по характеру куплетами здесь много ансамблей, и хотя они построены по общепринятому в водевилях принципу, то есть все участники выступают поочередно и только в конце голоса могут объединяться, но в некоторых ансамблевых номерах каждый из участников получает свою музыкальную характеристику (например, № 9). Тщательнее разработана оркестровая партия. Почти вся музыка, за исключением трех номеров, которые заимствованы из прежних работ композитора, написана заново.

Текст Грибоедова и Вяземского, основанный на традиционной для водевиля фарсовой интриге, выделяется среди большинства произведений этого рода по своим литературным достоинствам. Н. К. Пиксанов отмечает в пьесе высокую культуру языка, удачные характеристики отдельных действующих лиц, ряд занимательных комических ситуаций. Сама по себе литературная сторона, независимо от музыки, могла, по мнению ученого, «держать внимание зрителей в известном напряжении» (207, 10).

Как указывает ремарка в тексте водевиля, «действие происходит в польском местечке, в почтовом дворе». Молодой гусарский офицер Рославлев, женившийся на красивой польке Юлии, остаивается вместе с ней на почтовом дворе по пути из Петербурга в Варшаву. Туда же приезжает старший Рославлев — женоненавистник, который спешит в Петербург, чтобы предостеречь своего брата от женитьбы. Юлия появляется перед ним то в своем настоящем виде, то переодевая в гусарскую форму, выдавая себя за брата красавицы. Младший Рославлев изображает больного, немощного старика, за которым ухаживает Юлия. Пленный ее красотой, умом и скромностью Рославлев-старший постепенно влюбляется в нее. Тогда Юлия раскрывает свой обман и дело кончается примирением.

Кроме этих трех главных действующих лиц широко развиты партии содержателя почтового двора пана Чижевского и двух его дочерей Антоси и Лудвиси, появляющихся всегда вместе. Для придания их характеристикам национальной окраски композитор пользуется жанрами мазурки (дуэт Антоси и Лудвиси, № 1) и полонеза (дуэт № 4). Ритм мазурки слышится и в увертюре (вернее, небольшом оркестровом вступлении) и в единственном хоровом эпизоде (№ 20 — «Любит обнвы мальчик Эрот»). На том же ритме основан заключительный водевиль. В характере полонеза выдержаны куплеты Антоси, Лудвиси и их отца (№ 21).

Широкое использование этих танцевальных жанров несомненно связано со стремлением композитора к музыкальной обрисовке местного колорита. Характеристики резвых и веселых польских девушек дополняются их дуэтом № 10 в ритме экосеза¹⁰ и 16 — *tempo di valse*.

Колоритно обрисован образ хитрого, корыстолюбивого пана Чижевского. Его «опознавательным знаком» служат «золотые ходы» валторны, напоминающие звуки почтового рожка, во вступ-

¹⁰ Музыка заимствована из водевиля «Новая шалость».

лении к куплетам № 5 (вернее было бы сказать — ариозо). Вокальная партия Чижевского построена на скороговорке в духе итальянской оперы-буффа или французской комической оперы¹¹ (пример 20).

Партия старшего Рославлева, самая развитая музыкально, написана в расчете на певца с хорошими вокальными данными. В первоначальной редакции 1824 года ему поручены семь самостоятельных сольных номеров помимо участия в ансамблевых эпизодах¹². Куплеты и арии Рославлева разнообразны по характеру. В первом из них (рондо № 7), выдержанном в духе браваурного полонеза, показан образ высокомерного победителя женских сердец, насмехающегося над своими жертвами (пример 21 а). Но, покоренный чарами красавицы Юлии, он поет минорный чувствительный романс (№ 17), звучащий в его устах несколько иронически (пример 21 б).

Чем объяснить, что этот, бесспорно, один из лучших и в литературном отношении и по качеству музыки водевилей не имел успеха при первом представлении? А. В. Войнова видит причину этого в недостатках исполнения (см.: 74, 19—20). Исполнительница главной женской роли выдающаяся актриса М. Д. Львова-Синецкая¹³, с одинаковым блеском выступавшая и в комедийных, и в драматических ролях, не обладала певческим голосом, что учитывали, вероятно, и авторы текста, поручившие ей всего один вокальный номер. Не участвует она и в ансамблях, за исключением финального водевиля. Прекрасный певец П. А. Булахов, исполнявший роль Рославлева-старшего, по единодушному признанию современников, был очень слабым актером. Имена остальных участников спектакля неизвестны, но если это были даже хорошие артисты и певицы, они не могли компенсировать неудовлетворенность зрителей исполнителями главных ролей.

Для водевилей, поставленных после этой пьесы (преимущественно на тексты Писарева), Верстовский писал музыку совместно с другими композиторами или черпал из своего старого запаса¹⁴. Среди них в сюжетном отношении наиболее интересен «Хлопотун, или Дело мастера бонится», появившийся на сцене московского театра в конце того же 1824 года. Текст водевиля был издан Писаревым годом позже с посвящением Верстовскому, хотя ему принадлежит только одиннадцать музыкальных номеров, частично перенесенных из более ранних пьес, остальные четырнадцать написаны Алябьевым¹⁵. Любопытно отметить, что в словах заклю-

¹¹ К подобному приему Верстовский прибегал и в некоторых других водевилях (например, куплеты Репейкина «Тебе, мой милый, подражая» в «Хлопотуне»).

¹² Позднее была добавлена еще одна ария, помещенная в печатном клавире под № 24.

¹³ Водевиль поставлен в ее бенефис.

¹⁴ Как устанавливает Войнова, почти вся музыка водевиля «Кто брат, кто сестра» использована композитором в последующих произведениях того же жанра (74, 19).

¹⁵ Характеристику этого водевиля см. в главе «А. А. Алябьев».

чительных куплетов с музыкой полонезного характера упоминается о провале водевиля «Кто брат, кто сестра» и осмеивается один из его авторов Вяземский (под пародийным псевдонимом Мишурский). Таким образом Верстовский оказывался в литературной борьбе 20-х годов на стороне противника своих же близких друзей и единомышленников — Писарева.

Это характеризует двойственность эстетической позиции композитора, который, с одной стороны, сотрудничал с Писаревым, неизменно преследовавшим своими эпиграммами и водевильными куплетами романтическую поэзию и ее представителей, а с другой — создавал типично романтические баллады и кантаты на стихи Жуковского, М. А. Дмитриева, раннего Пушкина.

2.

В те же самые годы, на которые приходится расцвет водевильного творчества Верстовского, на сцене московского театра исполнились с декорациями и в костюмах его большие вокально-оркестровые композиции «Черная шаль» на слова Пушкина, «Три песни» на слова Жуковского. Композитор назвал эти сочинения кантатами¹⁶. Но весь их образный строй, повествовательный характер поэтического текста, яркая живописность и драматизм музыки типичны для романтической баллады. Если отдельные опыты подобного рода имели место в русской музыке и раньше («Ленора», «Светлана» А. А. Плещеева), то Верстовский был первым русским композитором, создавшим художественно значительные образцы этого жанра, которые получили широкое признание современников.

В духе баллады трактует Верстовский и стихотворение Пушкина «Черная шаль», по своим жанровым признакам, скорее, родственное песне¹⁷. Так его и трактовали другие композиторы, обращавшиеся к этому пушкинскому тексту в 20-е годы, — М. Ю. Виельгорский, И. И. Геништа. Оба они придерживаются строфической песенной формы. У Виельгорского это бесхитростная куплетная песня, форма которой укладывается в рамки шестнадцатитактового построения. У Геништы музыкальная строфа более развернута и охватывает не две, а шесть строк поэтического текста, музыка носит скорбно-патетический характер, но отдельные моменты повествования не выделены с помощью особых выразительных средств и общий колорит остается неизменным (см.: 220).

В отличие от них Верстовский создает развернутое по масштабу произведение типа *durchkomponiertes Lied* с яркими и сильными контрастами¹⁸. Характер музыки суровый, мрачно-тра-

¹⁶ В. Ф. Одоевский, восторженно приветствовавший эти произведения, отнес кантату наряду с оперой к сценическому роду музыки (см.: 181, 532).

¹⁷ В первой публикации Пушкин, как известно, дал этому стихотворению подзаголовок «Молдавская песня».

¹⁸ Впервые исполнена на сцене Большого театра П. А. Булаховым 10 января 1824 года.

гический. Уже вступление с грозными трелями басов и короткими вспышками *sf* на диссонирующих гармониях настораживает внимание слушателя, заставляя ожидать каких-то ужасных трагических происшествий. Скорбное *Andante doloroso* в типичном для романтической баллады размере $\frac{6}{8}$ служит обрамлением для ряда контрастных эпизодов, выразительно оттеняющих отдельные моменты поэтического повествования. Музыкально обрисованы и веселая пирушка (*Maggiore. Allegretto*), и гнев и ярость героя, узнающего об измене своей возлюбленной (пунктирный ритм, стремительно взлетающие тираты, уменьшенные септаккорды), и неисто-

вая скачка (характерный ритм ). Драматической куль-

минацией служит самый момент убийства неверной девы (*Allegro con brio* $\frac{3}{8}$ — снова уменьшенные септаккорды и нонаккорды, прерывающееся тремоло и т. д.)¹⁹. Фиксируя внимание на этом центральном моменте, композитор создает здесь инструментальную интермедию протяженностью в 16 тактов.

Вторая «драматическая кантата» — «Три песни» — скромнее по масштабу, но и в ней заметно стремление к индивидуализации характеристик и детальной обрисовке смысловых нюансов текста²⁰. Торжественным фанфарам и маршевым ритмам вступительного раздела («Споет ли мне песню веселую скальд? — спросил озираясь могучий Освальд...») контрастирует суровый драматический тон песен скальда, который пришел для того, чтобы отомстить за убийство отца. Обращают на себя внимание некоторые гармонические эффекты, например трезвучие II низкой ступени *fortissimo* на словах «отца моего ты убил!», внезапное отклонение в тональность VII низкой ступени на словах «бейся, убийца, со мной!». Одоевский, высоко оценив это произведение, сделал лишь одно критическое замечание по поводу того, что при упоминании в тексте арфы — «арфы-то и не было в оркестре» (181, 96).

Подобная же драматизированная трактовка поэтического текста характерна для вокально-оркестровой баллады «Пустынный» на слова Жуковского (перевод стихотворения английского поэта XVIII века О. Голдсмита). Большая часть стихотворения написана в виде прямой речи двух персонажей: гордой красавицы Мальвины и отвергнутого ею Эдвина, которого она неожиданно узнает в облике бедного отшельника. Это дало повод композитору для создания диалогической сцены, исполняемой двумя певцами²¹.

¹⁹ Одоевский обращает внимание на то, как подготавливается этот взрыв на словах «Вхожу в отдаленный покой я один» вокальными фразами речитативного характера с протянутыми аккордами сопровождения, вызывающими «трепетное ожидание» — «ожидание, которое не возбуждается при чтении сего стиха, но необходимое для перехода к следующему, что совершенно постигнуто г. Верстовский...» (181, 86).

²⁰ Впервые исполнена в концерте Н. Е. Кубишты 26 февраля 1825 года.

²¹ Первое исполнение в концерте А. О. Бантышева с участием Н. В. Репиной.

К той же группе сочинений примыкает «Выкуп барда, или Сила песнопения», но жанр вокально-оркестровой пьесы, близкой романтической балладе, разрастается здесь до масштабов целой драматической сцены²². В основу ее положен отрывок из поэмы французского писателя Ш. И. Мильвуа «La rançon d'Egill» («Выкуп Эгила»), носящий на себе печать предромантических настроений, в переводе М. А. Дмитриева. В предисловии к своему переводу Дмитриев писал: «Сия пьеса может быть судима очень строго. В ней нет действия, нет характеров, один рассказ; словом, она, имея драматическую форму, не имеет драматического движения. <...> Впрочем, она написана мною по дружескому предложению А. Н. Верстовского, желавшего сочинить музыку на *последнюю пьесу барда*; все прочее есть не что иное, как рама, как разговор, написанный для вставки сей песни и для некоторой связи происшествия» (112, 235).

Содержание сцены действительно очень несложно: юный бард (в переводе ему дано имя Эрвина) в чужой ему стране Скандинавии убил оскорбившего его царского сына и должен быть за это осужден на смерть, но он просит царя разрешить ему спеть перед казнью свою последнюю песнь. Тронутый искренностью и задушевностью пения царь дарует ему жизнь.

Верстовский не ограничился, однако, написанием одной песни. В произведении есть еще один певец — старый скандинавский скальд. Пение обоих певцов печально, но у одного это тихая печаль старца, смирившегося перед неизбежностью близкого конца, у другого скорбь и отчаяние соединяются со страстной жадной жизни и раскаянием в своем роковом поступке. Песня Эрвина полна драматизма и ярких эмоциональных контрастов, хотя по интонационному строю не выходит из сферы обычной романсной мелодики. Контрасты и два хора: хор бардов в сцене грозного судилища над Эрвином («Иди в сей путь, отколь возврата нет!»), выдержанный в характере траурного марша, и заключительный торжественный хор скальдов: «Хвала, о сила песнопенья! Хвала вам, струны, дар небес!»

С иной образной сферой связана кантата «Певцы во стане русских воинов»²³ на стихи Жуковского, посвященные героическим событиям 1812 года. Однако метод музыкального воплощения текста остается здесь тем же самым. Стихотворение написано в форме застойной песни, в которой строфам певца отвечает хор. Эта форма была сохранена Бортиянским, создавшим музыку на те же слова вскоре после появления стихов в печати. Кантата же Верстовского представляет собой развернутую композицию с конт-

²² Сцена была исполнена в Большом театре 25 ноября 1827 года.

²³ Композитор обозначил жанр этого произведения как «лирическую сцену с хором». Первое исполнение состоялось 14 апреля 1827 года в Большом театре. Участие двух солистов (П. А. Будахов и Н. В. Лавров) побудило Верстовского несколько изменить заглавие: «Певцы...» вместо «Певец...». В 1979 году кантата издана в переложении для пения и фортепиано П. П. Григорова.

растным сопоставлением эпизодов и обилием оркестрово-изобразительных моментов.

В целом выделяются три больших раздела: крайним победно ликующим частям контрастирует более сосредоточенная, скорбно окрашенная середина («Друзья, кипящий кубок сей вождам, сраженным в бое») — память павшим героям. Контрасты есть и внутри основных разделов (например, лирические интонации в начале третьей части, где воспевается любовь, вдохновляющая на подвиг, пасторальный колорит музыки в строфе «Но светлых облаков гряда...», которая не поется, а декламируется под музыку).

Однако чрезмерная детализация в музыкально-живописной акцентировке отдельных моментов поэтического текста порой вредит цельности впечатления и вступает в противоречие с характером стихов.

3.

С конца 20-х годов творческие интересы Верстовского сосредотачиваются главным образом на опере.

Русский оперный театр переживал в эту пору критический период: «волшебная» опера начала века, связанная с именами Давыдова и Кавоса, уже в значительной степени устарела, новых же оперных произведений, отвечающих запросам времени, не существовало. Между тем мысль о национальной опере, стоящей на уровне требований современности, «носилась в воздухе». Событием, вызвавшим особенно острое желание видеть такую оперу, явилась постановка «Волшебного стрелка» Вебера в Петербурге в 1824 году, а годом позже в Москве. Обе постановки были встречены с энтузиазмом. «Говорить об успехе ее (оперы Вебера. — Ю. К.), — писал «Московский телеграф», — почитаем излишним. В Германии, Франции, России музыка сей оперы сделалась народной»²⁴.

«Фрейшютц» казался наиболее верным образцом для русского композитора, поставившего себе целью создание национальной оперы, опирающейся на почву народной жизни. Несколько лет спустя, когда Верстовский уже сделал первые шаги в оперном творчестве, тот же журнал задавал вопрос: «Спрашивается, что должно выбрать человеку, который захотел бы теперь написать *русскую оперу?*», — и отвечал: «Прежде всего, что должен он выбрать: музыку Юга или музыку Севера? (...) Итак, *Россини и Моцарт*, один выбор». «Естественнее, однако же, для нас глубокая, многообразная, мрачная музыка Севера, эта fuga страстей человеческих. В этой музыке вернее можно искать основания для созданий русского композитора, и скорее отзовутся сердца слушателей на нее, нежели на веселость и огонь Юга. Но пусть же создаст в этом роде музыки русский композитор нечто свое, само-

²⁴ «Московский телеграф», 1826, № 11, с. 248.

бытное, как создал его дикий гений Бетховена, ученик, но не раб Моцарта. Впрочем, Бетховены редки, а Моцарт всеобъемлющ. Не менее важно будет, если русский композитор, оставя самобытное развитие души своей, начнет создавать в национальном духе, как для немцев создавал своего „Фрейшютца“ Вебер» (209, 277).

Несомненно Вебер, и прежде всего именно «Фрейшютц», оказался во многом близок Верстовскому и повлиял на его оперное творчество. В произведениях создателя немецкой романтической оперы его привлекли соединение фантастического вымысла с реальным бытом, ярко выраженный местный колорит, простота и доступность музыки. Всем предшествующим своим опытом он был более, чем кто-либо другой из его русских современников, подготовлен к выполнению той задачи, о которой писал «Московский телеграф». В водевилях и театрализованных романтических балладах Верстовского созревали и формировались основные элементы, определившие своеобразие его оперного стиля.

А. Н. Серов был слишком строг к Верстовскому, утверждая, что «оперы его, в сущности, только увеличенные *русские водевилли* — сборники куплетов и песен, соло и хоров с примесью кое-каких драматических намерений, увеселительных танцев и декорационных затей» (237, 1459). Мы находим в операх Верстовского большие драматические арии, ансамбли, оркестровые эпизоды, далеко выходящие за пределы обычных водевильных куплетов не только по размеру, но и по характеру музыки и драматургической функции. И тем не менее какие-то черты водевильности сохраняются в большинстве из них, что проявляется не столько даже во внешней формальной структуре, основанной на чередовании музыкальных номеров с разговорным сценами — так построены шедевры романтической оперы «Фрейшютц» и «Оберон», не говоря уже о «Волшебной флейте» Моцарта, — сколько в некоторой ограниченности оперной эстетики Верстовского, его понимании природы и задач оперного жанра.

В известном письме к Одоевскому, полемизируя с его оценкой глинкаинского «Ивана Сусанина», Верстовский писал о своих операх: «Нет ораториального, нет лирического. Да это ли нужно в опере? Всякий род музыки имеет свои формы, свои границы; в театр ходят не богу молиться» (69, 231). Опера, по мнению Верстовского, должна быть простой, занимательной, легко доступной для широкой публики, и в собственных произведениях он свободно допускал сочетание мрачной романтической фантастики с комедийными образами и ситуациями, порой очень близкими к водевильным.

Современная Верстовскому критика часто упрекала его в том, что музыка его опер представляет собой нечто вроде попури из народных мелодий. На самом деле это не так. Композитор очень редко прибегал к использованию подлинного фольклорного материала, хотя в его мелодике можно легко обнаружить следы воздействия как народной песни в ее городском преломлении, так и романсовых интонаций, цыганского пения, ритма бытующих

танцев. Некоторые их эпизоды получили такое повсеместное распространение и так глубоко вошли в быт, что принимались за безмянные создания устного народного творчества.

Мысль об опере родилась у Верстовского под влиянием его ближайшего литературно-театрального окружения. В своих воспоминаниях С. Т. Аксаков сообщает: «Один раз спросил я его, отчего он не напишет оперы? Верстовский отвечал, что он очень бы желал себя попробовать, но что нет либретто» (5, 108). Писатель начал вместе с композитором работать над либретто, взяв за основу какую-то старую французскую волшебную оперу, «где были даже выведены цыгане, чего Верстовский очень желал» (5, 109). Но из этой затеи ничего не вышло, и вскоре Загоскин, служивший вместе с Верстовским в дирекции московских театров, написал для него другое либретто на сюжет польской легенды о средневековом ученом, маге и чернокнижнике пане Твардовском, продавшем душу дьяволу. При этом были сохранены оба первоначальных условия: сюжет был волшебный и в опере фигурировали цыгане. Опера «Пан Твардовский», создававшаяся, по видимому, в течение последних месяцев 1827 и начала 1828 года, впервые поставлена 24 мая этого года на сцене Большого театра в Москве.

Образ «польского Фауста» нашел отражение в ряде произведений романтической литературы XIX века. Среди них баллада А. Мицкевича «Жена Твардовского», повесть Ю. И. Крашевского «Пан Твардовский» (см.: 314); упоминает о нем и Гейне в комментарии к балетному сценарию по немецкой повести XVI века «Доктор Фаустус».

В либретто Загоскина сюжет польской легенды трактован очень свободно. В сущности, взят только образ ее главного героя, который превращен в довольно банального романтического злодея, обращающегося к нечистой силе, чтобы овладеть юной дочерью богатого помещика Болеславского Юлией. Юлия любит молодого дворянина Красицкого, ушедшего несколько лет тому назад на войну с турками, но, не получая от него никаких вестей, считает его погибшим и дает согласие на брак с Твардовским. Между тем Красицкий возвращается, но Твардовский схватывает его и запирает в башне. С помощью цыгана Гикши ему удается спастись оттуда, Твардовского же постигает божья кара: пламя охватывает его замок и он сам погибает в огне. Болеславский дает согласие на брак своей дочери с Красицким.

Малооригинальная сама по себе фабула давала благодарные возможности для создания красочного спектакля, изобилующего всякого рода декоративными эффектами: здесь и буря с громом и молниями в глухом дремучем лесу, и страшные привидения, и разлившееся озеро, затопляющее все окрестности, и вид охваченного огнем замка, а с другой стороны — поэтические картины вольной, беззаботной жизни кочующих цыган.

В музыке «Пана Твардовского» можно обнаружить два разных пласта: один связан с уже установившимися формами западноев-

ропейской, прежде всего немецкой романтической оперы, другой — с кругом популярных, излюбленных в русском музыкальном быту того времени жанров и интонаций. Там, где композитор стремится овладеть крупными оперными формами, он не свободен от подражательности, и в музыке подобных эпизодов легко услышать, каким образом он следует. Вместе с тем Верстовский проявляет достаточно высокий уровень профессионализма, находя иногда удачные решения и в этой сфере. К таким удачам следует отнести большие драматические арии Красицкого и Твардовского из I действия, в которых экспонируются образы этих двух антагонистов и соперников (см.: 117).

Ария Красицкого «О, дни счастливых наслаждений!», воспринимается как исповедь молодого человека, рано захваченного житейскими бурями и разуверившегося в юношеских мечтах о счастье. А. С. Рабинович называет ее «прекрасным музыкальным образцом русского байронизма» (222, 156), находя в ней интонационные параллели с творчеством Вебера, Листа и предвосхищение лирических интонаций Чайковского. Бурные взрывы страсти сменяются унынием и подавленностью. Уже первая фраза со стремительным взлетом на минорную сексту и последующим быстрым спадом мелодии на дециму выразительно передает это двойственное душевное состояние (пример 22).

Сильные драматические моменты отмечаются неожиданными гармоническими сдвигами; такова, например, внезапная модуляция из ми минора в соль минор на словах «Их выюга занесет сугробом, о них и память пропадет» в кульминационной точке арии.

И сразу после этого взрыва герой погружается в мрачные мысли о смерти («И над моим пустынным гробом никто поплакать не придет»). Речитативные фразы голоса сопровождаются сумрачно окрашенными аккордами струнных и валторн в низком регистре. Несмотря на обилие резких контрастов, композитору удалось в этой арии достигнуть достаточной художественной цельности и убедительности.

Ария Твардовского «Чего ж, о сердце, ты желаешь», следующая почти непосредственно за арией Красицкого, контрастирует ей по характеру. Мрачное *Andante* с вокальной партией полуречитативного типа выражает угрюмую разочарованность человека, который постиг все тайны природы, но не нашел удовлетворения в своем всезнании. Как и в предыдущей арии, важная роль принадлежит оркестровому сопровождению с грозными трелями в низком регистре, внезапными динамическими контрастами и выразительными соло отдельных инструментов (пример 23).

Второй раздел арии — бурное *Molto più mosso*, построенное на привычных и уже несколько стертых приемах романтической оперы (отметим, в частности, неумеренное пользование уменьшенными септаккордами), уступает первому по силе и яркости выражения.

Иными средствами обрисована нежная женственная Юлия. Центральный момент ее партии — романс «Я иду против невер-

ных» из III действия²⁵, выдержанный в характере полонеза, но не пышного и блестящего, а минорно-элегического (см.: 117). Перенесенный на русскую почву О. А. Козловским на рубеже XVIII и XIX веков, этот тип полонеза получил здесь широкое распространение в сфере бытовой музыки. Романс написан в куплетной форме: один период с кратким инструментальным вступлением и заключением повторяется троекратно соответственно числу стихотворных строк. Последний куплет — «Я еще прибавлю клятву, всех ужаснее она» — поет Красицкий, скрывающийся у стен замка Болеславского, причем его пение сопровождается взволнованными репликами Юлии, которая узнает голос своего возлюбленного. С помощью такого приема этот номер непосредственно включается в развитие драматического действия.

К современным ему бытовым источникам прибегает Верстовский и в партии веселого, удалого и предприимчивого цыгана Гикши, неперемного участника всех происходящих в опере событий. Он приводит Красицкого к дому Юлии, затем, когда того схватывает и заключает в темницу Твардовский, устраивает его побег, являясь, по существу, единственным активно действующим персонажем. Песня Гикши «Мы живем среди полей» в сцене цыганского табора, сопровождаемая хором и плясками, имела едва ли не наибольший успех из всех музыкальных номеров оперы. По словам С. Т. Аксакова, она «сделалась народною, и много лет наигрывали ее органы, шарманки, пели московские цыгане и пел московский и даже подмосковный люд» (5, 120)²⁶.

По своему мелодико-интонационному складу эта песня должна быть отнесена к той группе русских плясовых, о которой Н. А. Львов писал еще в конце XVIII века, что «их называют цыганскими, поелику под сии только одни можно плясать по-цыгански» (150, 40)²⁷. Своеобразный колорит придают ей ритмические «завитушки» и острые пунктирные ритмы в духе венгеро-цыганской музыки стиля «вербункош», особенно характерные для оркестрового вступления (пример 24).

Важную роль в опере играет оркестр. В отличие от скромного водевильного оркестра, ограничивающегося, как правило, струн-

²⁵ В словах романса дается косвенная характеристика Красицкого как доблестного рыцаря, сражающегося с врагами родины.

²⁶ Песня Гикши и романс Юлии были напечатаны отдельным изданием еще до премьеры оперы. В журнальной публикации мы читаем: «Две прекрасные музыкальные пьесы из новой оперы, *первой*, какая сочинена русским композитором (если не считать нескольких старинных опер, для которых русские композиторы сочиняли музыку, и если забыть об операх, написанных в России иностранными композиторами)». — «Московский телеграф», 1828, № 9, с. 129.

²⁷ Современный исследователь пишет о песне Гикши: «Тщетно искать в этой музыке Верстовского каких-либо связей с таборными песнями. Цыган же привлекала в песенке Гикши ее интонационная близость к незатейливым и популярным куплетам начала XIX века... Кроме того, Верстовский умело интерпретировал песню-пляску в стиле „gatalesca“: упругая мелодия прыжкового характера в ритме польки звонко акцентирована форшлагами, украшена мелизмами, с лихостью гремит хор припева: „Гей, цыгане, гей, цыганки!“ (304, 106).

ными с эпизодическим участием деревянных²⁸, партитура «Пана Твардовского» включает три тромбона, большую группу ударных инструментов. Правда, медная группа выступает только в тутти и не используется как самостоятельная оркестровая краска, но придает общему звучанию блеск и массивность или, наоборот, грозный драматический колорит.

Вообще владение оркестром не принадлежало к сильным сторонам Верстовского, существовало даже мнение, что он не сам оркестровал свои оперы, а пользовался для этого услугами театральных капельмейстеров. Но, как справедливо замечает А. С. Рабинович, «и в этом случае можно с уверенностью предполагать, что общие директивы давались Верстовским» (222, 155). Основной недостаток его инструментовки состоит в чрезмерной грузности и однообразии колорита. «В партитурах Верстовского, — по словам того же автора, — слишком мало пауз, все инструменты, участвующие в оркестре, играют вместе, и в этом грузном и однообразном шуме тонут и пропадают незамеченными имеющиеся отдельные остроумные колористические находки» (там же).

Надо сказать, впрочем, что иногда Верстовский прибегает и к более легкой, прозрачной оркестровой фактуре, охотно при этом пользуясь солирующими инструментами. Б. В. Доброхотов обращает внимание на особое его пристрастие к солирующей виолончели (109, 63). Но, пожалуй, не реже встречается в партитуре «Пана Твардовского» соло кларнета.

Из самостоятельных оркестровых эпизодов этой оперы наибольший интерес представляет увертюра, в основе которой лежит тематический материал, связанный с основными моментами в развитии драматического конфликта. Грозные аккорды тутти в медленном вступлении с последующими сумрачными, приглушенно звучащими гармоническими последованиями в низком регистре предвещают какие-то ужасные и необычайные события (пример 25). Тревожной, с молящими интонациями вздоха, теме главной партии, которая появляется потом в той же тональности в финале оперы (гибель Твардовского в объятom пламенем замке), противопоставлена мягкая лирически-романсная мелодия второй арии Красицкого (пример 26а, б).

Не получая устойчивого завершения, увертюра непосредственно переходит в начало I действия (ночь в глухом лесу, буря с грозой), причем в музыке заключительного ее раздела мелькают фрагменты цыганского танца.

Роскошно поставленная опера Верстовского с участием лучших московских певцов (Твардовский — Н. В. Лавров, Красицкий — П. А. Булахов, Юлия — Н. В. Репина, Гикша — А. О. Бантышев) имела большой успех и неоднократно возобновлялась на сцене в последующие годы.

Менее удачно сложилась судьба его следующего оперного про-

²⁸ Только в финальных куплетах и изредка в хорах добавлялись трубы и тромбоны.

изведения «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», увидевшего свет рампы 28 ноября 1832 года. Несмотря на сенсацию, вызванную первыми представлениями этой оперы, она не завоевала симпатии публики. Пресса была единодушна в отрицательной оценке «Вадима»²⁹.

Подвергался критике самый выбор сюжета, заимствованного из одноименной баллады Жуковского, составившей вместе с ранее написанной им балладой «Громобой» стихотворную повесть «Двенадцать спящих дев». Романтическая фантастика этих произведений, окутанная флером туманных грез и неясных таинственных предчувствий, уже в 20-х годах казалась устаревшей. Известна шутивная пародия на «Вадима», введенная Пушкиным в четвертую песнь «Руслана и Людмилы». А несколькими годами позже один из петербургских журналов писал о Жуковском: «Отдавая истинную справедливость сему незабвенному поэту, должно, однако, признаться, что этот период был самый несчастный для русской поэзии: славянщины, галлицизмы, германизмы, мистицизмы, романтизмы, дьяволизмы нападали на нее голубушку попеременно как орды татарские»³⁰.

При сценической обработке сюжета оказалось утраченным именно то, в чем Белинский находил главную прелесть баллады как особого поэтического жанра, утвержденного на русской почве Жуковским: «...в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» (39, 51). Опера требовала развернутого действия, столкновения образов, живописных сценических эффектов. Этим был продиктован ряд отступлений от поэтического оригинала. То, о чем у Жуковского сказано лишь намеком, «материализуется» в конкретных, зримых образах и картинах, а много привнесено и такого, на что нет никаких указаний в тексте баллады. В результате либретто получилось запутанным, часто неясным и перегруженным событиями и персонажами³¹.

В балладе Пустынника из пролога оперы пересказывается содержание первой части повести «Двенадцать спящих дев», «Громобой». В I действии Вадим со своими дружинниками освобождает похищенную дочь киевского князя Гремиславу, и, конечно же, у них вспыхивает взаимная любовь. Второе действие — пир у князя, который готов выдать Гремиславу за доблестного витязя. Но появляющийся на пиру Пустынник сообщает, что Вадим — отцеубийца и для того, чтобы искупить свой невольный грех, должен свершить подвиг освобождения спящих дев. Побеждая силы ада, Вадим избавляет дочерей Громобоя от тяготеющих над ними колдовских чар, они отлетают в небеса, а невидимый хор поет: «Вадим мечом непобедимым все силы ада низложил, все пало в прах

²⁹ См. главу «Музыкально-критическая мысль».

³⁰ «Благонамеренный», 1825, № 7, с. 243.

³¹ Первоначальный текст либретто написан С. П. Шевыревым, но затем он столько раз перекраивался и изменялся, что Шевырев счел нужным печатно заявить о своем отказе от авторства («Молва», 1832, № 83).

перед Вадимом, он Гремиславу получил». Эти неуклюжие вирши дают достаточное представление о литературных качествах либретто.

Музыка оперы неравноценна. Сам композитор подчеркивал, что здесь у него впервые появляется «русская характеристика». На это обращалось внимание и в печатных отзывах. Еще до того как «Вадим» был полностью поставлен на сцене, «Молва» писала: «Русские мотивы так прелестно превращены в арии и хоры, что их нельзя слушать без восторга»³². После премьеры рецензент того же московского листка, подвергая резкой критике сюжет оперы и его сценическую обработку, признавался: «...Мы не стыдимся сказать, что наслаждались от всей души родными звуками, господствующими в „Вадиме“. Они обворожительны для русского уха»³³.

И на самом деле, мы находим в этой опере Верстовского ряд привлекательных эпизодов, интонационно близких народно-песенной мелодике. Таков, например, хор в прологе «Завивайте венки», начальные мелодические обороты которого обнаруживают известное сходство с песней «Заплетися, плетень», хотя композитор здесь, как обычно, не прибегает к прямому цитированию (пример 27).

Партия Гремиславы в какой-то степени предвосхищает такие лирические женские образы в русской оперной литературе, как глинкинская Горислава или княгиня в «Русалке» Даргомыжского, вплоть до непосредственных переключек в их музыкальных характеристиках. Элегическая мелодия дуга Гремиславы и преданного Вадиму дружинника Стемида в конце I действия, отмеченная ясно выраженными народными чертами, характеризует нежный девичий образ молодой княжны (пример 28). Не лишен лирической прелести и грустный романс Гремиславы, пораженной ужасной вестью об отцеубийстве Вадима, — «Моей судьбы печальной в свете нет» — во II действии (см.: 117).

Народные русские интонации слышатся в широкораспевных начальных фразах песни Бояна, прославляющего жениха и невесту на пиру у киевского князя (пример 29). Арпеджированные пассажи арфы имитируют переборы струн на гусях, которыми древний певец сопровождает свое пение. Для сравнения приведем образцы народных песен из сборника Д. Н. Кашина (пример 30а, б).

Интересен образ «вещего звона» (звук колокольчика) как напоминание о подвиге, который призван свершить Вадим.

В то же время музыка оперы изобилует общими местами и маловыразительными трафаретными оборотами, лишенными всякой национальной окраски. К таким моментам относятся, например, хоры витязей из II действия в духе военного марша или сцены сражений (в I действии — с похитителями Гремиславы, в III — поединок Вадима с духами). Бледной, неопределенной по харак-

³² «Молва», 1831, № 1, с. 7.

³³ «Молва», 1832, № 98, с. 391.

теру оказалась партия Пустынника, его балладу можно легко себе представить в устах скандинавского скальда или кельтского барда.

Что же касается главного действующего лица, то его образ не получил вообще никакого отражения в музыке, — роль Вадима, предназначенная для драматического актера, исполнялась на первых представлениях знаменитым трагиком П. С. Мочаловым. Тем самым музыкальная драматургия оперы оказалась лишена центральной опоры. Этот коренной порок не мог быть компенсирован отдельными более или менее удачными частностями.

4.

15 сентября 1835 года на сцене московского Большого театра появилась третья опера Верстовского «Аскольдова могила», принесшая композитору особенно широкое и длительное признание. В отличие от «Пана Твардовского» и «Вадима», оставшихся местным московским явлением³⁴, эта опера быстро завоевала всероссийскую популярность. В 1841 году она была с огромным успехом поставлена в Петербурге, к ней обращались многие провинциальные театры. Вплоть до начала XX века «Аскольдова могила» оставалась одной из наиболее репертуарных опер и еще в наши дни время от времени возрождается на сцене.

Столь длительным своим успехом она обязана как интригующему занимательному сюжету из отечественного исторического прошлого, так и мелодичной, доступной музыке, опирающейся на знакомый круг звучащих в быту интонаций и жанров.

Либретто «Аскольдовой могилы» было написано Загоскиным по его одноименному роману. Уже с конца 20-х годов имя Загоскина как талантливого бытописателя, художника-летописца русской старины привлекало к себе всеобщее внимание. О его первом романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» сочувственно отозвался Пушкин в «Литературной газете», отметив живость и занимательность картин стариной русской жизни, хотя и указал на слабость обрисовки подлинных исторических лиц и «некоторые погрешности противу языка и костюма» (218, 73).

В следующих своих романах Загоскин не сказал нового слова, вместе с тем в них ясно обнаружилась те недостатки, которые были присущи уже «Юрию Милославскому»: условность, а порой и очевидная неправдоподобность исторического колорита, реакционная трактовка событий в духе «официальной народности». В предисловии к роману «Рославлев» автор писал: «Я желал доказать, что хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменилась вместе с ними наша неколебимая верность престолу, привязанность к вере предков и любовь к родной старине».

³⁴ «Пан Твардовский» промелькнул на петербургской сцене почти незамеченным, предполагавшаяся постановка «Вадима» в Петербурге не состоялась.

В «Аскольдовой могиле», написанной на сюжет из полуполюгендарной эпохи образования древнего Киевского государства, эти недостатки менее ощутимы. Писатель не стремился к строгой исторической достоверности. «Пусть называют мой рассказ басней, — замечает он, — там, где безмолвствует история, где вымысел сливается с истиной, довольно одного предания для того, кто не ищет славы деэписателя, а желает только забавлять русских рассказами об их отечестве».

Фоном для авантюрной интриги служит борьба язычества и христианства. Красочные картины языческого праздника Услава в сочетании с элементами романтической фантастики и острыми драматическими столкновениями противоборствующих сил придадут роману известную привлекательность. И все же значение его было преходящим и музыкально-сценическая переработка романа оказалась гораздо жизнеспособнее самого первоисточника. Литературный критик и историк народнического толка А. М. Скабичевский писал: «„Рославлев“, переделанный в драму князем Шаховским, не имел успеха, в то время как „Аскольдова могила“, переделанная в оперу, затмила собой роман благодаря как сценичности либретто, так и талантливой музыке А. Н. Верстовского» (248, 619).

Верстовскому удалось создать на основе написанного Загоскиным либретто живой, увлекательный и красочный музыкальный спектакль.

В отличие от двух первых опер в «Аскольдовой могиле» волшебнo-фантастическое начало играет незначительную роль и ограничивается, по существу, одной картиной у колдуньи Вахрамеевны, написанной под очевидным влиянием сцены «Волчьего ушеля» из веберовского «Фрейшютца». Дымкой романтической таинственности окутан образ Неизвестного, который пытается поднять восстание против киевского князя³⁶ и уговаривает княжеского отрока Всеслава, потомка убитого Аскольда, стать во главе народного мятежа. (В основном «Аскольдова могила» — историко-бытовая опера с многочисленными и широко развитыми народно-жанровыми сценами.)

Изобилует красочными бытовыми эпизодами I действие, представляющее собой развернутую экспозицию. В ряде песен и плясок показаны трудовая жизнь и праздничное веселье простого люда. В хоре рыбаков «Гой ты, Днепр», исполняемом а саррелла, композитор удачно воспроизводит широкую распевность русской протяжной песни, не прибегая к использованию подлинных фольклорных источников (пример 31).

Вместе с тем он здесь, как и в других своих операх, свободно вводит в картины русского народного быта ритмы мазурки и по-

³⁶ В романе Загоскина действие происходит во времена князя Владимира, но в либретто оперы, написанном самим писателем, оно перенесено в более ранний исторический период княжения его отца Святослава, так как по цензурным условиям Владимир, причисленный русской церковью к лику святых, не мог быть выведен на сцене.

лонеза, не стремясь к этнографической точности и достоверности. В характере мазурки написан хор из I действия «При долинушке стояла» с подчеркнутыми акцентами на второй доле и ритмическим дроблением первой доли (пример 32). Блестящую бравурную мазурку представляет собой заздравная песня варяжского скальда Фенкала с хором в сцене пирушки витязей из III действия (пример 33).

Один из самых мелодически привлекательных эпизодов в опере — печальная песня девушек, томящихся в тереме боярина Вышаты: «Ах, подруженьки! Как грустно круглый год жить взаперти!» Хор этот, как и следующая непосредственно за ним «Славянская пляска», выдержан в духе элегического полонеза, напоминающего по характеру известный ля-минорный полонез Огиньского, но в то же время содержит какие-то неуловимые черты русской лирической песни.

Подобные эпизоды, нередко встречающиеся в операх Верстовского, дали Б. В. Асафьеву основание озаглавить очерк о его творчестве «Композитор из плеяды славяно-русских бардов». Асафьев подчеркивает естественность и непринужденность соединения в музыке Верстовского русского и кинославянского: «Не то чтобы трансформация западнославянских интонаций (чешских, польских) являлась для него своего рода творческим методом, но так создалась его стилистика (ее зерно: водевильно-куплетный и романсно-песенный жанр с доминирующими „танцевальными басами“, то есть с метрикой, в основе которой — двух- и трехдольный „перебор басовых струн“), что типичные мелодические славянизированные обороты составляли в ней привычное интонационное содержание» (22, 59).

Этот интонационный сплав различных славянских элементов сложился в самой жизни, в быту и поддерживался столь важной для русского общественного сознания в XIX веке идеей общеславянского единства.

С другими пластами бытовой музыки связана партия Надежды, образ которой наделен чертами мягкого поэтического лиризма. В двух ее ариях Верстовский воспользовался своими ранее написанными романсами. В первой из них сохранена почти без изменений музыка романса «Не говори ни да, ни нет», прибавлено лишь вступление речитативного характера с плавно нисходящими басами и трелями деревянных в оркестре, создающими картину рассвета (пример 34).

В арию из III действия «Светит, светит солнце ясное» также полностью включена музыка романса на слова Жуковского «Тоска по милому»³⁶, составляющая крайние разделы трехчастной формы, взволнованному характеру которых контрастируют спокойное по тону вступление и средняя часть. Так создается большая ария, впрочем, страдающая недостатком цельности и механичностью сопоставлений. Можно было бы упрекнуть композитора и в том, что

³⁶ Напечатана в «Лирическом альбоме на 1827 год».

в музыкальной характеристике девушки из народа нет никакой связи с народно-песенными интонациями.

Самой яркой фигурой в опере оказался веселый, ловкий и предприимчивый гудочник Тороп, в известном смысле являющийся наследником цыгана Гикши из «Гана Твардовского», но обрисованный более сочными и живыми красками. У него наиболее развитая музыкальная партия, включающая разнообразные по жанру и по характеру номера: балладу «Уж солнце поздними лучами», бравурную застольную «Богам во славу, князю в честь», песню-пляску «Уж как веет ветерок», повествовательную песню «Близко города Славянска» и, наконец, бойкую плясовую в цыганском духе «Заходили чарочки по столику».

Если баллада и застольная в сцене пирушки витязей могут быть отнесены к «фоновым» эпизодам, то остальные номера Торопа непосредственно включаются в самый ход действия: песней «Уж как веет ветерок» он дает понять Надежде, что Всеслав жив и бежал от своих преследователей, в песне «Близко города Славянска», исполняемой во время освобождения Надежды из плена, интонационно повествуется о происходящем на сцене, при этом, отвлекая внимание присутствующих, Тороп помогает ей скрыться.

Как и в массовых хоровых сценах, Верстовскому не удалось в партии Торопа создать цельный национальный характер, свободно сопоставляя различные по своим истокам интонационно-жанровые формы и типы: широкая русская распевность, ритм полонеза, окрашенный романтической таинственностью балладный тон, залихватская цыганская пляска.

Менее самостоятельно и свежо по музыке все, что связано с линией Неизвестного — таинственного романтического героя, охваченного мрачным честолюбием и жаждой мести. Большая ария во II действии, занимающая центральное место в его партии, не лишена удачных находок, особенно в первой ее части *Modérato*. Эффектна сама по себе ситуация: глухая ночь, развалины старого храма, откуда доносится пение христиан, на фоне которого звучат реплики их заклятого врага и ненавистника. Во второй, быстрой части арии слышны слишком явственные отзвуки известных образцов не только немецкой, но и французской, и итальянской романтической оперы.

Серьезным драматургическим просчетом является отсутствие сольных вокальных номеров у одного из главных действующих лиц — Всеслава. Его образ музыкально никак не охарактеризован, если не считать отдельных реплик в трио и дуэта из последнего действия, где он вместе с Надеждой спасается бегством. Сценически эффектен финал оперы — разлив Днепра и гибель Неизвестного, пытающегося переплыть на другой берег реки, но музыка этой сцены трафаретна и внешне иллюстративна.

В целом, однако, «Аскольдова могила» безусловно лучшая из опер Верстовского. Яркий песенный мелодизм многих ее эпизодов в соединении с живостью действия, сочными жанровыми картинками и своеобразной романтикой старины доставили ей успех, како-

го не могло достигнуть ни одно как из более ранних, так и позднейших произведений композитора.

Б.

Немногим более года после московской премьеры «Аскольдовой могилы» произошло событие, оказавшее решающее воздействие на весь дальнейший ход развития русской оперы. 27 ноября 1836 года на сцене петербургского Большого театра был поставлен «Иван Сусанин» Глинки. Появление этого гениального глинкаевского создания выдвинуло новые требования к оперному творчеству русских композиторов и заставило пересмотреть многие из прежних оценок и суждений. Не могло не затронуть это событие и Верстовского. Трудно себе представить, чтобы он не сумел оценить или, во всяком случае, ощутить внутренним чутьем музыканта художественное значение «Ивана Сусанина». Но Верстовский не хотел уступить Глинке пальму первенства. Стремясь «взять реванш», он принимается за новую большую оперу, рассчитанную на условия столичной сцены. Об этой своей работе он сообщал Одоевскому: «...я с Полевым начал писать оперу, из которой много уже номеров сделано у меня. Это, брат, не *Вадим* и не *Аскольдова могила* — с ней сам явлюсь в Петербург...» (68, 375).

Работу над новой оперой (она должна была называться «Железное перо») пришлось прервать из-за отъезда из Москвы Н. А. Полевого, писавшего либретто (см.: 208, 375). Как далеко она продвинулась, неизвестно, и никаких ее эскизов, не говоря уже о законченных номерах, исследователям обнаружить не удалось.

Ближайшим сотрудником Верстовского вновь оказался Загоскин, но на этот раз их содружество не привело к успеху. Опера «Тоска по родине» на крайне слабое либретто Загоскина, написанное по одноименному роману писателя, не нашла признания у публики³⁷, и самое ее название послужило поводом для всевозможных шуток и каламбуров.

Сюжет, основанный на недоразумении, носит анекдотический характер. Русский дворянин Завольский, влюбленный в племянницу богатого помещика Лидину, видит во время праздничного гулянья у ее дяди, как она встречается с неизвестным ему мужчиной и они бросаются друг другу в объятия. Завольский вызывает незнакомца на дуэль, но, узнав в нем человека, спасшего ему жизнь, отказывается от вызова и вместо этого уезжает в Испанию. Там в него влюбляется жена коррехидора и друзья последнего собираются убить чужеземца. Завольского спасает капитан русского фрегата Красноярский — тот самый, которого он считал своим соперником. Выясняется, что Красноярский не жених, а

³⁷ Поставлена впервые 21 августа 1839 года. Как сообщал московский корреспондент «Северной пчелы» (1839, № 203), уже на третьем представлении оперы театр был наполовину пустым.

сводный брат Лидиной (от разных отцов), и Завольский спешит на родину к своей возлюбленной.

Единственное, что могло привлечь композитора в пустом и лишенном всякого драматического интереса либретто, — это возможность сопоставления русского и испанского национального колорита. Партии главных действующих лиц безличны, порой банальны по музыке. В большей степени удались жанровые сцены, в которых встречаются отдельные свежие моменты. К ним относится, например, хор крестьян в начале I действия с широкораспевной мелодией песенного характера (пример 35)³⁸.

Во II действии слуга Завольского Никанор поет две русские песни — плясовую и протяжную³⁹, приводя этим в восторг своих испанских слушателей, таких же, как он, простых людей из народа.

В картинах экзотической Испании Верстовский прибегает к ставшим уже обычными в русской камерной вокальной лирике 20—30-х годов средствам обрисовки испанского колорита. Это в основном танцевальные ритмические формулы: болеро, фанданго, сегидилья. В песне старого трубадура Пахомо, текст которой представляет собой довольно неуклюжую парафразу на стихотворение Пушкина «Ночной зефир струит эфир», композитор использовал с небольшими изменениями музыку своего раннего романса на эти стихи⁴⁰.

В финале III действия (бал у коррехидора) звучит тема арагонской хоты, хорошо известная по испанской увертюре Глинки. Но сравнение с замечательной глинкинской симфонической пьесой только подчеркивает примитивность обработки этой темы Верстовским: мелодический голос, исполняемый скрипками и деревянными духовыми, сопровождается простым «гитарным» аккомпанементом (пример 36). Можно отметить также песню служанки Пахиты в духе старинного испанского романса из рыцарских времен (в партитуре обозначено — *canzonetta spagnuola*) с ее ритмически подчеркнутыми синкопированными окончаниями фраз (пример 37).

После неудачи «Тоски по родине» Верстовский вновь возвращается к привычной для него сфере романтизированных образов Древней Руси, сочетающих реальные исторические черты со сказочным вымыслом. В августе 1844 года появилась на сцене новая его опера — «Чурова долина, или Сон наяву». Над этим произведением композитор работал долго и старательно, рассчитывая на то, что постановка оперы станет заметным событием в художест-

³⁸ Впоследствии этот хор был перенесен в «Пана Твардовского», где исполнялся в начале III действия вместо арии Красицкого «Все погибло», о чем свидетельствует вкладка в партитуре из собрания Московской консерватории с указанием: «1-е явление пропускается совсем, а начинается акт вкладным номером из оперы „Тоска по родине“».

³⁹ Первая из этих песен «Ах ты, чарка моя» также была использована в «Пане Твардовском» в партии цыгана Гикши.

⁴⁰ Опубликован в приложении к альманаху «Литературный музей на 1827 год». Перепечатан в изд.: 220.

венной жизни Москвы. Замысел «Сна наяву» в основных своих чертах сложился, по-видимому, в 1840 году, а завершена была партитура в середине 1843 года. Сообщая об этом директору императорских театров А. М. Геденову, Верстовский писал: «Отстраняя всякое пристрастие, при небольшой опытности моей, я убежден в том, что эта опера может принести значительную прибыль, в особенности потому, что в ней столько разнообразия и столько элементов, служащих довольно верной порукой успеха» (71, 119).

Надежды автора оправдались только отчасти: спектакль привлек к себе внимание публики и удерживался на сцене в течение нескольких лет, но вся критика, независимо от различия общих позиций, отнеслась к ней резко отрицательно.

Особенно суровому осуждению подверглось либретто, написанное А. А. Шаховским по пьесе известного знатока народного быта, филолога и писателя В. И. Даля, выступавшего в печати под псевдонимом Казак Луганский, «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее». Неоднократно отмечалась сюжетная близость этой пьесы к «Руслану и Людмиле» Пушкина. Как и в пушкинской поэме, завязкой служит сватанье знатных женихов из разных стран за дочку могущественного князя (ее зовут у Даля Зорей), что дает повод для создания красочной картины свадебного торжества. Похищение Зори Лешим невольно вызывает в памяти похищение Людмилы Черномором. Злому колдуну противостоит добрый волшебник Домовой, что опять же напоминает борьбу Наяны и Финна. Но нет активного героя, борющегося со злой нечистью. Ни князь, ни женихи не участвуют в происходящих в пьесе необычайных событиях. Погруженные Домовым в глубокий сон, они, пробуждаясь после того, как все благополучно оканчивается и Зоря возвращается к своему отцу, только удивляются, как долго спали.

Даль не поэтизирует образы народной фантастики, придавая им порой даже грубоватые черты; был и небывальщина, как в народной сказке, у него тесно переплетаются друг с другом. Писателя интересуют этнографические подробности, нравы, обычаи и поверья простого народа, язык его пьесы насыщен диалектизмами, характерными просторечными словечками и оборотами. В текст введен ряд подлинных народных песен, что всегда особо оговаривается автором. Так, к колыбельной Домового дано примечание: «Чтобы не присваивать себе чужого, надо сказать, что эта колыбельная, да еще свадебная, которую поет после русалка, песни народные и взяты как они есть целиком» (103, 55—56).

Несмотря на отсутствие драматического интереса, пьеса Даля привлекла разных русских композиторов. Известно, что Глинка предполагал после окончания «Руслана» написать оперу по этой пьесе (см.: 263), а в более позднее время подобная же мысль возникла у Лядова, которым был разработан даже подробный сценарий оперы под названием «Зорюшка» (см.: 119).

Шаховской внес ряд изменений в литературный первоисточник. Действие перенесено им в далекую языческую эпоху, и отец Зори,

удельный князь Вышеслав превращен в великого князя киевского Превзыда, внука легендарного Кня, основавшего, согласно летописному преданию, вместе со своими братьями Щеком и Хоривом старейшие поселения на месте столицы древнерусского государства. Это позволило усилить волшебнo-сказочный элемент, придать ему мифологическую окраску. Введены были живописные феерические сцены, рассчитанные на пышную, изобилующую всевозможными декоративными эффектами и «превращениями» театральную постановку: во время борьбы фантастических персонажей, олицетворяющих силы природы, деревья начинают двигаться, воды разливающегося озера достигают самых верхушек вековых сосен и т. п.

Поставленная — почти день в день — через два года после «Руслана и Людмилы» (28 ноября 1844 года) опера Верстовского словно бы напрашивалась на сравнение с глинкинским шедевром, равно как и с его поэтическим первоисточником. Как замечает советский исследователь, авторам «Сна наяву» «пришлось полемизировать с „Русланом“ Пушкина и Глинки» (97, 273). Конечно, из этого спора Верстовский не мог выйти победителем, хотя он и стремился здесь усовершенствовать свое мастерство, обогатить привычные для него средства оперного письма. Не отказываясь от разговорных сцен, он укрупняет масштабы музыкальных номеров: музыка звучит непрерывно на протяжении больших отрезков действия, включающих песенные или ариозные эпизоды, речитативы, хоры и ансамбли. Обогащается и оркестр за счет усиления медной и деревянной духовых групп, в партитуру введены английский рожок, корнет-а-пистон, офиклеид, а также большая группа ударных⁴¹. Но это укрупнение носит по преимуществу количественный характер, в музыке оперы не ощущается единого последовательно развивающегося драматургического замысла. Оркестровка, несмотря на свою массивность, довольно ординарна по звучанию, и живописно-изобразительные моменты, в которых оркестр должен был бы играть главенствующую роль (наводнение, открывающийся вид на княжеский замок, раковина с сидящими в ней Зорей и Милашем, выносимая волнами на днепровский берег), принадлежат к наиболее слабым страницам оперы. Музыка отступает здесь на задний план перед эффектной сценической бутафорией и приобретает лишь сопровождающее значение.

Фантастика «Сна наяву» там, где она не смыкается непосредственно с бытом, носит условно балетный характер. Возможно, что в танцах русалок из II действия Верстовский хотел создать нечто подобное танцам волшебных дев царства Наяны из глинкинского «Руслана». Первый из этих танцев, начинающийся соло английского рожка (затем солирует кларнет), не лишен поэтичности и нежной грации (пример 38). Но далее следуют бравурный полонез (столь излюбленный Верстовским жанр) и стремительный галоп, разрушающие все очарование волшебства.

⁴¹ Кроме того, в некоторых сценах участвует сценический духовой оркестр.

Лучше всего удались эпизоды песенно-бытового характера, где композитор находился в близкой и привычной для него сфере. Ряд номеров подобного рода есть в партиях Зори (например, песня «То мне весело, то скучно» в I действии), мальчика-оборотня Маюка («Подле речки у лесочка» и другие его песни во II действии). Особенно выделяется целая сюита разнохарактерных по жанру и национальному колориту песен, которые поет витязь Весна — персонаж, до известной степени родственный образам Гикши и Торопа⁴², — заигрывая с русалками: здесь и широкораспевная эпическая песня о походе славян на Царьград, и лукавая украинская, и свадебная, и веселая плясовая, и, наконец, лихая цыганская, завершающая весь этот ряд.

По сравнению с предшествующими операми Верстовского, включая и «Аскольдову могилу», в «Сне наяву» более органичное претворение находят интонации протяжной народной песни, расширяется круг жанров народно-бытовой музыки, к которым обращается композитор. При этом и здесь сохраняется его пристрастие к польским танцевальным ритмам, примером чего может служить хор из сцены народного гулянья в первом действии или песни Маюка во втором (пример 39).

6.

Последнюю оперу Верстовского «Громобой» отделяет от «Сна наяву» более чем десятилетний промежуток времени. Она была написана, по-видимому, в первой половине 50-х годов (см.: 109, 47; 97, 342—343), но поставлена на сцене только в январе 1857 года, когда жизненный и творческий путь Глинки уже близился к концу, а состоявшаяся незадолго до этого петербургская премьера «Русалки» утвердила репутацию Даргомыжского как зрелого большого мастера, достойного продолжателя глинкинских традиций.

Несмотря на свое ревнивое отношение к Глинке, Верстовский не мог не понимать, что требования к отечественной опере стали иными, чем в пору «Пана Твардовского» и «Аскольдовой могилы». «Громобой» представляет собой попытку композитора создать «большую оперу» на национальной основе, способную выдержать соревнование с произведениями его русских современников, получившими широкое общественное признание⁴³. В отличие от всех предшествующих опер Верстовского здесь нет разговорных сцен

⁴² «Витязь Весна,— замечает Гозенпуд,— это тот же Тороп Головац, но действующий „на окраине событий“» (97, 276).

⁴³ При возобновлении своих прежних опер в 50-х годах Верстовский также внес в них некоторые изменения и дополнения. Так, во вторую картину «Пана Твардовского» им была введена блестящая сюита танцев — полонез, мазурка и краковяк,— написанная не без влияния «польского акта» в «Иване Сусанине» Глинки; партия Всеслава в «Аскольдовой могиле» дополнена арией, заимствованной из «Сна наяву».

и музыка звучит непрерывно⁴⁴. Разделяя партитуру на номера, композитор обозначает ими не отдельные арии, песни или хоры, а целые сцены, иногда обширные по протяженности и насыщенные разнообразными событиями⁴⁵. Значительных масштабов достигают и сольные эпизоды монологического характера, более тщательно и детально разработана оркестровая фактура.

Однако все эти новации носят чисто внешний характер, по существу же Верстовский остается в привычной для него образной и музыкально-стилистической сфере. Ходатайствуя перед А. М. Геденовым о постановке «Громобоя» в Петербурге, он писал: «Музыка весьма напевиста, светла, без изысканных мудростей музыкальных, против которых я всегда был врагом в русской опере». Приводя эту цитату, А. А. Гозенпуд резонно замечает: «Под изысканными мудростями музыкальными, конечно, подразумевается „Руслан“» (97, 341).

Либретто «Громобоя», написанное Д. Т. Ленским, как указано в предисловии, «взято отчасти из известной баллады В. А. Жуковского» (144). Произведение поэта, некоторые мотивы которого были использованы либреттистом, представляет собой первую часть повести «Двенадцать спящих дев» (вторая часть, «Вадим», послужила Верстовскому основой для оперы, написанной двадцатью годами раньше). Однако содержание баллады осложнено рядом привходящих моментов. Действие оперы связывается с определенным историческим событием — убийством легендарных киевских князей Аскольда и Дира Олегом, опекуном малолетнего Игоря — сына Рюрика⁴⁶. Безвестный скиталец Громобой оказывается сыном предательски убитого новгородца Вадима, полубалладного лица, с которым герой баллады Жуковского имеет лишь весьма относительное и отдаленное сходство. Поскольку для оперы необходима была любовная интрига, введен образ жены Аскольда Рогнеды, покинутой им из-за некой гречанки; продолжая любить его, Рогнеда соглашается стать женой Громобоя, затая мысль о мести, но после гибели Аскольда бросается в Днепр. У Жуковского заимствованы только отдельные черты главного героя, продавшего душу дьяволу, чтобы достигнуть богатства и власти, а также мотив погружения его юных дочерей в глубокий волшебный сон ради спасения их от гибели.

Нетрудно во всем этом обнаружить связь с уже знакомыми нам ситуациями из более ранних опер Верстовского от «Пана Твардовского» до «Аскольдовой могилы». В целом либретто оказалось пестрым, эклектичным, но оно содержало элементы, способные возбудить фантазию композитора и послужить основой для пышного «постановочного» спектакля.

Наряду с большими, широко развернутыми массовыми сценами мы находим в этой последней опере Верстовского развитые

⁴⁴ Такое намерение было у Верстовского уже в «Сне наяву», но этому решительно воспротивился автор либретто Шаховской (см.: 72, 54).

⁴⁵ Рукописная партитура оперы хранится в ЦМБ.

⁴⁶ Летописец относит это событие к 882 году.

сольные партии, рассчитанные на певцов с обширными по диапазону, сильными голосами и высокой вокальной техникой. Наиболее ярко обрисованы образы Громобоя и Рогнеды, партии которых содержат порой значительные вокальные трудности⁴⁷.

Первый выход Громобоя показан на фоне веселого народного гулянья, что особенно оттеняет его мрачную разочарованность и одиночество. Большая драматическая ария, в которой звучат одновременно и отчаяние и неукротимая жажда мести, служит экспозицией его образа. Выразительны начальные речитативные фразы, несмотря на трафаретность гармонических средств (ряд уменьшенных септаккордов) (пример 40). Менее удачна гимническая вторая часть арии — воспоминание о былой славе отца, решимость отомстить за его убийство и свой позор.

Внутренняя раздвоенность Громобоя — его колебания между добром и злом раскрываются в дальнейших сценах I действия. Под влиянием уговоров благочестивого Отшельника он готов смириться («О, если бы хоть раз я с чистой верой помолился»), но звуки приветственного марша, которым встречает народ Аскольда и Дира, возвращающихся с победой из-под Царьграда, вызывают у него новый приступ ненависти. В репликах Громобоя слышны реминисценции его арии. В бессильной ярости он хочет броситься в Днепр, но его останавливает злой дух Асмодей, сулящий ему «все земные наслаждения», на что Громобой отвечает: «Мне надо мести, хочу я мстить».

Сцену заключения рокового договора с силами ада композитор считал одним из узловых моментов всей оперы, однако музыкально она получилась довольно бесцветной. Здесь Верстовский прибегает к излюбленному им приему мелодрамы и на первый план выдвигается разговорная речь, для которой музыка становится лишь нейтральным фоном⁴⁸.

Большая ария в IV действии характеризует Громобоя, уже сломленного всеми несчастьями и сознанием близкой гибели. Как и первая ария, она начинается драматическим речитативным вступлением, в котором обращает внимание выразительное сопоставление различных регистров голоса (пример 41). Основной раздел арии построен на лирической мелодии романсного типа, которая драматизируется в ходе развития, достигая яркого патетического звучания (см.: 109, 113—125).

Но наибольшей удачей композитора в этой опере следует признать образ Рогнеды, свободный от мелодраматического налета, осязаемого местами в партии Громобоя. Некоторыми своими чертами Рогнеда Верстовского напоминает Наташу из «Русалки» Даргомыжского. В операх двух русских композиторов, создававшихся в одно и то же время, впервые появляется образ сильной,

⁴⁷ Б. В. Доброхотов обращает внимание, в частности, на большие скачки объемом до двух октав в вокальных партиях (109, 54—55).

⁴⁸ В партитуре дана ремарка: «Необходимое условие сей мелодрамы, чтобы музыка не заглушала условие Асмодея с Громобоем, чтобы приходилась на этот разговор основная идея оперы».

страстной и волевой женщины, готовой бороться за свое чувство. В выходной арии Рогнеды из II действия драматическая сила выражения соединяется с мягкой лирической напевностью (пример 42). Вторая часть арии в оживленном плясовом ритме, быть может, не вполне органически сочетающаяся с первой, дает национальную характеристику образа (пример 43).

В этом же действии при появлении Аскольда Рогнеда поет арию песенно-романсного склада (см.: 109, 102—112), слова которой звучат укором покинувшему ее возлюбленному («А когда молодец любил красну девицу и клялся ей в верности»).

Контрастом к двум центральным образам оперы — Громобоя и Рогнеды служит характерная пара — крестьянин Чешко, становящийся кравчим Громобоя (персонаж, родственник Торопу из «Аскольдовой могилы»), и его невеста, а потом жена Милаша, партии которых выдержаны в народно-жанровом духе. В опере есть также ряд массовых народных сцен. Начинается она красочной картиной праздничного гулянья, музыка которой основана на свободно трактованных напевах народных песен «А мы просо сеяли» и «Заплетися, плетень».

Соединение романтической фантастики с картинами отдаленного исторического прошлого, острыми драматическими коллизиями и сочной обрисовкой быта — все это вызывало понятный интерес к опере Верстовского. Великолепная постановка (ее описание см.: 97, 346—353) и участие лучших московских певцов (Е. А. Семенова — Рогнеда, Д. В. Куров — Громобой, А. О. Бантышев — Чешко) обусловили успех первых ее представлений, и все же «Громобой» был для своего времени уже анахронизмом. Опера удержалась на сцене до начала 60-х годов, немногочисленные попытки ее возобновления в более поздние годы оказывались безуспешными.

7.

Кроме опер и водевилей Верстовскому принадлежит музыка к некоторым драматическим спектаклям, шедшим на московской сцене, большей частью ограничивающаяся одним-двумя вставными эпизодами песенно-романсного характера. Некоторые из них входили затем в концертный репертуар или в быт, продолжая жить независимо от сценического произведения, для которого они первоначально предназначались.

Интересна, в частности, судьба «Цыганской песни» на слова Пушкина — «Режь меня, жги меня», представляющей собой, как известно, свободный перевод молдавской народной песни, слышанной поэтом во время его пребывания в Кишиневе в 1821—1822 годах. Подлинный народный напев был опубликован в 1825 году с подтекстовкой пушкинских стихов, осуществленной Верстовским. Позже Верстовский написал оригинальную музыку на эти слова для спектакля по поэме Пушкина «Цыганы», поставленного в московском Малом театре в начале 1832 года.

Роль Алеко исполнял знаменитый Мочалов. Но особенно сильное впечатление произвела песня «Режь меня, жги меня», с огромной выразительностью и драматизмом спетая Н. В. Репиной (см.: 253, 154). Вскоре появившаяся в печати песня быстро завоевала широчайшую популярность благодаря яркой мелодической экспрессии, хорошо передающей повышенную эмоциональность цыганского пения⁴⁹. Стремительно ниспадающая на полторы октавы мелодия голоса в сочетании с плясовым ритмом выражает и сильную страсть, и бесшабашное удалство.

Для пьесы по роману Загоскина «Рославлев», действие которой связано с событиями Отечественной войны 1812 года, Верстовский написал две русские песни. Одна из них — «Катилось зерно по бархату, слава» — является обработкой святочной песни, представленной в сборнике Львова — Прача, другая — лирическая девичья «Любил меня милый друг, да покинул» лишь в первых тактах обнаруживает мелодическое сходство с народной песней «Как доселе у нас, братцы», в дальнейшем же напев самостоятельно развивается композитором в духе городского фольклора.

В целом эта область не занимает значительного места в творчестве Верстовского. Такие сочинения, как романс из «Свадьбы Фигаро» «Над речкой в чистом поле» с обозначением *tempo di bolero* или куплеты водевильного характера «Прелестный взор, краса природы» из комедии А. Мерфи «Школа супругов», являлись для него случайными проходными работами.

В одном из писем к В. Ф. Одоевскому Верстовский утверждал, что им было создано до 300 песен и романсов. В это число он, по-видимому, включает не только произведения собственно камерного жанра, но также арии и куплеты из водевилей, опер и других видов театральной музыки, получившие распространение в быту и на концертной эстраде. Самостоятельных песен и романсов у Верстовского не более трех-четырёх десятков. Но несмотря на сравнительно небольшой количественный объем, его вокальное творчество достаточно характерно для своего времени и разнообразно в жанровом отношении. Особое место занимает в нем жанр романтической баллады, столь же тесно связанный в русской музыке с именем Верстовского, как в области отечественной поэзии его нельзя отделить от любимого композитором Жуковского.

К этому роду произведений следует отнести так называемые кантаты «Черная шаль» и «Три песни», поразившие Одоевского новизной и драматической образностью музыки, о которых уже было сказано выше. Практика исполнения их на сцене в соответствующем оформлении не получила дальнейшего развития. Оба сочинения были изданы в переложении для голоса с фортепианным сопровождением и в таком именно виде продолжали жить в сфере камерного музицирования.

⁴⁹ По утверждению Т. А. Щербаковой, Верстовский использовал в ней некоторые черты плясовых песен из репертуара популярного в первой половине XIX века цыганского хора под руководством Ильи Соколова, о котором упоминает Л. Н. Толстой в «Войне и мире» (304, 138).

Как хронологически, так и по методу музыкального воплощения поэтического текста непосредственно соприкасается с этими двумя произведениями «Бедный певец» на слова Жуковского⁵⁰. Лирическое и в некоторых моментах даже автобиографичное стихотворение драматизируется Верстовским, акцентируются отдельные образно-выразительные детали, плавная повествовательная мелодика сменяется взволнованными, экспрессивно заостренными восклицаниями. Характерная ритмическая фигура в партии фортепиано, вызывающая ассоциацию с шубертовским «Скитальцем», звучит как роковое напоминание о тщетности всех надежд и порывов человеческой души к счастью (пример 44).

В жанровом отношении близок к типу романтической баллады и «Ночной смотр» на стихи того же поэта. Это сочинение, относящееся к более позднему периоду творчества Верстовского⁵¹, привлекает к себе внимание уже потому, что здесь ему пришлось вступить в вольное или невольное соперничество с Глинкой, создавшим на те же слова один из своих шедевров в области камерной вокальной музыки. В автобиографических «Записках» Глинка рассказывает, как Жуковский принес ему еще не опубликованное стихотворение, увлекшее композитора настолько, что уже к вечеру того же дня музыка к нему была готова (85, 279). Надо полагать, что вскоре после появления стихов в печати написал свой «Ночной смотр» и Верстовский.

Легко заметить известные черты сходства между произведениями двух композиторов на один и тот же текст: и у Глинки, и у Верстовского музыка выдержана в характере марша (обозначение: *Tempo di marcia*, у Верстовского еще дополнительно — *Andantino*). Но Глинка тонко вплетает в музыкальную ткань обрывки маршевого ритма, музыка сохраняет у него от начала до конца таинственный приглушенный колорит, создавая впечатление чего-то нереального, фантастического. Кроме того, четкая поступь походного марша маскируется триолями вокальной партии, соответствующими амфибрахическим стопам стихотворного текста. Верстовский рисует картину во всех ее подробностях, начальное построение в торжественно и мрачно звучащем ми-бемоль миноре (с отклонением в параллельный мажор на слове «барабанщик») на фоне прерывающегося тремоло у фортепиано уже на десятом такте сменяется оживленным ритмическим движением, воспроизводящим барабанную дробь (пример 45).

В дальнейшем возникает цепь контрастных эпизодов, чередующихся порой без достаточной внутренней связи, что идет в ущерб художественной цельности и единству впечатления.

⁵⁰ В рецензии на первое исполнение баллады «Три песни» Одоевский высказывал пожелание, чтобы композитор предоставил любителям музыки возможность услышать в ближайшее время и другое свое произведение в том же роде — «Бедный певец» (180, 96).

⁵¹ Стихотворение Жуковского было напечатано в журнале «Современник» в апреле 1836 года.

Наряду с развернутыми композициями повествовательно-драматического характера, построенными по принципу *durchkomponiertes Lied*, у Верстовского есть ряд более скромных по масштабу песен и романсов в традиционных для того времени жанрах. О некоторых из них уже упоминалось в предшествующем изложении: например, «Тоска по милом» на слова Жуковского, «Не говори ни да, ни нет» на слова Н. Ф. Павлова, послужившие материалом для двух арий Надежды в «Аскольдовой могиле», «Гишпанская песня» на пушкинские стихи, положенная в основу песни трубадура Пахомо в опере «Тоска по родине».

Иногда, впрочем, и в чисто лирических по характеру романсах проявляется склонность композитора к выразительной акцентировке образных деталей поэтического текста. Так, в романсе «Сон»⁵² на одноименное стихотворение Жуковского, состоящее всего из двенадцати строк, он создает развернутую по масштабу свободную трехчастную форму, разделы которой не совпадают с группировкой стихотворных строк в строфы. Беглые, туманные намеки текста композитор реализует в конкретных, определенных образах, задерживая на них внимание слушателя с помощью повторения отдельных строк и фортепианных интерлюдий, досказывающих то, что до конца не высказано словами. Идиллически окрашенный первый раздел, охватывающий шесть строк текста, рисует образ мирного сна среди природы (пример 46). На словах «Дорогой шел молодой певец и с пеньем удалялся» мажор сменяется одноименным минором, четырехдольный размер трехдольным, мелодия голоса становится более подвижной и беспокойной (пример 47).

Звучание струн, которым сопровождается пение безвестного певца («За рощей скоро скрылся он, но струны все звенели»), передается с помощью арпеджированных пассажей фортепиано. На последних двух строках — «Ах! Не они ли сладкий сон мне на душу напели» — восстанавливаются первоначальная тональность и тот же тактовый размер, но материал первого раздела в точности не повторяется и только общий характер музыки придает этой концовке значение репризы.

Неоднократно обращался Верстовский в своем вокальном творчестве к поэзии Пушкина, с которым он лично общался и который высоко ценил его дарование⁵³. Песня «Казак» («Кто при звездах и при луне») на несколько строф из первой песни поэмы «Полтава» была написана по просьбе самого поэта (см.: 70). Не все пушкинские романсы Верстовского равноценны, некоторые из них (например, «Певец») отмечены чертами салонности, не поднимаются над уровнем средней романсной продукции того времени. Естественно, что в произведениях на пушкинские стихи, к которым в числе других композиторов обращался и Глинка, сравнение ока-

⁵² Опубликован в «Музыкальном альбоме на 1828 год».

⁵³ В сборнике «Пушкин в романсах и песнях его современников» представлены восемь сочинений Верстовского (см.: 220).

зывается не в пользу Верстовского. Так, знакомясь с «Песней девы» («Ложится в поле мрак ночной»), трудно отвлечься от воспоминания о поэтичнейшем хоре из III действия глинкинского «Руслана». Между тем при общем довольно ординарном характере музыки в песне Верстовского есть отдельные удачные штрихи (например, октавное движение с ходами на чистые интервалы квинты и кварты в фортепианном ригурнеле, создающее ощущение степной шири и простора). Более крупный по масштабу романс «Муза» можно отнести к группе сочинений, которые сам композитор определял как «большие певческие пьесы с фортепианоми». Плавная лирическая кантилена прерывается в некоторых местах речитативными построениями с целью выделения отдельных поэтических образов («И гимны важные, внушенные богами»), фортепианная партия приобретает порой изобразительное значение (пасторальный колорит эпизода «И песни мирные фригийских пастухов...»).

Верстовский отдал дань излюбленному в первой половине XIX века жанру «русской песни» в народном духе с примесью сентиментальных романсных и цыганских интонаций. Наибольшую популярность среди его камерных вокальных сочинений завоевала песня «Колокольчик» («Вот мчится тройка удалая») на несколько измененные строки из стихотворения Ф. Н. Глинки «Сон русского на чужбине», связанные с «ямщицкой» темой, столь широко и многообразно представленной в творчестве русских поэтов и в городском фольклоре прошлого столетия. В раскидистой мелодии Верстовского, соединяющей черты плясовой песни и «жесточкого романса», слышатся одновременно и жгучая тоска и лихое удалство. Простой гитарный аккомпанемент расцветивается регулярно повторяющимися короткими форшлагами, передавая залиvistый звон дорожного колокольчика.

У Верстовского мы находим и концертные обработки народных песен для певца-солиста с хором и оркестром, иногда сопровождаемые также пляской. Они построены по распространенному в то время типу «сдвоенной» песни — лирическая протяжная и «скорая» плясовая («Не одна во поле дороженька» и «У ворот девка стоит», «Соловей мой, соловей» и «За горами, за долами»). К этой же группе относится цыганская «Обещался, радость, ко мне в гости быть».

Как опыт введения народной песни в более крупную вокально-инструментальную форму представляет интерес кантата «Пир Петра Великого» на слова одноименного стихотворения Пушкина. В песенном складе выдержаны и самые стихи. Первые их строки —

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов —

дали повод композитору включить в ткань произведения песню из сборника Львова — Прача «Как на матушке на Неве реке». Она

звучит у хора в начале и в конце кантаты, создавая народно-песенное обрамление, внутри которого заключен ряд эпизодов, характеризующих отдельные моменты текста. Здесь звучит и парадный полонез, и знаменитый Преображенский марш, «который, — как писал Верстовский своему другу В. Ф. Одоевскому, — едва ли не был и действительно разыгран на пирах Петра» (68, 372).

Инструментальные произведения Верстовского немногочисленны, и, как можно заключить из некоторых высказываний композитора, он сам не придавал им большого значения. В основном это парадные полонезы и увертюры, написанные «к случаю», а также фортепианные пьесы танцевального характера, представлявшие собой иногда просто переложение водевильных куплетов или балетных номеров из опер.

В сознании большинства любителей музыки Верстовский продолжает жить как «автор одного произведения» — «Аскольдовой могилы», занявшей прочное место в отечественном оперном репертуаре. На протяжении почти целого столетия она не сходила со сцены как столичных, так и провинциальных русских театров. Едва ли какая-нибудь другая русская опера в середине и второй половине прошлого столетия могла поспорить с ней в смысле своей популярности. Остальные оперы Верстовского имели кратковременный, преходящий успех и уже при жизни композитора устаревали и забывались.

Но как необходимое звено в развитии русской оперы между двойственными по своей художественной природе, неровными и неуверенными опытами начала XIX века и порой ее высокого классического расцвета, наступающего с «Иваном Сусаниным» и «Русланом и Людмилой» Глинки, оперное творчество Верстовского заслуживает безусловного внимания. Многие же из ныне забытых его опер в виде отдельных фрагментов — песен, арий, хоров, неоднократно переиздававшихся самостоятельно или в составе различного рода сборников, а то и смешавшихся с массой безымянных произведений так называемой «бытовой музыки», сохраняют свое живое художественное значение и в наши дни.

**НАРОДНЫЕ ИСТОКИ БЫТОВОГО РОМАНСА.
ПЕСЕННЫЕ СБОРНИКИ Д. Н. КАШИНА,
И. А. РУПИНА, А. Л. ГУРИЛЕВА**

Расцвет русского романса во второй четверти XIX столетия принес удивительное многообразие вокальных жанров, творческих фигур и стилистических направлений. Примером тому могут служить не только рассмотренные выше романсы Верстовского и Алябьева — композиторов крупных, обладавших яркой сложившейся индивидуальностью, но и весь комплекс творческих явлений, им сопутствующих. Прекрасные образцы романсов-элегий, романсов-монологов, баллад, «русских песен» можно найти не только у профессиональных музыкантов — композиторов, педагогов, пианистов (таких, например, как И. И. Геништа или, несколько позже, А. И. Дюбюк), но и у так называемых дилетантов вроде М. Л. Яковлева, Н. А. и Н. С. Титовых, для которых сочинение романсов все же было едва ли не главной жизненной целью.

К творчеству всей этой обширной и многоликой группы современников Глинки все чаще обращается музыковедческая мысль. Начиная с работ Б. В. Асафьева и вплоть до наших дней искусство романсисто-эпохи Пушкина — Глинки детально изучается в самых различных аспектах. Вопросы связи поэзии и музыки, жанрового многообразия русского романса, его исторической эволюции, его стилистики в различных ракурсах рассматриваются представителями музыкально-исторической и музыкально-теоретической науки.

Одной из основных координат этих исследований всегда остается важнейшая проблема национального своеобразия русской вокальной лирики. Проницательно выявленная в трудах Л. А. Мазеля, В. А. Васиной-Гроссман и других авторов, она все же до сих пор оставляет далеко не исчерпанными возможности для ее дальнейшего изучения в современной науке. Как проявляются национальные черты в широком потоке вокальных жанров, наполнявших русскую музыку в этот замечательный «век поэзии»? Как подходили к своей задаче создатели «русских песен»? Как определить «накопленную в народном сознании песенность» (Асафьев), проявившуюся в то время на самых различных уровнях мастерства?

Важный ключ к решению этих проблем лежит в изучении народно-песенных сборников данной эпохи, неразрывно связанных со всей культурой романса и прежде всего с наиболее общедоступным и демократичным по своей социальной природе жанром «рус-

ской песни» в народном духе, которым в равной мере увлекались тогда поэты и композиторы.

В процессе становления русской классической музыки «русская песня» и ее прототип — обработка подлинного народного напева — сыграли особую, чрезвычайно ответственную роль. В них утверждала себя самобытность национального вокального стиля; в них композитор овладевал творчески, с большей или меньшей свободой, интонационной лексикой и ладовым строем русской народной музыки. Со всей непосредственностью проявилась здесь связь между композитором и фольклором, коллективным и индивидуальным мышлением. А в более широком историческом плане характерная для 30—40-х годов увлеченность «русскими песнями» ознаменовала собой именно ту демократическую направленность в развитии русской культуры, с которой Б. В. Асафьев связывал наступивший в ту пору подъем вокального творчества. «Демократическая культура городской песенно-романсной лирики с ее общечеловеческой эмоциональной значимостью не могла не сказаться в сильнейшей мере в стране, где демократизм является существенным элементом всей и особенно художественной культуры даже в XVIII веке, даже в тисках крепостнической идеологии. Уже в первой трети XIX века русская городская песенно-романсная лирика получает характерные черты, не покидающие ее во всем дальнейшем развитии», — писал он, отчетливо проводя связующую нить: от городского бытового романса, через Варламова — к вершинам русской вокальной лирики у молодого Чайковского (20, 81).

Яркими представителями этой демократической линии песенно-романсного искусства явились талантливые современники Глинки — А. Е. Варламов и А. Л. Гурилев и их прямые предшественники — Д. Н. Кашин и И. А. Рупин. Их творчество неотделимо от всего широкого пласта городского песенного фольклора, утвердившегося в последекабристский период, в годы постепенного становления идеологии разночинной интеллигенции. Именно в эту пору, в эпоху Белинского и Гоголя, Герцена и Огарева, в новых социальных условиях русских городов и совершеншался особенно активный, сложный процесс переосмысления народно-песенного мелоса, преобразования песен старой крестьянской традиции, отнюдь не «искаженной», но лишь по-новому трактованной многими поколениями русских людей.

Специфика этих преобразований долгое время оставалась скрытой от взоров ревнителей «исконной народной музыки», к числу которых принадлежали виднейшие исследователи XIX века начиная с Одоевского и Стасова. Известны их негодующие нападки на «ложнорусский стиль» бытового романса, их отрицательное отношение к «варламовщине», во многом вызванные утрированным, дилетантским исполнением романсов Варламова, Гурилева, Верстовского и многих других авторов.

Эти несправедливые обвинения были опровергнуты самой жизнью. Художественная ценность бытового романса с течением

времени раскрылась во всей полноте. Пройдя через общественное сознание многих поколений, творчество Варламова и Гурилева все более обнаруживало скрытое в нем подлинно народное начало, свою внутреннюю гуманистическую сущность, свой глубокий психологический смысл.

Об этом с присущим ему полемическим темпераментом настойчиво напомнил Асафьев, объяснивший те исторические причины, благодаря которым «композиторы типа Варламова котировались как дилетанты, да еще вдобавок создававшие *ложнорусскую* лирику. А массы людей, — продолжает он, — певшие и слушавшие с удовольствием и даже волнением *эту ложь*, не знали, значит, будучи русскими, что есть и где есть истина?! К счастью, музыка Варламова жила и еще живет по путям, предугазанным общественным сознанием, не по досужим определениям-предписаниям!» (20, 82).

Недооценка лирики Варламова и всей прилегающей к ней сферы бытовой песенности во многом объяснялась также неизученностью всего огромного пласта городского фольклора — то есть, по существу, той питательной среды, в которой формировалось не только творчество названных мастеров песни, но и многогранное, всеохватное искусство ведущих композиторов XIX века (напомним ранние романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Бородин). Уделяя внимание первым печатным сборникам Трутовского и особенно Львова — Прача, историки музыки до недавнего времени проходили мимо песенных обработок Кашина, Рупина, Варламова, Гурилева или давали им поверхностную оценку¹. Между тем именно в них запечатлелась яркая, многоцветная картина музыкальной жизни эпохи, раскрылись те ее стороны, которые не всегда находили отображение в профессиональных, законченных формах классической музыки. В песенных обработках Варламова и Гурилева, Кашина и Рупина их современники находили знакомые им поэтические образы и темы, вслушивались в родные и близкие напевы.

При всем различии индивидуальных склонностей и масштабов дарования, названные авторы песен создали очень самобытную, единую, устойчивую в своих основах традицию русской песни-романса, прочно связанную с бытовой практикой того времени. Являясь не только композиторами, но музыкантами-практиками, певцами и гитаристами, они ярко отобразили господствующий исполнительский стиль своего времени. Прекрасное знание народной песни, народной певческой культуры определялось уже условиями их происхождения, воспитания и социальной среды: Кашин, Рупин, Гурилев — типичные представители крепостной интеллигенции, освободившиеся от крепостной зависимости лишь в зрелые годы; Варламов — сын мелкого чиновника, отставного военного из низ-

¹ Основная заслуга в исследовании и публикации этих сборников принадлежит советским фольклористам — В. М. Беляеву и Т. В. Поповой (см.: 121; 230).

ших чинов. Всем этим обуславливалось их постоянное общение с демократической средой, с широкими кругами непрофессионалов-любителей, для которых жанр песни был главным средством самовыражения, духовной раскрепощенности, выхода за пределы тяжелой и неприглядной действительности.

Проводя эту линию бытовой песенной лирики, естественно, следует учитывать и ту конкретную историческую атмосферу, в которой складывалось творчество каждого из четырех композиторов. Если Кашин и Рупин, как «ветераны русской песни», во всей своей деятельности пока еще связаны с традициями XVIII века, то Варламов и Гурилев, далеко превосходящие силой дарования этих своих предшественников, выступили уже как представители новой эпохи 30—40-х годов — времени, пробудившего интерес русской общественности к судьбе «маленького человека».

И все же преемственная связь между двумя поколениями неоспорима. Далекое не случаен тот факт, что именно в указанное двадцатилетие после долгого перерыва в печати последовательно появились все сборники народных песен, созданные четырьмя композиторами: Рупиным (1831—1833), Кашиным (1833—1834), затем Варламовым (1846) и Гурилевым (1849). Появление этих сборников подвело итог определенному этапу русской музыкальной фольклористики, когда народную песню стремились изложить в доступном для домашнего исполнения виде. Стремление первого собирателя народных песен В. Ф. Трутовского — дать возможность любителям музыки «петь и играть на клавирах» полюбившиеся им напевы, — по существу, нашло свое продолжение и в позднейшее время, в эпоху Глинки. Но осуществилось оно иначе: за пятьдесят лет русская музыка прошла большой путь.

Рассмотрим же коротко те главные особенности народно-песенных сборников, которые помогают проникнуть в национальную специфику русского романса первой половины XIX века.

Общей чертой, объединяющей названные выше издания, является тесное сближение песни с романсом. Предназначенные для голоса соло с сопровождением фортепиано обработки Кашина, Рупина и в еще большей мере Варламова, Гурилева основаны на тех же приемах гармонизации и фактуры, которые присущи их собственным, авторским вокальным произведениям.

Вместе с тем в них отчетливо прослеживается постепенный процесс усложнения и обогащения жанра, проходивший на протяжении нескольких десятилетий. От одноголосного «генерал-баса» в сборнике Трутовского, от простейшей классической клавишной фактуры Прача к более плотному, массивному аккомпанементу у Кашина, а затем к чисто фортепианной, достаточно тонко разработанной фактуре у Гурилева — таков путь этой трансформации.

Впервые выделена у композиторов XIX века самостоятельно развивающаяся вокальная партия. Инструментальный аккомпанемент уже далеко не всегда удваивает мелодию, а получает доста-

точно разнообразную трактовку. Исчезает характерная для XVIII века универсальность фактуры, предназначенной «для любых инструментов». Самый тип фортепианного сопровождения меняется в зависимости от жанра избранной песни. И в этом смысле принципы, найденные Варламовым и Гурилевым, уже прокладывают путь к позднейшим высокохудожественным обработкам народных песен (тоже для голоса с фортепиано!) в сборниках Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова.

Как Рупин, так и Кашин присоединяют к этому основному виду хоровые обработки, которые в XVIII веке в области фольклора существовали только в единичных образцах. Правда, оба они пока еще не делают попытки хотя бы в какой-то мере передать народный подголосочный склад. Господствующий у них гомофонно-гармонический стиль хорового пения в целом исходит из общих принципов бытового музицирования предшествующей эпохи. Рассматривая хоровые обработки Рупина, Т. В. Попова справедливо сравнивает их с так называемым кантовым трехголосием (210, 21). В этой фактуре изложено большинство записанных им хоровых песен. Приводим характерные образцы протяжной и плясовой в обработке Рупина (пример 48а, б).

У обоих композиторов в хоровых песнях отсутствует сольный запев. Не исключено, однако, что к этому приему они все же прибегали в своей исполнительской практике; известно, что оба композитора постоянно выступали как дирижеры народных хоров — Кашин в публичных концертах, Рупин — у себя дома, собирая искусных «песельников» для своих музыкальных вечеров (постоянными посетителями его дома были поэты А. А. Дельвиг, В. И. Туманский, Ф. Н. Глинка, литераторы Н. А. Полевой и Ф. А. Кони, иногда появлялся Пушкин). В реальном хоровом исполнении песни могли звучать и с запевом.

Однако в изданных сборниках ни у того, ни у другого автора сольный запев не зафиксирован, несмотря на то что в операх XVIII века этот прием уже применялся их предшественниками, и в первую очередь Е. И. Фоминым. По-видимому, к своей задаче они подходили упрощенно, ориентируясь на некий нивелированный бытовой стиль, от которого Глинка так смело отступил в первом же хоре «Ивана Сусанина».

Характерен и жанровый отбор песен. Во многом опираясь на замечательное собрание Львова — Прача², композиторы XIX века в то же время особенно охотно включали в свои собрания именно те, еще не записанные их предшественниками образцы, которые по своему поэтическому содержанию отвечали общественному сознанию николаевской эпохи, духовным запросам демократических кругов. Тяжелая доля солдата, смерть солдата на чужбине, в

² Из 116 песен сборника Кашина 33 представляют собой новые варианты песенных обработок Львова — Прача, а в это число, в свою очередь входят 16 песен, заимствованных Прачем из сборника Трутовского. В собрании Рупина, содержащем 21 песню, 5 образцов совпадают с материалом кашинского издания и 3 заимствованы из сборника Прача.

дальнем краю, разлука с родными — такова тематика этих песен, чутко отразивших «былое и думы» своего века. Протяжные, полные сосредоточенной скорби песни о рекрутчине и гибели на чужбине — «Уж как пал туман», «Ах, далече, как далече во чистом поле», «Ах вы, горы, горы Воробьевские», «Не кукушечка во сыром бору куковала», «Не белы-то снега» — становятся в это время любимыми, популярными в народной среде. Широко разрабатываются они и в профессиональной музыке глинкинской эпохи.

К ним близко примыкают унаследованные от предшествующего века исторические песни («Еще вниз-то по реке было Камышенке», «Не бушуйте вы, ветры буйные») и песни крестьянских восстаний, удержавшиеся в печати вопреки жестким цензурным условиям (думается, ввиду их принадлежности к нотным, музыкальным изданиям, а не к текстовым публикациям). Такова известная песня о расправе над астраханским губернатором — «Что пониже было города Саратова». Известная еще по рукописным сборникам XVIII века, она устойчиво сохранялась и заняла почетное место во всех известных нам сборниках XIX столетия.

Новым и ценным вкладом, осуществленным двумя собирателями — Кашиным и Рупиным, явилась первая музыкальная публикация замечательной песни пугачевского восстания, процитированной Пушкиным в повести «Капитанская дочка», «Не шуми, мати зеленая дубровушка»³. Текст ее, впервые напечатанный в сборниках М. И. Чулкова и Н. И. Новикова, у обоих композиторов не имеет существенных расхождений. Но величавый, широкий напев, совсем по-разному трактованный композиторами, лишний раз свидетельствует о том свободном, творческом подходе, который был характерен для романтической эпохи, с ее тенденцией к вольной импровизации, интонационному «пересказу» народного напева. Общим в обоих случаях является типично романсовый склад песни — более жесткой, неудачно гармонизованной у Кашина и более мягкой, расцвеченной плавными гаммообразными пассажами в интерпретации Рупина (пример 49а, б). Естественно предположить, что обе обработки достаточно далеки от оригинала, сложившегося в народном быту.

Огромное место в сборниках 1830-х годов принадлежит лирическим песням семейно-бытового круга. Внедряясь в общую жанровую сферу песен протяжных, медленных, они в существенной мере отображают ту же острую социальную направленность, какая присуща и названным выше песням протеста — крестьянским, солдатским, рекрутским. Во всей полноте раскрылось в них «образование души нашего народа», о котором некогда говорил Радищев, прислушиваясь к «заунывным» песням ямщика. Жажда свободы, протест против суровых патриархальных, устоев семейного уклада, порыв к призрачному, неосуществимому счастью,

³ По предположению Т. В. Поповой, именно в исполнении Рупина, жившего в 1830-х годах в Петербурге, Пушкин мог услышать эту уникальную по своему историческому значению песню. См.: 210, 18.

предчувствие трагического исхода личной судьбы — вот общие черты этих песен, принадлежащих к единой психологической сфере дум, чувств и чаяний народа. Недаром особой любовью в самых широких кругах пользовались в то время песни разлуки и расставания, неразделенной любви: «Не одна во поле дороженька», «Лучинушка», «Вспомни, вспомни, мой любезный», «Ты заря ль моя, зоренька» и многие другие.

Тема загубленной молодости, несчастливой семейной жизни находит свое воплощение также и в песнях более новой формации, которые Кашин чаще всего определяет как «полупротяжные»: «Говорил-то мой сердечный друг», «Не велят Маше», «Как со вечера пороша», «Как за реченькой слободушка стоит». Проникает она и в плясовые, задорные песни, исполненные горького юмора.

Популярность этой тематики была подсказана самой жизнью. Об этом с присущей ему наблюдательностью говорит Пушкин в очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1835): «Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный» (217, 197).

Составляя основное и наиболее ценное содержание обонх сборников, лирические песни у Кашина и Рупина дополняются самыми разнообразными, контрастными по своему облику жанрами. Здесь и скорые плясовые, и авторские песни-романсы на слова известных поэтов, и разудалые солдатские более старой и более новой формации (рядом с известнейшей в XVIII веке песней «Молодка, молодка молодая» — энергичная маршевая песня времен Отечественной войны «Что не пыль в поле пылит»).

В отдельных случаях старые песни заново переосмыслены и снабжены новым текстом⁴. Существенные изменения произошли и в самих напевах: известные по сборнику Львова — Прача традиционные песни теперь по-новому интонируются, расцвечиваются и разукрашиваются обильными внутрислоговыми распевами. Время накладывает на них свою печать — и композитор по мере сил стремится глубже проникнуть в природу распевной русской песни, передать ее ритмическую свободу, уловить широту мелодического развития.

Интересно сравнить в этом плане вариант записанной Кашиным песни «Вниз по матушке по Волге» с ее прототипом из сборника Львова — Прача. Отступив от более скупого в мелодическом отношении варианта XVIII века, Кашин придает народной теме плавный и величавый характер, расширяет ее ритмически, вводя опевания терции и тоники лада. Указанием *risoluto* он подчеркивает мужественный характер напева (пример 50а, б).

⁴ Примером может служить популярная песня «Капитанская дочь», использованная Е. И. Фоминим в увертюре к опере «Ямщики на подставе» (1787). В сборнике Рупина она записана со словами: «Веселая голова, не ходи мимо двора».

Интересно отметить, что именно в этом позднейшем, величаво-распевном варианте песня «Вниз по матушке по Волге» появилась у Глинки в сцене подвига Сусанина. Сам композитор определил ее как «разбойничью», иначе говоря — как песню народных востанний.

При всей общности подхода каждый из сборников 1830-х годов имеет свои индивидуальные особенности.

Оба они вышли в свет почти одновременно. Но сборник Кашина, изданный всего годом позже рупинского собрания, фактически нельзя считать более поздним. Как фольклорист он выступил значительно раньше Рупина: еще в начале XIX века появился его «Журнал отечественной музыки», в котором были помещены обработки народных песен, в том числе былинных напевов из сборника Кирши Данилова. Опубликованные Кашиным в 1833—1834 годах «Русские народные песни» явились уже итогом его длительной, многолетней работы собирателя. В этой своеобразной антологии он стремился зафиксировать все наиболее известные образцы бытового песенного репертуара, распределив их не столько по жанрам, сколько по чисто музыкальным, темповым признакам: 1) протяжные, 2) полупротяжные и 3) плясовые и скорые.

Для более точной классификации у Кашина не хватало широкой эрудиции, присущей его предшественнику — разностороннему ученому-энциклопедисту Львову. Но все же отбор песен и их распределение сделаны им сознательно, в духе своего времени. Привлекает внимание прежде всего почти полное отсутствие в его сборнике старинных обрядовых и хороводных песен. Явное превалирование лирической тематики и уклон в сторону «романсности» заставляет видеть в этом издании черты, присущие творческому методу его современников — Варламова и Гурилева. Обилие рифмованных текстов явно авторского происхождения (особенно широко представлены они во втором разделе «полупротяжных» песен), введение танцевальных вальсовых ритмов сближает кашинские обработки со всем огромным пластом городского романса данной эпохи. Иные из них, как, например, вальсовые песни «Ахти, матушка, голова болит» или «Скажи, скажи, мой миленький», не отличишь от авторских «русских песен», сочинявшихся М. Л. Яковлевым, Н. А. Титовым и другими современниками Кашина. Чрезвычайно типичен для этого слоя городского фольклора и поэтический метроритм — пятисложник с акцентом на третьем слоге стиха (пример 51).

Большой заслугой Кашина явились публикации некоторых песен, характерных для его времени. Среди них выделяется первая публикация широко распространенной протяжной песни о смерти молодца на чужбине — «Ах вы, горы, горы Воробьевские». Связанная с московским окружением (Кашин — коренной москвич, всю свою жизнь проживший в старой столице, не покидавший ее даже в страшные дни пожара 1812 года), она интересна по музыкальной трактовке народного напева.

Как и в другой популярной песне того времени — «Ивушка,

ивушка, зеленая моя», композитор стремится здесь овладеть приемами ладовой переменности, гармонизации мелодии в сфере диатонических ладов. Правда, примененные Кашиным гармонии с использованием двойной доминанты порой неестественны и топорны, они явно выпадают из строя народного музыкального мышления. Обе названные песни записаны в миноре. Как правильно замечает современный исследователь, «именно при употреблении минора в фольклорных образцах профессиональной музыки воздействия городской романсовой культуры были особенно сильны» (98, 67). Но при всем том ценность исканий Кашина несомненна. Опубликованные в ту пору, когда русская музыка находилась на подступах к опере Глинки, его «Русские народные песни» заставляют со всем вниманием отнестись к этим опытам постижения народной гармонии, народных ладов.

Фактурное изложение в сборнике Кашина не отличается разнообразием. За редкими исключениями песни различных жанров оттеняются плотной аккордовой фактурой фортепианного аккомпанеента; зачастую встречаются удвоения вокальной мелодии в терцию и сексту — наследие XVIII века. Все это создает впечатление несколько нивелированного стиля, в котором мало ощущается авторское лицо составителя.

Иначе трактует народную песню младший современник Кашина — Рупин. Свои обработки он издал в двух тетрадах, вышедших в 1831 и 1833 годах. Эти два сборника ему удалось опубликовать уже после переезда из Москвы в Петербург, где широко развернулась его концертная деятельность певца, обладателя звучного, красивого, хорошо поставленного тенора.

Стремление Кашина хотя бы приблизительно классифицировать песни по жанрам у Рупина никакого отражения не нашло. В свое собрание, очень небольшое по объему (всего 21 песня)⁵, он просто включил без всякой систематизации наиболее понравившиеся ему песни из своего концертного репертуара.

Печать собственного исполнительского стиля лежит на всех песнях рупинского сборника. Помимо уже названных, излюбленных в быту песен — солдатских и рекрутских, песен вольницы, в нем ярко представлена лирическая традиция. В песнях «Ах! ты слышишь ли, мой сердечный друг», «Скучно, матушка, весной», «Ах! не одна во поле дороженька» открыто проявляется исполнительская манера певца с широкой вокализацией на открытых гласных, изысканной мелизматикой и плавными гаммообразными пассажами. Мягкий, несколько италянизированный склад кадансовых оборотов типа группетто, унаследованный автором от его итальянских учителей, выдает несомненную связь этого стиля с итальянской оперной кантиленой (впрочем, такими италянизмами отнюдь не пренебрегали и более крупные композиторы того

⁵ Имеется в виду так называемый «сводный сборник» песен Рупина, напечатанный Бернардом после издания двух отдельных тетрад и положенный в основу публикации В. М. Беляева и Т. В. Поповой.

времени начиная с Глинки). И наконец, прочно внедряется в инструментальную фактуру песенных обработок Рупина характерный для бытовой практики аккомпанемент гитарного типа с отдельно взятым басом. Свои романсы и песни он исполнял, как правило, «под гитару» и на этом же инструменте аккомпанировал хору «песельников», выступавших в его доме. Прекрасным примером композиторского стиля Рупина и одновременно его исполнительской манеры может служить первая же песня сборника — «Ах! ты слышишь ли, мой сердечный друг». Показательно ее сравнение с аналогичной песней из собрания Кашина, где она представлена с тяжеловесным аккордовым сопровождением (пример 52а, б).

Несмотря на несомненный налет внешней виртуозности, обработки Рупина в целом тоньше, изящнее кашинских образцов. По стилю они в гораздо большей степени превосходят песенные собрания Варламова и Гурилева, появившиеся на пятнадцать лет позже.

И тем не менее в историческом плане сборник Кашина намного ценнее, и прежде всего благодаря его полноте. Создав эту своеобразную «энциклопедию городского фольклора» пушкинской эпохи, он дал богатый материал для развития художественной культуры своего времени. Многие варианты песен кашинского сборника нашли прямую параллель в творчестве поэтов и композиторов 30—40-х годов. Отголоски этих песен легко обнаружить в поэзии Дельвига — создателя «русских песен» — в таких его стихотворениях, как «Соловей, мой соловей», «Цвели, цвели цветики», «Как за реченькой слободушка стоит» (последняя из этих песен — и текст, и народная мелодия — была использована Алябьевым в одном из лучших его произведений 30-х годов). Из сборника Кашина, лишь слегка их «подправив», заимствовал многие песни для своего собрания А. Е. Варламов. Молодой Глинка, которому сборник Кашина еще не мог быть известен, все же в свою раннюю симфонию си-бемоль мажор ввел наиболее близкий к обработке Кашина народный вариант песни «Во лузях». Несколько позже известные нам варианты кашинского сборника нашли отражение в двух сочинениях Глинки 1834 года: Увертюре-симфонии на круговую русскую тему (песня «Я не знала ни о чем в свете тужить», положенная в основу медленного вступления) и Каприччио на две русские темы для фортепиано в 4 руки («Не белы снеги», «Во саду ли, в огороде»). А в опере Даргомыжского «Русалка» в драматической сцене самоубийства Наташи с новой силой прозвучала народная песня трехдольного размера, записанная Кашиным в разделе «полупротяжных». Показательно, что текст этой песни полностью соответствует тематике оперы Даргомыжского и драмы Пушкина:

Ах девица, красавица!
Любил тебя: я счастлив был;
Любить не стал: несчастлив стал!
Ахти, горе великое!
Тоска-печаль несносная!

Эти примеры можно умножить. Сливаясь со всей поэтической и музыкальной атмосферой времени, народная песня городского быта в существенной мере «задавала тон» романсовой, лирике Алябьева, Верстовского, Варламова, Гурилева, служила важной опорой в творческих исканиях Глинки и Даргомыжского.

Достижения Кашина и Рупина в области русской фольклористики были продолжены и подняты на новую ступень их младшими современниками. В творчестве Варламова и Гурилева художественные принципы разработки народного материала получили более углубленную направленность. Родственные их собственным «русским песням» транскрипции подлинных народных мелодий у них приобретают ту поэтическую общность, которая была еще недоступна в более ранний период.

Во многом изменились у обоих композиторов методы обработки народной песни. Оба они глубже и проникательнее осваивают основные качества русского песенного стиля: 1) принцип свободной распевности с характерными внутрислоговыми «разводами» — расширениями мелодии, но и с учетом выразительного произнесения текста, и 2) принцип вариантного развития.

О произвольной, порой очень неестественной подтекстовке напевов в сборнике Кашина убедительно говорит В. М. Беляев (121, 23—31). Гораздо более профессионально с исполнительской точки зрения используют технику внутрислогового распева Варламов и Гурилев. Во многом ориентируясь на свободный стиль виртуозных концертных обработок, они тем не менее стремятся сохранить фонетическую ясность и естественность артикуляции, выразительную подачу словесного текста.

Типична и гибкость вариантных преобразований, унаследованная ими от русской протяжной песни старой традиции. Правда, справедливость требует отметить, что у Варламова она сказывается не столько в обработках, сколько в его собственных, авторских «русских песнях» — замечательных образцах русской кантилены. Менее оригинален его сборник народных песен (1846), незаконченный и предпринятый уже в очень тяжелых условиях последних лет жизни.

У Гурилева техника варьирования, напротив, отчетливо выступает именно в обработках подлинных народных напевов — особенно в жанре излюбленных им лирических песен: «Не одна во поле дороженька», «Лучинушка», «Скучно, матушка, весной» (все они — в одной «элегической» тональности соль минор). Характерны постоянные обыгрывания квинты — тоники лада, кварто-квинтовые попевки, постепенная «раскачка» голоса на этих интервалах (вспоминается определение Глинки: «Квинта — душа русской музыки»; пример 53а, б).

Распевание широких интервалов ярко проявляется в типичных для Гурилева приемах варьирования. Протяжные песни представлены у него, как правило, в вариационно-куплетной форме. За

первой строфой следует ее вариация с новым распеванием основной темы, как бы имитирующим народный импровизационный стиль. Такова известная песня «Лучинушка», которую современники, и в том числе А. Н. Серов, рассматривали как источник медленной темы вступления из увертюры «Ивана Сусанина» Глинки (пример 54а, б).

Иные приемы варьирования Гурилев применяет в песнях плясового склада. Вариационность проявляется здесь главным образом в фактуре аккомпанемента, в ее постепенном оживлении и обогащении звонкими «гитарными» фигурациями («Вдоль по Петерской», «Во поле березонька стояла», «Ах, по мосту, мосту», «У ворот девка стоит», «Как у нас во садочке»). В ряде случаев он даже заканчивает песню темпераментным, энергичным инструментальным отыгрышем, создавая образ лихой, разудалой пляски. Вообще партия фортепианного сопровождения в обработках Гурилева разработана очень тонко, с учетом жанровой специфики песни, ее образного строя. Скупая и сдержанная в медленных песнях (на первом плане — голос, вокальная экспрессия), изящная в хороводных, «цветистая» в бойких плясовых отыгрышах, она всюду дает почувствовать эмоциональную природу народной песни, народной пластики, народного танца.

Во всем богатстве представленных Гурилевым жанров право первенства все же принадлежит песням протяжным. В замечательной обработке записанной им «Дороженьки» яркая выразительность вокальной линии заставляет вспомнить тургеневские строки, посвященные этой песне в рассказе «Певцы». Здесь слух действительно ощущает «и неподдельную глубокую страсть, и молодость, и силу, и сладость, и какую-то увлекательно-беспечную грустную скорбь». В несколько преувеличенной, но отнюдь не наигранной, правдивой и трогательной патетике этой песни звучит и дышит «горячая душа русского певца», как звучит она и в широких раздольных мелодиях песен Варламова.

Подчеркнутая эмоциональность в трактовке народной песни, характерная для данной эпохи, заставляет обратиться еще к одной важной проблеме, связанной с музыкальным бытом того времени: проблеме влияния цыганского пения на русскую вокальную лирику, на русский вокальный стиль, на исполнительское искусство русских певцов.

Огромная популярность цыганских хоров в пушкинскую эпоху общеизвестна. Исполненные страстного порыва, излучающие неукротимую энергию и волю к жизни песни цыган полностью отвечали романтическому мироощущению того времени, вдохновляли поэтов и музыкантов. Их отголоски слышатся и в операх Верстовского, и в задушевных романсах Алябьева, и даже в вокальной лирике известного строгостью вкуса Глинки (песня «Ах, когда б я прежде знала», написанная им в последние годы жизни).

В творчестве талантливых романсистов — Варламова и Гурилева — эта связь выступает в особенно наглядной, открытой форме и даже в какой-то мере восполняет недостаток документально-

го материала подлинных записей. Любимые Пушкиным, Вяземским, Языковым песни цыган не были зафиксированы в то время с этнографической точностью. Их донесла до нас в существенных чертах проникновенная лирика Варламова и Гурилева, глубоко впитавшая влияние той исконной художественной традиции цыганского пения, которая тогда еще не подверглась вульгарным наслоениям позднейшего времени.

Влияние это было взаимным. Известное в России еще с конца XVIII века цыганское пение (первый цыганский хор завел у себя вельможа екатерининского времени А. Г. Орлов) органически впитало воздействие русской народной песни. По верному замечанию исследователя, «кочевые цыгане в России, вбирая в свое искусство фольклор различных областей страны (главным образом Средней России, а также и Украины), содействовали образованию единого интонационного сплава», проникшего и в русскую профессиональную музыку (295, 156). Исполняя известные русские песни, такие, как «Ивушка», «Лучинушка», «Не одна во поле дороженька», цыгане вносили в них свои приемы интонирования: подчеркивание кульминаций, резкие тембровые контрасты с использованием низкого грудного регистра, глissандирование, выразительную мелизматику восточного типа.

Все эти черты, уже в русифицированном виде, нашли отражение и в авторских «русских песнях», и в песенных обработках Варламова и Гурилева — композиторов, практически связанных с исполнительской деятельностью цыганских хоров. А если добавить к этому тот слой итальянской кантилены, который еще в предшествующем столетии так глубоко внедрил в сознание русских музыкантов и русских слушателей — любителей «сладостного» бельканто, — то сложная структура «единого интонационного сплава» в русской романсовой лирике станет еще более очевидной.

В вокальном творчестве Рупина и Кашина эти элементы пока еще не синтезированы в едином стиле. Итальянские рулады в их песенных транскрипциях слишком явно соседствуют с русскими распевами и с бойкими оборотами цыганской пляски. В песнях Варламова и Гурилева тонкое воплощение русской распевности, идущее не только от городской, но и от старой крестьянской традиции, никогда не утрачивает цельности: мелодия только *окрашивается*, но не разрушается под воздействием цыганских напевов.

Говоря о влиянии цыганского исполнительского стиля на русский бытовой романс 1830—40-х годов, нельзя обойти молчанием и некоторые *местные* особенности этой традиции. Распространенное во всех крупных городах России и в северной столице — Петербурге, цыганское пение в лучших своих образцах сконцентрировалось все же в древней Москве, в условиях ее более патриархального, но в чем-то и более свободного быта. Именно здесь, в Москве, развернулась деятельность знаменитого певца и гитариста Ильи Соколова, руководителя прославленного цыганского хора; здесь в 1831 году этот хор слушал Пушкин, восторженно оценивший пение цыганки Тани (Т. Д. Демьяновой); здесь выступала

и знаменитая «русская Каталани» — цыганка Стеша. Распетая ею песня на слова Дмитриева «Ах, когда б я прежде знала» была увековечена Глинкой в его тонкой художественной обработке. Совершенствуя свое мастерство, И. Соколов постоянно включал в репертуар хора романсы русских композиторов — Алябьева, Верстовского, Глинки, Варламова, Гурилева. Лист, посетивший Москву в 1842 году, восхищался исполнением этих романсов артистами цыганского хора. Под свежим впечатлением «цыганских вечеров» он написал фортепианную транскрипцию алябьевского «Соловья».

Расцвет цыганской песни в Москве — одна из характернейших примет культурной жизни того времени. Любовь к народно-песенному искусству во всех его проявлениях была исторически обусловлена всем социально-бытовым укладом этого города, и в первую очередь интенсивным процессом демократизации московского населения, ростом разночинной интеллигенции.

Пушкин в цитированном выше «Путешествии из Москвы в Петербург» с горечью говорил о заметном обеднении старой столицы, утрате ею прежней роскоши и блеска, когда из оплота богато-своевольного барства город вдруг превратился в тихую провинцию. Однако, нарисовав печальную картину разрушения, поэт с присущей ему пронизательностью заметил и другое: культурные преимущества Москвы, постепенный рост образования в этом университетском городе. «Просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию Ломоносова... Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы» (217, 189).

Итак, Москва 1830-х годов, Москва университетская, город Белинского и Герцена, Станкевича и Огарева, центр театральной жизни, в котором царили Мочалов и Щепкин, — вот что привлекло внимание Пушкина.

Его наблюдения нашли веское подтверждение в воспоминаниях Герцена. «Московский университет вырос в своем значении вместе с Москвою после 1812 года (...) — С тех пор началась для нее новая эпоха, — писал автор „Былого и дум“: В ней университет больше и больше становился средоточием русского образования. Все условия для его развития были соединены — историческое значение, географическое положение и отсутствие царя» (79, 106).

Внимание к творчеству русского народа и в том числе к песне становится в это время одним из главных стимулов просветительского движения в Москве. В деятельности Погодина и Киреевских Пушкин видел важную основу развития русской литературы и критики. Он пристально следил за фольклорными трудами и историческими исследованиями московских ученых. А в повседневном быту Москвы культура песнетворчества и песенного исполнительства все более расширялась, давая богатый материал для фольклористики.

Прочными узами с русской народной песней была связана и театральная жизнь Москвы. Любителями песни были ведущие артисты Малого театра — Мочалов и Щепкин; в числе актеров

этой труппы выделялся поэт-песенник Н. Г. Цыганов, постоянный сотрудник Варламова. Народная песня постоянно звучала на драматической сцене, в пьесах известных драматургов Шаховского, Вельмана, Загоскина и других. Стоит напомнить и о значении песенных жанров в оперном творчестве Верстовского — руководителя московских театров.

В общую картину культурной жизни Москвы, таким образом, естественно вписалась и творческая деятельность талантливых мастеров песни. Каждый из них, отдавший свои силы собиранию, обработке и творческому переосмыслению народной песни, был в большей или меньшей степени обязан всей окружавшей его атмосфере этого города с его бытом, общественным укладом, художественными вкусами.

В Москве прожили всю свою жизнь Даниил Кашин, Лев и Александр Гурилевы; здесь провел свою молодость и получил музыкальное образование Рупин. В московском окружении, в атмосфере театральной жизни Москвы полностью развернулось прекрасное дарование Варламова. С московской художественной средой была тесно связана творческая деятельность двух крупнейших современников Глинки — Алябьева и Верстовского.

О всех этих хорошо известных фактах хочется вновь напомнить ввиду важной социальной обусловленности многих явлений, характеризующих очень сложный, широко разветвленный процесс становления русской классической музыки.

Созревшая в трудных условиях сумрачного последекабристского времени, традиция городской бытовой песни и бытового романа питала профессиональную музыку свежими соками, придавала ей живительную силу общения. На этой почве выросло творчество двух замечательных мастеров вокальной лирики — Варламова и Гурилева.

Творчество Варламова — яркое явление в русской камерной вокальной музыке. Неразрывно связанное с народными истоками, с городской песенной культурой, оно выделяется как одна из вершин русского бытового романса. Сочинения Варламова, композитора замечательного мелодического дарования, стали правдивым эмоциональным запечатлением эпохи, отразили настроения широких демократических кругов русского общества, характерные явления в поэзии, литературе. Они были на редкость популярны. По справедливому замечанию современника, варламовские песни «с чисто русскими мотивами сделались народными»¹. Знаменитый «Красный сарафан» пелся «всеми сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика» (279, 274) и даже получил воплощение в изобразительном искусстве: появился лубок — своеобразная иллюстрация к варламовской песне. О популярности по-своему свидетельствовала и художественная литература: многие романсы композитора как характерный элемент быта введены в произведения целого ряда писателей — Гоголя, Тургенева, Гончарова, Некрасова, Лескова, Бунина и даже Голсуорси.

Александр Егорович Варламов родился в Москве 15 ноября 1801 года. Его отец служил при Екатерине II ефрейткапралом в конном полку лейбгвардии, позже был скромным чиновником. Музыкальная одаренность будущего композитора проявилась рано. Он самоучкой научился играть на скрипке — подбирал по слуху народные песни. Красивый, звонкий голос мальчика определил его судьбу: девяти лет Варламов был отправлен в Петербург, в Придворную певческую капеллу и зачислен малолетним певчим. В этом прославленном хоровом коллективе Варламов обратил на себя внимание директора капеллы Д. С. Бортнянского, под руководством которого и занимался затем юный певчий. Позже он вспоминал: «Случалось... он подойдет ко мне на репетиции, остановит и скажет: „Вот лучше так спой, душенька!“ И вдруг 70-летний старичок возьмет фальцетом, и так нежно, с такой душою, что остановишься от удивления» (151, 152).

¹ «Галатеея», 1839, № 10, Хроника, с. 147.

Восемнадцать лет Варламов был послан за границу, в Голландию, учителем певчих в русской посольской церкви в Гааге. Юношу захватывают новые впечатления, разнообразная музыкальная жизнь Гааги, Брюсселя. Он посещает оперу, концерты, знакомится с искусством знаменитых иностранных певцов, увлекается музыкой Россини, Моцарта; дважды сам выступает как певец и гитарист. Именно в эти годы Варламов, по собственному признанию, «нарочито учился теории музыки».

В 1823 году он возвращается на родину, в Петербург, где его, музыканта скромного происхождения, ждал трудный, тернистый путь.

Варламов много времени уделяет вокальной педагогике: преподает в театральной школе, занимается с певчими Преображенского и Семеновского полков, затем снова поступает в Певческую капеллу хористом и учителем малолетних певчих. Его деятельность этим не ограничивается. Уже в 1825 году он дает большой концерт в зале Филармонического общества, где выступает в качестве дирижера и певца.

Немалую роль в жизни молодого музыканта сыграли встречи с Глинкой. Первая из них относится к 1827 году. Варламов с радостью принимал участие в исполнении глинкайских сочинений в доме композитора. В автобиографических «Записках» Глинка рассказывает: «В вокальной части помогал мне Варламов, он сам охотно пел... и с искреннею готовностью привозил потребное число певчих... для исполнения хоров» (85, 232). Вместе с Глинкой было задумано издание «Музыкального альбома на 1828 год» (сохранилась лишь регистрационная запись о представлении рукописи в цензурный комитет).

Общение с Глинкой не было, к сожалению, продолжительным: вскоре Глинка уехал в Италию, а затем Варламов переехал в Москву. Но эти встречи имели для него большое значение: они явились не только стимулом для собственного творчества, но и способствовали формированию его взглядов на развитие русского искусства, на его самобытную национальную природу, на русскую народную песню.

Расцвет творчества Варламова начинается в 30-е годы. В 1832 году он был приглашен помощником капельмейстера московских императорских театров, где вскоре занял место «композитора музыки». Он сразу вошел в круг московской художественной интеллигенции, сблизился со многими талантливыми ее представителями: актерами М. С. Щепкиным, П. С. Мочаловым, М. Д. Львовой-Синецкой, композиторами А. Н. Верстовским, А. Л. Гурилевым, А. И. Дюбюком, поэтом Н. Г. Цыгановым, писателями М. Н. Загоскиным, Н. А. Полевым, певцом А. О. Бантышевым и многими другими.

Окончательно определилось его стремление «писать по-русски» (выражение Глинка), с новой силой пробудилась любовь к народному творчеству.

В начале 30-х годов появляются первые романсы и песни Вар-

ламова: «Красный сарафан», «Что отуманилась, зоренька ясная», «Смолкни, пташка канарейка», «Не шумите, ветры буйные», «Ах ты, молодость» и другие. Они сразу же завоевывают успех, нередко распространяются в рукописях еще до их публикации, множатся в виде инструментальных переложений, звучат в спектаклях. В 1833 году выходит в свет «Музыкальный альбом», состоящий из девяти вокальных сочинений композитора (семь сольных и два ансамбля); в 1834—1835 годах Варламов предпринимает издание периодического музыкального журнала «Эолова арфа», куда входили не только его сочинения, но и романсы и фортепианные пьесы других авторов, в первую очередь Глинки. А в 1835 году выходит еще один музыкальный альбом — сборник новых романсов Варламова.

Работая в театре, композитор писал музыку ко многим драматическим спектаклям, ставившимся тогда на сцене. Это существенная страница биографии музыканта. Московский театр, очаг русской художественной культуры, второй университет, как его тогда называли, в лучших своих постановках нес идеалы правды, гражданственности, демократизма. Работа в театре по-своему формировала эстетические взгляды Варламова и одновременно давала развитие новым жанрам его творчества.

Немалое внимание музыкант уделяет исполнительской деятельности, выступая и как дирижер, и более всего как певец. Довольно скудные сохранившиеся сведения прессы все же позволяют назвать сочинения, которыми дирижировал Варламов в Москве: это *Stabat Mater* Перголези, увертюры Керубини, Вебера («Волшебный стрелок»), хоры Бортнянского, фрагменты из «Ивана Сусанина» Глинки (ария Антонида, песня Вани).

Ярче всего исполнительское дарование музыканта проявилось в вокальном искусстве. Он обладал сравнительно небольшим, но красивым, мягким по тембру голосом (тенор) и пел на редкость выразительно и задушевно. Варламов захватывал слушателей «своей методою... своим декламированием столько же, сколько пением своих дивных вдохновений, русским горем и русской жизнью пропитанных», он «неподражаемо *высказывал* свои романсы» (61, 528, 263), — замечал один из его друзей. Программы вокальных варламовских концертов обычно состояли из его собственных романсов и народных песен, которые он пел с редкой искренностью и простотой.

Как и в композиторском творчестве, Варламов-певец был по преимуществу лириком. Придавая большое значение правдивости чувства в пении, он не полагался лишь на «вдохновение свыше», ценил профессиональное мастерство певца и сам прекрасно владел голосом (вспомним занятия с Бортнянским!). Много внимания он уделял работе над поэтическим текстом, заботясь о единстве художественного целого.

Большой известностью Варламов пользовался также как преподаватель пения. В Москве он был педагогом в Театральном училище, Воспитательном доме, давал частные уроки. Его глубокие

знания и многолетний педагогический опыт нашли отражение в изданной им «Школе пения» (1840). Это была первая в России крупная работа по методике преподавания вокального мастерства. Данная область привлекала внимание не одного лишь Варламова: живой интерес к ней проявлял Глинка, позже — Даргомыжский. Труд Варламова был не только ценным практическим пособием для вокалистов, но и первой попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Автор стремился серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения, которая, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки. «Школа» состоит из трех частей, где первая посвящена теоретическим вопросам, а вторая и третья содержат упражнения и вокализы.

Последние годы жизни (с 1845 года) Варламов снова проводит в Петербурге: служебные недоразумения вынудили его уйти из московского театра. Войдя в художественную среду Петербурга, он встретил немало единомышленников и почитателей, выступал в концертах, нашел свою аудиторию. Особенно значительным для Варламова оказалось знакомство с Даргомыжским, с которым его сближало многое: интерес к вокальному жанру, городской песенной традиции, к народной песне, цыганскому искусству. Вполне отчетливо прослеживаются точки соприкосновения в музыке обоих композиторов. Особенно ярко обозначились они в жанре романса-монолога, элегии, в тяготении к драматизму. Даргомыжский познакомил Варламова с петербургскими певицами-любительницами — А. Я. Билибиной, П. А. Бартеневой, М. В. Шиловской, которые вскоре стали друзьями композитора и прекрасными исполнительницами его сочинений. Не прошла мимо них и Полина Виардо. Она пела в своих концертах романсы Варламова и высоко ценила дарование их автора. Известно участие Варламова в знаменитых панаевских вторниках, его знакомство с художниками и литераторами, посещавшими этот кружок. В литературной среде наиболее близким композитору оставался, по-видимому, Аполлон Григорьев, также переехавший тогда из Москвы в Петербург. Талантливый поэт и критик, он сумел тонко проникнуть в сущность варламовской музыки. Своему другу он посвятил два стихотворения: «А. Е. Варламову» и «Звуки».

Однако жизнь музыканта в Петербурге складывалась трудно. Покидая Москву, он надеялся снова устроиться в Придворную певческую капеллу. Но долгое ожидание скромного места учителя было напрасным. Надежды сменялись горькими разочарованиями, а творческие достижения и огромная популярность варламовских сочинений не защищали его от обид со стороны власть имущих. Участие друзей — прежде всего Даргомыжского, Аполлона Григорьева, Бартеневой — не могло спасти композитора от беспроектной, тяжелой нужды. Глубоким отчаянием проникнуты его письма к Бартеневой, написанные незадолго до смерти. Рассказывая ей о тщетных попытках получить работу в капелле, о своих «схождениях по мукам», он писал: «...я погибаю. (...) Если я не

получу этого места, то мне ничего не останется, как умереть с голоду с моим семейством» (149, 92).

Варламов скончался от туберкулеза 15 октября 1848 года. Смерть композитора вызвала многочисленные отзывы в печати. Среди них были и поэтические, и музыкальные отклики. Так, например, Гурилев, используя тему варламовского романса «Соловушка», создал романс «Воспоминание о Варламове» на одноименные стихи Д. Т. Ленского. Появилось коллективное сочинение — фортепианные вариации на тему романса Варламова «Соловьем залетным», среди авторов которых были А. Г. Рубинштейн, А. Гензельт.

В 1851 году вышел в свет «Музыкальный сборник в память А. Е. Варламова», включавший наряду с сочинениями покойного композитора романсы Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Алябьева, Гурилева и других. Даргомыжский организовал концерты в пользу семьи Варламова. Позже, в конце 50-х годов, журнал «Орел», подчеркивая неиссякавшую популярность варламовской музыки, писал: «И поныне своды храмов, залы дворцов, арки театров, гостинные вельмож, мансарды чиновников, дощатые потолки убогих хат и широкие поля оглашаются его дивной и задушевной мелодией» (3, 12).

Основная сфера творчества Варламова — лирика. Пользуясь выражением Асафьева, можно сказать, что то была лирика «простых, естественных помыслов и глубокой человечности» — искусство, отразившее заветные думы и чаяния современников. По своей внутренней сущности оно неотъемлемо связано с духовной атмосферой 1830-х годов, периода последекабристской реакции. Типичные для этой поры сюжеты и образы чаще всего приобретали в музыке Варламова лирическую окраску. Однако содержание его романсов не ограничивалось только рамками лирических сюжетов: муза Варламова чутко отзывалась на героико-патриотические мотивы; ей не были чужды темы искусства, природы, иногда философских размышлений. Пусть многое высказывалось им в простой, непритязательной форме. Но уже самый выбор поэтических текстов глубоко показателен. Здесь и мятежный «Парус» Лермонтова, и насыщенные гражданскими мотивами стихотворения И. И. Козлова («Не бил барабан перед смутным полком»), А. Н. Плещеева («Листья шумели уныло»), П. Г. Ободовского («Песнь грека»). Как и в романсах Алябьева, патриотическая тематика творчества Варламова нередко связывалась у него с темой изгнания, разлуки, мечты о свободе. И в этом смысле искусство Варламова полностью отразило психологическую настроенность своей эпохи, которая была «согрета дыханием романтизма» (285, 24). Отсюда и романтическая устремленность, страстность, эмоциональная открытость варламовской лирики, наполненной живым чувством рвущейся к свету вольнолюбивой души.

При этом романтическая патетика неизменно обретает у Вар-

ламова ярко национальный отпечаток. Истоки этого явления про-
ницательно определил современник композитора Аполлон Григорь-
ев: «Романтизм и притом наш, русский, в наши самобытные фор-
мы выработавшийся и отлившийся романтизм, был не простым
литературным, а *жизненным явлением* (курсив мой. — Н. Л.),
целую эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особен-
ный цвет... Пусть романтическое веяние пришло извне, от запад-
ной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре
почву, готовую к его восприятию...» (99, 138). Характерные для
русской поэзии романтические темы разочарования, обреченности,
конфликт мечты и действительности, «досада тайная обманутых
надежд», настроения щемящей тоски неотделимы от варламовско-
го творчества. Чутко уловив главное в музыке Варламова, Апол-
лон Григорьев писал в стихотворении, ему посвященном:

Да, это так: я слышал в них,
В твоих напевах безотрадных,
Тоску надежд безумно жадных
И память радостей былых.

Тема природы широко входит в творчество композитора, она
неотделима от его лирики и раскрывается во множестве романсов.
Иногда картины природы даны как фон, оттеняющий пережива-
ния героя («Горные вершины», «Листья шумели уныло», «Две
звезды», «Знаю я, что ты, малютка», «На небо взглянул я» и дру-
гие), иногда же, реже, пейзаж приобретает самостоятельное зна-
чение. Таковы романсы «Я люблю смотреть в ясну ноченьку» или
«Море», последний из которых можно назвать прототипом одно-
именного романса Бородина. Образы природы либо создают контр-
раст, либо созвучны настроению героя и тогда являются почвой
для раскрытия психологического содержания. Показателен, на-
пример, трагический романс «Листья шумели уныло», где образ
пустынного кладбища усиливает впечатление от картины тайных
похорон в ночную пору; или романс «На небо взглянул я» (пере-
вод Плещеева из Анри Блаза), где психологическая трактовка со-
держания неотделима от выразительных пейзажных деталей.

В ряде романсов Варламова привлекает тема искусства, судь-
бы поэта. Среди них — «Мечта об Италии» (слова Н. И. Кулико-
ва), «Поэт» (слова И. Бачманова), «Внутренняя музыка» (слова
Н. П. Огарева), «Менестрель». Преобладающие сюжетные моти-
вы — о радости вдохновения, счастливом светлом даре певца —
в романсе «Менестрель» приобретают гражданский смысл:

Порою, при виде греха и позора,
Я праведным гневом вскиплю, вдохновлюсь,—
И в песне им брошу я слово укора...

Особый интерес среди сочинений этого плана представляет пес-
ня «Забудешь горе, пой». Она написана на стихотворение П. Н.
Чебышева, являющееся одним из ранних в России переводов пес-
ен Беранже. В этой песне о несчастном, униженном певце моти-

вы социально-обличительные проступают весьма отчетливо. Возможно, что в этот поздний романс Варламов вкладывал автобиографический подтекст:

В меня метали грязью
С блестящих колесниц;
Насмешливой приязнью
С надутых барских лиц;
Обид и притеснений
Задавлен был горой...
«Пой, пой,— шепнул мне гений,—
Забудешь горе,— пой!»

Заметим, что обращение Варламова к поэзии Беранже предшествовало созданию известных сатирических песен Даргомыжского.

Тематика варламовских романсов, созвучная современной литературе и подсказанная самой жизнью, не прошла бесследно для развития вокальной лирики второй половины XIX века: многие темы и образы, волновавшие воображение композитора, были чутко восприняты и подхвачены последующим поколением русских музыкантов.

Варламовым написано около 200 романсов и песен (включая ансамбли); из них только в сольных произведениях использованы тексты более 40 поэтов². На протяжении его творческого пути в сферу внимания композитора входил очень широкий пласт русской поэзии первой половины XIX века в ее различных стилях и направлениях. Наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским, Дельвигом здесь присутствуют А. В. Кольцов, Н. Г. Цыганов, А. И. Полежаев, А. В. Тимофеев, Н. П. Огарев, А. А. Фет, М. Л. Михайлов; встречаются и переводы стихотворений Гёте, Гейне, Беранже. При всем разнообразии имен, нельзя не заметить, что Варламов открыл для русской музыки многих выдающихся поэтов своего времени — Кольцова, поэта-революционера Михайлова, Плещеева, Фета. Одним из первых наряду с Даргомыжским обратился он к Лермонтову.

Варламовские романсы теснейшим образом связаны с жанром «русской песни» в поэзии. Отсюда его внимание к характерным представителям этого жанра — А. Ф. Мерзлякову, Дельвигу, Кольцову, в чьем творчестве народный элемент раскрылся наиболее ярко. Особенно его привлекали стихи Цыганова (пятая часть его небольшого известного нам наследия была «озвучена» Варламовым). Но показательны не только поэтические источники: глубокая народность творчества Варламова проявлялась и в музыкальном языке, и в тематике, и в образном строе его песен.

Приверженность композитора к народной песне сохранялась

² Несколько романсов («Грусть», «Одиночество», «Напоминание») Варламов написал на собственный текст.

всю жизнь и сказывалась во всем. Даже в детские годы в репертуар скрипача-самоучки прежде всего вошли народные мелодии. Позже, выступая в концертах как певец, он постоянно включал в программу народные песни, а в педагогике мечтал создать русскую школу пения, которая была бы основана на постижении мелодики и исполнительских принципов народных песен. Еще в начале своей композиторской деятельности, в ответе рецензенту «Молвы» по поводу песни Фионы «Не шумите, ветры буйные» (из пьесы А. А. Шаховского «Рославлев»), Варламов четко определил в этом отношении свои эстетические позиции: «Мотив моей песни несколько не заимствован из народного ее напева и собственно принадлежит мне, а я очень рад, что умел его сделать народным» (63; курсив мой. — Н. Л.). Определяя сущность музыкального искусства, он связывает это понятие с народной национальной основой: «Музыке нужна душа, а у русского она есть, доказательство — наши народные песни» (64, 493).

Показательно также участие Варламова в собирании образцов фольклора. Тексты двух исторических песен о взятии Иваном Грозным Казани композитор передал в собрание П. В. Киреевского.

Особенно же значительна работа Варламова в последние годы его жизни над сборником «Русский певец» (1846). В этом издании им было задумано — впервые в таких масштабах — большое собрание песен различных славянских народов: русских, украинских, польских, богемских (то есть чешских), сербских и других. В первом выпуске предполагалось дать сто русских и украинских образцов. В соответствии со структурой сборника вслед за каждой обработкой песни для голоса и фортепиано были помещены фортепианные вариации на ту же тему. Вариации сочинял В. Кажинский — польский музыкант, дирижер петербургского Александринского театра. Полностью осуществить задуманное Варламову не удалось: было опубликовано всего 43 песенных обработки. И все же они представляют немалый интерес как типичное явление своей эпохи, отражающее общую характерную тенденцию русской фольклористики того времени.

Продолжая традицию предшествующих собраний Рупина, Кашина, Алябьева, труд Варламова отмечен общими с ними свойствами — опорой на городскую песню и своим практическим назначением: песни для голоса с сопровождением фортепиано предназначались для исполнения в домашнем быту.

Эстетические позиции Варламова и его конкретные задачи в «Русском певце» становятся особенно отчетливы, если вспомнить работу его единомышленника и друга Аполлона Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (101). Позиции критика и композитора аналогичны. Григорьев, считая целесообразной запись всех песенных вариантов, главное видит не в их «археологическом» изучении, а в познании *живого бытования* песни. При этом критик подчеркивал необходимость внимания к тексту, ибо он вместе с музыкой составляет единое

целое. Эти же принципы исповедовал и Варламов. «Каждая эпоха... выдвигала свой метод приближения к „настоящей песне“», — писал Б. В. Асафьев (27, 109). И в этом смысле варламовская позиция была по-своему прогрессивной. А отдельные приемы композитора, как мы покажем ниже, приближали его обработки, лежащие в русле городской песни, к крестьянской традиции.

Песни, избранные Варламовым для обработок, не были новыми: они публиковались и в более ранних, и в современных ему сборниках (33 песни аналогичны песням у Прача, 35 — у Кашина, 5 — у Рупина).

Показателен жанровый отбор. Значительно преобладают протяжные и полупротяжные, по систематизации Кашина, песни (32 из общего числа 49)³. Композитор выдающегося мелодического дарования, Варламов интересовался прежде всего песнями мелодически богатыми. В свой сборник он вводит и 5 украинских песен, что отвечало как устоявшейся традиции (сборники Трутовского и Львова — Прача, Алябьева), так и его собственному замыслу антологии песен различных народов. Показательно также преобладание лирических песен: аналогичные им сюжеты постоянно встречаются и в оригинальных сочинениях композитора.

Что же характерно для обработок Варламова, его трактовки песен, заимствованных из других сборников?

Многое определялось здесь складом композиторского мышления Варламова и его знанием певческого искусства. Изменения касались прежде всего мелодики, которой он стремился придать большую напевность, гибкость, импровизационность, более естественную вокализацию. В рамках городской традиции он усиливал, как бы возрождал важные черты крестьянской песни, видя в этом необходимое условие «чистоты напевов». Достаточно сравнить, как излагаются одни и те же образцы протяжных и плясовых песен в различных сборниках (примеры 55а, б; 56а, б).

Усилена и вариантность развития — черта, характерная для крестьянской песни. Это касается и мелодики, а иногда даже и структуры. Принцип вариантного развития у Варламова значительно более ярко выражен, чем у Прача или Кашина, в таких обработках, как «Молодка молодая», «Ты детинушка, сиротинушка», «Как доселе у нас, братцы», «Не одна во поле дороженька», «Ах ты, молодость».

Что касается ладогармонической стороны, то она целиком связана у Варламова с нормами городской песни, с ее гомофонно-гармоническим стилем. Но тонально-гармоническую сферу Варламов по-своему обогащает. Например, в песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» в отличие от кашинской, однотональной редакции он вводит контраст тональностей соль минор — си-бемоль мажор; в песне «Уж жарко в тереме» — отклонение в тональность VI ступени, в песне «Не белы снеги» дает модуляцию из соль мажора в

³ 43 обработки вошли в сборник «Русский певец», 6 публиковались в других изданиях.

ля минор. Излюбленный варламовский прием — обогащение субдоминантовой сферы. Он любит, в частности, применять септаккорд II ступени, вводит двойную доминанту, а иногда заменяет доминантовую функцию субдоминантовой (песня «Ах ты, душенька» у Варламова и Кашина). Можно указать и на аккорд альтерированной двойной доминанты («Ах ты, ноченька»).

С особенностями городской музыкальной культуры связаны в варламовских обработках большая интенсивность гармонических смен, ускорение темпа, активизация ритма. Композиторские приемы Варламова сказались в создании более самостоятельного, разнообразного фортепианного аккомпанемента. Его фактура очень близка к аккомпанементу бытового романса той поры, в частности романсам самого Варламова (см., например, песни «Ах, со вечера порошица», «Чем тебя я огорчила»).

Характерны и принципы варламовской подтекстовки. Словесный текст, как и музыкальный, не был для композитора незыблемым; он вносил в него свою правку, чаще всего незначительную, но смысл и направленность ее очевидны. Он явно стремился к большей упорядоченности акцентов, к совпадению их в стихе и музыке, а также к более активному развитию поэтического сюжета. Иногда же он чутко воспроизводит и подчеркивает приемы, идущие от крестьянской песни (обрыв слов, внутрислоговая распевность).

Свободные обработки песен у Варламова свидетельствовали о процессе сближения песни и романса, о «романсизации» песни. Традиции городской музыкальной культуры стилистически были для него определяющими. Но вместе с тем некоторые особенности крестьянской песенной традиции им несомненно воссоздавались — более всего в области мелодической, и это было показательно для данного этапа освоения народной песни.

Второй аспект проблемы «Варламов и народная песня» связан с собственным композиторским творчеством. Обратимся прежде всего к жанру «русских песен», как наиболее наглядно выявляющему народно-песенные параллели.

Музыкальный язык Варламова формировался как сложный комплекс приемов, идущих от русской песни и от романса, причем влияние первой было неоднозначно, ибо опиралось и на городскую, и на крестьянскую традицию. Рассмотрим мелодику «русских песен» Варламова, для которых она явилась самым важным из выразительных средств. Ей присуща распевность, широта диапазона, постепенность развертывания. Отдельные мелодические приемы непосредственно восходят к народной песне. Один из них — особое значение квинты лада. Проявляется это различно: в подчеркивании хода от доминанты к тонике; в опевании квинты; в квинтовом объеме начальной мелодической ячейки (как, например, в песне «Ах, прошли, прошли») и, наконец, в излюбленном Варламовым нисходящем народном обороте, возникающем чаще всего в каденциях (см. конец примера 57).

Среди мелодических оборотов можно назвать еще характерную

попевку из нисходящей кварты и восходящей квинты (см. т. 1—2 примера 57) и особенно секстовую попевку, чаще всего состоящую из восходящей сексты с последующим нисходящим ее заполнением.

Весьма важную роль играют принципы мелодического развития, также во многом заимствованные композитором из народной песни. Один из них — постепенное, плавное завоевание диапазона. Наглядным примером может служить протяжная песня «Ах ты, время, времечко» на слова Цыганова. Она является первой частью двухчастного цикла, достаточно традиционного для того времени, состоящего из медленной протяжной и быстрой плясовой песен. Для второй из них — «Что мне жить и тужить» — композитор использовал народный текст⁴. В песне «Ах ты, время, времечко» кульминация достигается медленно, через ряд волн. В каждой из них вариантно развивается характерный рисунок скачка с заполнением и происходит закрепление местной мелодической вершины (*ми, фа, соль* и кульминационное *ля*) (пример 57).

Отмечая плавность варламовской мелодики, Асафьев подчеркивал: «...ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями — интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связанном, но не связанном движении голоса» (20, 83).

Вариантный метод очень ярко раскрывается и во всемирно известной песне «Красный сарафан» (слова Цыганова). И вероятно, секрет редкой и долгой популярности этой песни объясняется не только красотой мелодии, но и ее естественной органичной народностью. Вся мелодия, удивительно пластичная, развивается из начальной фразы («Не шей ты мне, матушка»), из которой вырастают, словно побегов, попевки — варианты ладовые, метрические и другие. Начальный ключевой оборот, видоизменяясь, становится затем в конце каждого куплета своего рода припевом, а вся мелодия в целом воспринимается как единая цепь звеньев-вариантов⁵ (пример 58).

При всей близости интонационного строя и приемов мелодического развития к традиционному крестьянскому фольклору «русские песни» Варламова другими своими особенностями теснее соприкасаются с пластом городской песни-романса. Типичны приемы «ухода» от диатоники и обострения ладовых тяготений, аккордового романсного аккомпанемента, влияния жанров вальса, полонеза, баркаролы. Известная двойственность проявляется даже в подходе композитора к тексту: с одной стороны, он стремится к распеванию слогов, естественной вокализации, с другой — подчеркивает особо значительные слова отнюдь не фольклорными,

⁴ Такие же циклы встречаются и в варламовских обработках народных песен, иногда написанных в концертном стиле («Не одна во поле дороженька» и «Не будите меня, молоду»).

⁵ Прием выделения оборота, пронизывающего всю мелодию и становящегося рефреном, весьма характерен для Варламова. В числе очень наглядных примеров можно назвать еще песни «Жарко в небе солнце летнее», «Перстенечек».

«романсовыми» гармониями, например альтерированной двойной доминантой.

И все же значение народно-песенных элементов шире: они пронизывают решительно все жанры творчества Варламова, вовсе не ограничиваясь «русской песней». Романсы композитора в этом смысле весьма показательны. При всем отличии образного содержания в их интонационном строе присутствуют все те же народные обороты. Назовем плавные кварто-квинтовые попевки в романсах «Казачья колыбельная», «Горные вершины», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «Бог с тобой» или характерную народную гексахордность в романсах «Зачем с улыбкою печальной», «Ненаглядный ты мой». Да и самые типы мелодического развития те же, что и в варламовских «русских песнях». Так, в романсах «Благодарность», «Поэт» заметен типичный прием постепенного достижения мелодической кульминации. Характерно и симметричное строение мелодии, дающее возможность создания мягких линий, уравниваемости подъемов и спадов. Народно-песенный по своим истокам прием симметрии находит претворение и в балладе «Оседлаю коня», и в романсе «О, не целуй меня», где мелодические волны образуют целую цепь периодичностей.

Приведенные примеры наглядно свидетельствуют о том, сколь типичны приемы народно-песенного искусства для различных жанров вокального творчества Варламова. Они — неотъемлемое свойство его языка. Само явление можно охарактеризовать словами Асафьева: «Песня и песенное становится... языком, интонацией» (28, 91—92; курсив мой. — Н. Л.).

Романсы Варламова охватывают широкий по эмоциональному диапазону круг образов — от светлых до глубоко драматических. Светлые мягкие краски находит композитор в романсах «Звездочка», «Как цвет ты чиста», «Весной перед пышною розой», «Мери», «Она и жизнь», «Птичка божия», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку» и многих других. В последнем — поэтичная картина мягкой летней ночи на реке, ясные, чистые, спокойные линии, акварельные краски музыкального пейзажа (пример 59).

В романсе «Как цвет ты чиста» композитор обращается к одному из ранних поэтических опытов Фета, к его переводу стихотворения Гейне. Примечательно внимание Варламова к психологическим нюансам текста, которые он оттеняет ладогармоническими средствами (так, на словах «тревога прокрадется в сердце ко мне» возникают VI низкая ступень и гармония минорной субдоминанты в мажоре). Характерны и особенности мелодии: ее первая фраза служит источником всего дальнейшего, очень цельного интонационного развития.

Тот же художественный прием, типичный для Варламова, отчетливо прослеживается в известных романсах на лермонтовские тексты, создание которых было откликом композитора на смерть поэта.

«Горные вершины» (перевод стихотворения Гёте) — тонкий романтический пейзаж и печальное размышление о смерти, несущей

вечный покой. Всю мелодию романса пронизывает кварто-квинтовая попевка, вообще довольно характерная для лексики композитора, ибо в ней он, по-видимому, ценил свойство мягкой, естественной интонации. Сначала она скрепляет две рифмующиеся строки первого куплета:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой.

Затем попевка подвергается тонким, иногда не сразу заметным превращениям — интонационным, ритмическим, метрическим. Возникает как бы единая цепь очень близких попевок, что можно сравнить с приемом орнамента в народном изобразительном искусстве.

Тот же метод вариантного развития мелодии находим в «Казачьей колыбельной песне» («Спи, малютка»), где для лермонтовского стихотворения Варламов находит выразительный, плавный, словно убаюкивающий напев (пример 60).

Основная мысль и в этой песне содержится уже в начальной фразе. Квартовая интонация, движение от терции к тонике, секстовость диапазона — все это становится материалом для последующего вариантного развития и преобразований. А заключительная фраза песни, как своего рода обобщение, утверждает образ покоя⁶. Добавим, что она фиксирует последовательность II—VI—VII—I ступеней — оборот, весьма типичный для Варламова и для русского бытового романса вообще.

Особую рельефность, весомость этот оборот приобретает в одном из лучших лирических произведений композитора — «На заре ты ее не буди» (слова Фета). В основе его лежит вальс — жанр, распространенный в русской музыке той поры и у самого Варламова также занимающий немалое место⁷. В романсе привлекают глубокая искренность высказывания, выразительность найденного музыкального образа. Здесь снова заметны черты, идущие от народной песни. Они проявляются не только в родстве попевок, их тесной спаянности, не только в приемах вариантного развития, но и в особенностях структуры, сочетающей принцип пары периодичностей с признаками симметрии⁸ (пример 61).

Один из выдающихся романсов Варламова, также связанный с жанром вальса, — «Давно ль под волшебные звуки» на слова Фета (пример 62). Трагическое содержание (воспоминание об

⁶ Аналогичная музыкально-смысловая ситуация возникает и в романсе «Горные вершины», где каденционные обороты мелодии утверждают главную мысль о покое, только в ином, философском его понимании.

⁷ Назовем романсы «Бывало», «Мери», «Грусть», «Менестрель», «Внутренняя музыка», «Ты не пой, соловей» и другие, а также два фортепианных вальса и ряд фрагментов в балетной музыке.

⁸ Вторая фраза является симметричным обращением первой, четвертая — вариантом третьей.

умершей возлюбленной) раскрывается здесь психологически тонко и глубоко, через контрастное противопоставление образов мечты и страшной действительности. Вслед за картиной бала, о котором вспоминает герой, развертывающейся на стремительном, взволнованном звучании вальса, резко вторгается мрачный образ «песни погребенья». Медленный темп, суровая, скованная мелодия (словно остановилось дыхание), неожиданное вторжение мажора — все подчеркивает глубокую контрастность этого среднего эпизода, создает краски холодные, скупые.

Психологическая трактовка танца, столь характерная впоследствии для русских композиторов, и в частности для Чайковского, а также отдельные гармонические детали (плагальные обороты) позволяют говорить об известном предвосхищении его приемов.

Внимание Варламова привлекал и жанр полонеза и болеро, ритм которого он нередко использует как в «русских песнях» («Молодая пташечка», «Грустно жить мне на чужбине»), так и в ряде романсов. Лучший из них — знаменитый «Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова. Чеканный ритм болеро в фортепианной партии усиливает яркую динамику романса. На этом фоне рельефнее прочерчивается рисунок упругой мелодии, сразу, с разбега устремляющейся к высотной кульминации. Музыка эта великолепно передает настроение свободолобивого, мятежного порыва, так образно воплощенного в стихотворении Лермонтова.

Говоря об использовании Варламовым характерных ритмов, нельзя не упомянуть о жанре итальянской баркаролы (заметим вновь — столь же типичной для русского романса). Содержание варламовских баркарол отражало поэзию дальних стран, итальянские мотивы, тему изгнанничества («Челнок», «Пловцы»). Их существенной приметой было стремление композитора создать выразительную, пластичную кантилену, нередко в манере бельканто, и поиски колористических приемов музыкального языка, подсказанных романтическими образами. Назовем здесь романс «Луч надежды» (слова Вельтмана) с его чарующей, свободно льющейся мелодией и красочными нюансами в гармонии.

Благодарным жанром для развития варламовской кантилены в широком ее понимании была элегия, которая занимала заметное место в творчестве музыканта и — шире — в русской поэзии, в русской музыке той поры. В романсах этого типа кристаллизовался ряд характерных стилевых черт элегической мелодики классического романса.

Элегии Варламова по эмоциональному складу различны: от более светлых — таких, например, как «Я вас любил» на слова Пушкина или «Ангел» на текст Лермонтова, в которых автору музыки удалось создать выразительнейшую, свободную и очень широкую кантилену, до печальных и драматических («Одиночество», «Разочарование», «Тебя уж нет»).

Очень высоко оценивал Б. В. Асафьев романс «Мне жаль тебя», считая, что он приближается «к типу классических по своей завершенной стильности русских романсных элегий» (20, 84),

среди которых он назвал такие выдающиеся образцы, как «Я помню глубоко» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальней» Бородина. «Показатели» жанра в названном романсе Варламова очень наглядны: выразительно поданная секундовая интонация вдоха, мелодические задержания, протяженные линии нисходящего движения — все создает элегический тонус (пример 63).

Более драматична элегия «Тебя уж нет» на слова неизвестного автора. Речитация на одном звуке, короткие фразы, разделенные паузами, придают мелодии яркую декламационность. Романс этот скорее приближается к глинкинскому «Не говори, что сердцу больно», чем к его «Сомнению», хотя и в последнем немало родственных по жанру деталей. Варламов трактует поэтический текст в плане размышления, монолога с характерным вниманием к слову и поисками декламационной выразительности. В романсах такого типа (назовем еще «Одиночество», «Я вас любил») Варламов сближается с Даргомыжским и далее — с лирико-драматическими романсами Чайковского.

Иное, более внешнее выражение тенденции драматизации приобретают в романсах патетического склада. Пронизанные мелодраматическими интонациями, некоторые из них напоминают театральные сцены. Таков романс «Доктор», по стилю близкий к оперной арии, или развернутые арии-сцены «Бабочка», «Безумная». Сюжеты их драматичны: герой кантаты «Бабочка» — узник; героиня «Безумной» — девушка, покинутая возлюбленным, от горя потерявшая рассудок. Отметим, что типичная для романтизма тема безумия вызвала в ту пору пристальный интерес у ряда русских поэтов и музыкантов — Пушкина, Козлова, Алябьева, Даргомыжского. Чутко откликнулся на эту тематику и Варламов — в песнях Фионы, Офелии, позднее в «Безумной».

И «Бабочка», и «Безумная» построены по общему принципу свободного чередования музыкальных эпизодов. Варламов широко пользуется оперным речитативом, заостряя его контраст с кантиленой, драматизирует партию сопровождения. Крупную форму композитор развивает здесь на основе бытовых интонаций.

Прямой путь от этих развернутых композиций лежит к театральной музыке Варламова, которая была создана им во время работы в московском театре.

Обязанностью композитора, по его словам, было «сочинять и переделывать музыку для антрактов, комедий, водевилей, русских песен с хорами и дивертисментов»⁹. Список этих жанров необходимо расширить, прибавив к ним драмы и трагедии. Словом, поле деятельности «композитора музыки» было в то время достаточно обширным, если учесть к тому же, что театральный репертуар отличался огромным разнообразием, непрерывной сменой постановок, включая русские и зарубежные пьесы, хотя и не всегда первоклассные.

⁹ Формулярный список о службе Варламова. ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 27 об.

Варламов пробовал свои силы в разных жанрах, в том числе и в балете, и даже одно время увлекся идеей написать оперу на сюжет «Конрада Валленрода» Адама Мицкевича¹⁰, к сожалению, не осуществившейся. Не считая дивертисментов, можно назвать около 20 спектаклей, в которых звучала музыка Варламова. Далеко не вся она сохранилась. Многие рукописи погибли при пожаре в театре, что может отчасти объяснить значительные пробелы в дошедшем до нас наследии музыканта. О некоторых спектаклях мы знаем лишь по названиям, из косвенных источников, например из газетных объявлений. Наибольшую художественную ценность в театральной музыке композитора представляют вокальные номера: в них ярче всего проявилось его выдающееся дарование. Многие из них затем продолжали жить вне стен театра, исполнялись в концертах или дружеском кругу — иногда самим автором, что немало способствовало их популярности.

Театральный дебют Варламова состоялся в 1832 году, когда приехавшему в Москву композитору предложили вместе с Верстовским написать музыку к пьесе А. А. Шаховского «Рославлев, или Русские в 1812 году»¹¹. Первый театральный опыт оправдал себя: варламовская песня Фионы имела незаурядный успех и вскоре была издана. Автора же особенно радовало, что ему удалось верно передать в музыке народный характер. Сохраняя типичный народно-песенный облик протяжной мелодии и постепенность ее развертывания, Варламов в то же время драматизирует изложение: обостряет интонационный строй (например, вводит уменьшенную септиму), гармонизацию, пользуется декламационными средствами и резко расширяет масштабы песни, приближая ее к оперной арии (пример 64).

Из музыки к «Рославлеву» сохранилась также Военная песня с хором («России кубок сей, друзья»)¹². Это типичная для того времени патриотическая песня-марш с характерным, четким ритмом, чередованием запева солиста и хорового тутти, с имитацией сигналов трубы. По жанру она напоминает военно-патриотические песни Алябьева (пример 65).

Находясь на службе в театре, Варламов едва ли мог для своей работы свободно выбирать привлекавшие его пьесы. Тем не менее круг спектаклей, «озвученных» им, дает довольно ясное представление о его театрально-художественных интересах. Музыканта особенно привлекали сюжеты с ярко выраженными русскими национальными мотивами, образы народных героев, события русской истории.

¹⁰ Об этом сообщает Н. В. Станкевич в письме к Я. М. Неверову от 5—9 ноября 1833 года (255, 261).

¹¹ Верстовским были написаны две песни Фионы: «Катилось зерно по бархату» и «Любил меня милый друг», Варламовым — песня «Не бушуйте, ветры буйные». Все они исполнялись ведущей артисткой театра Н. В. Репиной.

¹² Автограф партитуры для солиста, хора и оркестра хранится в ГЦММК, ф. 165, № 51. Опубликован в виде клавира в т. 3 полного собрания романсов и песен Варламова (М., 1975; переложение Н. А. Листовой).

После «Рославлева» спектакли с музыкой Варламова появляются ежегодно. В 1833 году была поставлена романтическая драма Шаховского «Двумужница», позже заинтересовавшая Глинку. Варламов написал для этой постановки пять разнохарактерных песен — для Башлыка и Иванушки, в том числе шуточную песню «Козел».

Следующей постановкой явилась драма по повести А. Ф. Вельмана «Муромские леса, или Выбор атамана» (1834). Стихотворная повесть Вельмана увлекла композитора еще до ее инсценировки в театре: «Песня разбойника» («Что отуманилась зоренька ясная») была сочинена и опубликована годом раньше, и лишь позднее вместе с другими фрагментами к пьесе возник ее театральный вариант с оркестровым сопровождением. Насыщенная яркими драматическими контрастами, «Песня разбойника» принадлежит к жанру баллады, к которому композитор обращался не раз. Несколько отступая от характеристики театрального жанра, назовем превосходный камерный аналог, одно из лучших произведений Варламова — «Оседлаю коня» на слова Тимофеева. Лежащий в основе содержания этой камерной баллады глубокий трагический контраст смелого порыва, молодецкой отваги и злой тоски и смерти нашел замечательное музыкальное воплощение. Ее мелодию Асафьев назвал «одной из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке» (20, 82).

Среди других театральных пьес на русские народно-бытовые сюжеты следует отметить трагедию А. С. Хомякова «Ермак» (поставлена весной 1835 года) с двумя песнями Варламова («Скажи, о чем твое стenanье» и песня казака «Вей сильнее»); национальное представление «Булат-темир, татарский богатырь, или Донская битва» Р. М. Зотова (1839), от музыки которого сохранилось два хора девушек («Наш великий князь» и «Полились дожди осенние») ¹³; драматические картины «Стенька Разин» С. Любецкого, шедшие с музыкой Варламова, Верстовского и П. М. Щепина (1841); и наконец — спектакль «Князь Серебряный, или Отчизна и любовь», драму Н. И. Филимонова по повести А. А. Бестужева-Марлинского «Наезды» (1842), для которой композитор написал песню-болеро «Грустно жить мне на чужбине».

Варламов сочинял музыку и к пьесам зарубежных авторов, в том числе к произведениям классиков, нередко представленным в весьма приблизительных переделках и переводах. Среди них были: «Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала» — трагедия В. Скотта в переводе И. Селиванова (1832) ¹⁴, «Эсмеральда, или Четыре рода любви», в переделке Ш. Бирх-Пфайфер по роману Гюго «Собор Парижской богоматери» (перевод с немецкого В. А. Каратыгина, 1838). К этой постановке Варламов написал песню Эсмеральды «Где струятся ручьи».

¹³ Партитура хоров с оркестром находится в ГЦММК, ф. 165, № 874 и 4336.

¹⁴ Что именно сочинил Варламов для этой пьесы, установить не удалось.

Высшим достижением Варламова в данном жанре бесспорно явилась музыка к трагедии «Гамлет» Шекспира (1837), постановка которой в превосходном переводе Полевого была воспринята как крупное событие в культурной жизни России. Свою музыку Варламов написал по личной просьбе Мочалова к его бенефису. Гениальный актер создал, по выражению Б. В. Алперса, незабываемый «образ русского Гамлета 30-х годов» (11, 139), оттенив в нем натуру сильную духом. О значении этого спектакля как яркого проявления русского романтического искусства восторженно писал Белинский, посетивший представление семь раз и очень сочувственно отзывавшийся о его музыке.

Музыка к спектаклю состояла из вступления (партитура не сохранилась), песни могильщиков, похоронного марша (см.: 92) и замечательной песни Офелии¹⁵. Песня Офелии представляет собой крупную композицию, включающую ряд контрастных, свободно сопоставляемых эпизодов. Варламов объединяет ее общими интонациями, преодолевая разорванность формы, продиктованную условиями сценического действия (музыкальные эпизоды песни исполнялись не подряд, а в чередовании со словесными репликами). В его трактовке музыкальная партия Офелии приобрела интонационную цельность, а общая композиция песни во многом приблизилась к принципам оперной сцены-монолога, типичным для русской классической оперы. Драматизм образа композитор подчеркивает введением речитатива, оркестровыми средствами (тремоло струнных, аккорды тутти, унисон оркестра и голоса), изобразительными деталями. Динамика, напряженный драматизм баллады, весь характер письма сообщают ей оперные черты. Показателен и интонационный строй песни. Если Мочалов создал в спектакле образ «русского Гамлета», то Варламов придал мелодическому языку Офелии национальные русские черты, хотя и несколько опосредованные в условиях шекспировского сюжета (пример 66).

Спустя несколько лет (1841) в другом спектакле Варламов снова обращается к сходной сценической и музыкально-образной ситуации: создает три песни безумной Майко¹⁶ для одноименной драмы Н. В. Беклемишева по повести П. П. Каменского. Однако художественный результат в них был слабее и баллада Офелии осталась лучшим образцом в данном жанре.

Итак, театральная музыка Варламова даже в том далеко не полном объеме, который дошел до нас, заметно обогащает наше представление о творчестве композитора. Не все в ней равноценно; многое сочинялось специально для определенной пьесы, иное же заимствовалось из собственной музыки, написанной раньше, подвергаясь необходимой переделке. Но в целом Варламова не-

¹⁵ Можно допустить, что число музыкальных фрагментов было больше, но, как и вступление, они до нас не дошли. Песня Офелии была опубликована вскоре после премьеры — в 1838 году.

¹⁶ «Птичкой прежде по небу я мчалась», «Растворились двери храма», «Видишь, страшно горят».

сомненно привлекала эта область творчества. Природу театрального искусства он чувствовал глубоко, и лучшие его песни естественно, органично сливались с их сценическим воплощением. Особенно тяготел он к передаче острых психологических ситуаций; отсюда и явный его успех в области жанра драматической песни-сцены.

Значительно более ограниченно наше представление об инструментальной музыке Варламова, предназначенной для театра. Огромная часть ее утеряна. И все же некоторые сохранившиеся фрагменты позволяют дополнить общую картину. Помимо похоронного марша из «Гамлета», мы располагаем отрывком из музыки к «Ночи перед рождеством» Гоголя: это гопак, основанный на народной мелодии, с характерным вариационным развитием — своеобразное предвосхищение гопака из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (пример 67).

Сфера балетной, танцевальной музыки широко раскрывается в двух одноактных балетах Варламова, шедших в 30-х годах на сцене Большого театра в постановке известной балерины Ф. В. Гюллень-Сор: «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834) и «Хитрый мальчик и людоед» (1837). Полная партитура и либретто первого из них не сохранились¹⁷. Но отдельные, восстановленные по партиям отрывки позволяют судить о верном ощущении Варламовым специфики танца. В музыке слышатся то отголоски итальянской кантилены, звучавшей в балетных Adagio, то ритмы быстрой мазурки (пример 68, а, б, в).

Второй балет «Хитрый мальчик и людоед» — написан Варламовым совместно с А. С. Гурьяновым по сказке Ш. Перро «Мальчик-с-пальчик»¹⁸. Сюжет ее в этом пантомимном балете был несколько изменен: в состав действующих лиц введен новый персонаж — сын графа, которому противопоставлены семеро отважных братьев. В балете много хорошей музыки. Отчетливо проявляется связь с русскими народно-песенными или романсными истоками (пример 69). Исследователь балетного искусства В. М. Красовская характеризует «Хитрого мальчика» как «одно из ценных достижений московского балетного театра» (131, 262).

Хронологически возникшая примерно в одни годы с танцевальными сценами «Ивана Сусанина» Глинки, музыка Варламова явилась, таким образом, еще одним слагаемым на пути к классическому русскому балету.

¹⁷ В ЦМБ имеются оркестровые партии и так называемый «репетитор» этого балета (I 4В, 181). По ним восстановлены три танца, приведенные в хрестоматии С. Л. Гинзбурга (117).

¹⁸ Оркестровые партии и «репетитор» находится в ЦМБ (I 4В, 181, 4). Судьба произведения оказалась более счастливой. Партитура балета, также утерянная, была восстановлена по сохранившимся оркестровым голосам и либретто музыковедами Э. В. Цинман и Ю. И. Слонимским. Недостающие ее звенья с новой оркестровкой дописал композитор К. Тимофеев. Первая постановка реставрированного балета в исполнении самодельного детского коллектива состоялась в 1950 году. Оркестровые фрагменты из балета часто исполняются по радио.

Глубокая почвенность искусства Варламова обусловила широкое бытование его музыки в народе. Народные по своей природе, неотделимые от устной традиции, его романсы по праву воспринимались современниками как «наши родные, глубоко понятные нам мелодии»¹⁹. В фольклоризации музыки Варламова заключено еще одно и, быть может, самое убедительное доказательство ее жизненности. Многие произведения композитора, распространяясь в народе, сохраняли авторскую редакцию, другие же изменялись — и обычно тем больше, чем сложнее была мелодия: она упрощалась.

Примеры далеко не единичны. Так, варламовская песня «Вверх по Волге» из драмы «Двумужница» стала истоком народной песни «Вниз по Волге-реке», которая, в свою очередь, послужила основой для известной революционной песни, возникшей в 60—80-х годах XIX века, — «Есть на Волге утес» (см. 211, 102—104).

Другая аналогия также относится к кругу революционных песен. Романс Варламова «Черные очи» интонационно близок песне «Не слышно шума городского» на слова Ф. Н. Глинки. Эта лирическая песня о декабристе, заключенном в Петропавловскую крепость, возникла в 1830—40-х годах и таким образом явилась современной варламовского оригинала²⁰ (пример 70). Вряд ли это было простым совпадением.

Но едва ли не самым ярким свидетельством внедрения варламовских мелодий в народную среду может служить история песни «Не бил барабан перед смутным полком» на слова Козлова. Об этом романсе композитора как о мелодическом истоке «русской Марсельезы» — революционной песни «Вы жертвою пали» — сообщает С. К. Булич (см.: 60, 162—163). Исследователь посвятил данному вопросу специальную статью, в которой рассказывает об необычной судьбе этого широкого популярного, написанного в духе похоронного марша романса, вошедшего даже в художественную литературу²¹.

Романс Варламова, к сожалению, не сохранился. Но сообщение Булича не вызывает сомнения в достоверности. Названное стихотворение Козлова — «На погребение английского генерала сира Джона Мура» — было сочинено им через два месяца после трагической гибели декабристов (опубликовано в альманахе «Северные цветы» в 1826 году) и воспринималось как отклик на это событие. В основе его лежит свободный перевод стансов английского поэта Чарльза Вульфа «The burial of sir John Moog». Поэт повествует о гибели отважного воина-вождя, отдавшего жизнь за отчизну. Близкие настроения русских читателей, стихи Козлова в свою очередь породили недошедший до нашего времени романс Варламова, о котором Булич, по-видимому хорошо помнивший

¹⁹ «Московские ведомости», 1848, 22 мая.

²⁰ На тот же мотив распевалось стихотворение Пушкина «Под вечер осенью ненастной».

²¹ Он не раз упоминается в романе И. А. Гончарова «Фрегат „Палада“».

эту мелодию, убедительно говорит как о прототипе народной песни. Поразительно прямое сходство этого народного варианта с революционной песней «Вы жертвою пали» (пример 71).

Различная среда, в которую попадала песня, нередко вносила в нее свою «правку». Она была подчас существенна в цыганских хорах.

Песни и романсы Варламова стали для цыган своим репертуаром, они пели их охотно и много, ибо многое в его музыке было им близко. Яркая исполнительская манера, своеобразная транскрипция иногда затрагивала и музыкальный текст. Так, часто исполнявшиеся цыганами песни «Зачем сидишь до полуночи» или «Травушка» далеки от варламовских оригиналов и являются еще одним примером фольклоризации их в цыганской среде (см. подробнее: 149, 178—179, 184).

Нередко сочинения Варламова служили отправной точкой для новых литературных вариантов. Некоторые из них были связаны с «Красным сарафаном», другой пример — современный: лирическая песня «Вдоль по улице метелица метет», написанная композитором на народный текст, во время Великой Отечественной войны звучала с другими, также народными словами:

Вдоль по улице метелица метет,
Артиллерия по немцам крепко бьет.

Интонационная сфера варламовской лирики в исторической перспективе оказалась устойчивой. Речь идет о сложном пласте бытовых интонаций, отражавшем синтез народно-песенных особенностей с чертами романса и городской музыки. Этот пласт и позже сохранял свою устойчивость, продолжая развиваться, определяя во многом процесс формирования национального мелодического стиля.

Следующим после Варламова звеном в этом процессе было творчество Даргомыжского. Обоих композиторов во многом сближает общность интонационного и образного строя; однако у Даргомыжского названный пласт проявляется не только в романсе, но «прорастает» и в оперу («Русалка»). «Кучкисты», в общем принципиальные противники варламовского начала, в свое время также отдавали ему невольную дань (напомним ранние романсы Балакирева, камерные ансамбли Бородина). Далее следует назвать Серова с его операми «Рогнеда» и «Вражья сила», но более всего — Чайковского, в творчестве которого сфера «музыки быта» нашла отражение во всех жанрах.

В новую эпоху, в советское время данная интонационная сфера продолжала существовать, хотя песенно-романсные интонации вновь зазвучали уже в иных, современных «одеждах», в условиях иной гармонической вертикали.

Интересным примером могут служить некоторые сочинения Свиридова, где при наличии современного музыкального языка и индивидуальных примет стиля автора заметно претворение того

же знакомого круга интонаций в жанре песни-романса. Назовем песню «Русская девчонка» из цикла «Слободская лирика» и романс «Лесная сторона» (пример 72 а, б).

Эволюционные приметы весьма существенны в советской массовой песне: интонации здесь мужают, крепнут, как бы освобождаются от элегического начала, но остаются слышны и здесь (пример 72 в).

В последнее время мощная волна запросов массовой аудитории вновь возродила в исполнительстве старинный романс в его разнообразных жанрах и разветвлениях. В этом нельзя усмотреть всего лишь временное увлечение — тут безусловно дает себя знать потребность в непритязательном, интимно-лирическом высказывании, сближающем задушевностью тона. Но главной и несомненной причиной явилась глубокая жизненность того бытового интонационного пласта, который в музыке Варламова нашел наиболее совершенное, классическое выражение. И добавим: ценнейшим свойством композитора было умение поднять этот бытовой элемент до степени *художественного обобщения*.

Народно-бытовая линия русского романса, ярко представленная в творчестве Варламова, нашла свое самобытное продолжение в вокальной лирике его близкого современника — Александра Львовича Гурилева.

Сопоставление этих двух имен в музыковедческой литературе давно уже стало традицией. Выдающиеся авторы «русских песен», оба композитора по праву заслужили общенародное признание; оба неразрывно связали свое творчество с широкой сферой городского фольклора, и в том числе с искусством цыганского пения, переживавшего в эту пору высокий подъем (см.: 304). Оба — лирики по природе — по-своему отразили дух эпохи: патетiku скорбного раздумья и ожидания, горьких разочарований и светлых порывов к счастью. Круг этих настроений, запечатленных романтической лермонтовской музой, был типичен для демократической разночинной среды, в которой формировалось яркое дарование обоих музыкантов — талантливых представителей московской художественной интеллигенции 30—40-х годов.

Стилистическое влияние творчества Варламова и Гурилева в процессе развития русского романса и, шире, русской лирической мелодики оказалось особенно стойким благодаря их чуткому ощущению вокальности, распевности, глубоко коренящейся в народно-певческом искусстве. Как ни типичны для них специфические черты городского фольклора — в виде ли четкой метrorитмической организации напева, моторности танцевальных ритмов, в характерных ли формулах гармонизации, но истинная природа русского песенного мелоса с его плавностью, гибкостью, сцепленностью интонаций у Гурилева, как и у Варламова, остается важнейшей основой. Этим и обусловлено неумирающее значение их вокальной лирики, включающей в своем роде совершенные, классические образцы русской кантилены.

При этом индивидуальность каждого из них выступает со всей очевидностью. Более динамичный, эмоционально насыщенный стиль музыки Варламова как бы оттеняется утонченной камерностью, интимностью, «домашностью» лирики Гурилева. В отличие от Варламова автор «Колокольчика» не был склонен к выражению бурных переживаний, открытого протеста «жаждущей перемен» сильной и страстной человеческой души. Круг его настрое-

ний в значительной мере замкнут в мире печального созерцания, безысходной грусти. Но эти чувства были и общезначимы. Глубокая неудовлетворенность, скорбь о тяжелых человеческих судьбах, жажда света и обновления пронизывали в то время всю атмосферу духовной жизни России, чутко отзывались в литературе, поэзии, музыке и получали художественный отклик в самых широких демократических кругах русского общества, до тех пор еще не причастных к большому искусству. Вслушиваясь в элегические романсы Гурилева, невольно вспоминаешь слова, сказанные об этой сумрачной поре автором «Записок охотника»: «Время было тогда очень уже смиренное <...> Общество еще помнило удар, обрушившийся на самых видных его представителей лет двенадцать перед тем; и изо всего того, что проснулось в нем впоследствии, после 55-го года, ничего даже не шевелилось, а только бродило — глубоко, но смутно — в некоторых молодых умах», — писал Тургенев, вспоминая свои юные, университетские годы (282, 15, 18). Передать эти затаенные стремления «молодых умов», мечты и думы своих современников сумел в своих песнях Александр Гурилев.)

Нелегкой, судя по немногим сохранившимся данным, оказалась личная судьба композитора — выходца из среды крепостной интеллигенции, представителя разночинно-демократического сословия. Он родился 4 сентября 1803 года в Москве, в семье крепостного музыканта, известного в свое время композитора Льва Степановича Гурилева. Отец его в течение многих лет руководил крепостным оркестром графа В. Г. Орлова в имении «Отрада» под Москвой. Оркестр этот, по отзывам современников, был одним из лучших в начале XIX века. Большое участие в его концертных выступлениях принимали крупнейшие музыканты Москвы: Дж. Фильд и И. Геништа (см.: 286; 162, 176). Гурилев обучался музыке под руководством отца, с юных лет играл в оркестре на скрипке и альте. Но любимым его инструментом было фортепиано; помимо занятий с отцом, он имел возможность брать уроки у Фильда, домашнего учителя Орловых.

В 1831 году, после смерти своего владельца, семья Гурилевых получила возможность выйти на волю и приписаться к обществу московской Ремесленной управы. С тех пор молодой музыкант целиком отдается любимой профессии, много сочиняет, выступает в концертах, дает уроки игры на фортепиано. По-видимому, к этому времени относится его знакомство с Варламовым, приехавшим в Москву в начале 30-х годов. Постепенно имя Гурилева становится популярным в широких кругах любителей музыки, его романсы прочно входят в быт наряду с народными песнями, исполняются цыганскими хорами. Однако профессия музыканта не могла дать ему материальной обеспеченности. Всю жизнь Гурилев провел в трудных условиях и в поисках заработка не пренебрегал никакой работой, вплоть до нотной корректуры. Последние годы его жизни были омрачены тяжелой психической болезнью. Умер Гурилев в Москве 30 августа 1858 года.

Среди двух жанров, составляющих творческое наследие Гурилева, — романсов и фортепианных пьес — первое место бесспорно принадлежит вокальной лирике. Скромный современник Глинки и Даргомыжского, он все же сумел даже в эту пору расцвета классического романса занять в русской камерной музыке свое особенное, достойное место. Многие принципы, усвоенные им от этих великих мастеров, по-своему претворились у него в условиях окружавшей его демократической среды, в обстановке домашнего музицирования, доступного рядовому, неискушенному любителю музыки. При этом широкая популярность его романсов ни в коей мере не была следствием нарочитой упрощенности. Печать подлинного артистизма лежит на лучших его романсах, привлекающих редким сочетанием изящества и простоты.

В течение двух десятилетий активной творческой жизни Гурилева им было создано большое количество песен, романсов и обработок подлинных народных напевов. Из них опубликованными оказались 90 авторских, оригинальных произведений и сборник «Избранных народных песен» (1849), включающий 47 образцов из ходового песенного репертуара того времени. Можно не сомневаться, что некоторые сочинения Гурилева до нашего времени не дошли. Наиболее целостное, полное представление о его наследии дает двухтомное собрание, составленное Е. А. Стемпневской (М., 1982—1983) на основе изданий XIX века — Стелловского, Бернарда, Юргенсона, Гутхейля. Автографы композитора сохранились лишь в небольшом количестве, и установить точную хронологию его сочинений невозможно. Важным ориентиром может служить лишь самая ранняя дата — 1832, указанная Гурилевым на рукописи романса «Падучая звезда», и самая поздняя — 1851, в автографе романса «Еще на заре моих дней». Расцвет его творчества падает на 40-е годы.

По-разному определял композитор жанровые категории своих вокальных сочинений, снабдив их подзаголовком: «романс», «песня», «мелодия», «ноктюрн», «баллада» (последний из этих жанров представлен всего лишь одним произведением — балладой «Жил был один царь старый»). В отдельных случаях жанровая принадлежность выясняется уже из самого заглавия: «Песня ямщика», «Песнь моряка». Названием «мелодия» или «ноктюрн» обозначены у Гурилева, как правило, романсы лирико-пейзажного или философски-созерцательного характера. Сюда относятся романсы-размышления на тексты Н. П. Огарева — «Путник», «Деревенский сторож» и популярный романс «После битвы» («Не слышно на палубах песен»), посвященный борцам за независимость Греции. Нередко жанровые определения совсем отсутствуют или же носят условный характер.

Известная обобщенность жанров в творчестве Гурилева понятна и объяснима. Характерная для городского фольклора взаимосвязь двух основных пластов русской вокальной лирики — романса и песни — ни у кого из композиторов, не исключая даже Варламова, не выражена в столь очевидной форме. Созданные им

«русские песни» в сильнейшей степени впитывают черты «романности», а с другой стороны — чисто русским песенным мелодизмом пронизаны лучшие его романсы. Едва ли не самым веским подтверждением может служить знаменитый романс «Разлука» («На заре туманной юности»), органично сочетающий в себе оба начала: широкую распевность русского, отчасти даже общеславянского (шопеновского) мелоса — с тонким, подлинно камерным прочтением поэтического кольцовского текста. В этом произведении как в зеркале отразились лучшие черты художественного облика Гурилева и созвучность его таланта творчеству замечательного поэта-песенника А. В. Кольцова.

Песни Гурилева обладают ярко выраженной эмоциональной направленностью. Присущее его душевному складу элегическое, созерцательное начало в них доминирует, подчиняя себе поэтику этого жанра. Темы воспоминаний, сожалений о невозвратимой утрате, о загубленной молодости, о невозможности счастья — их общая сфера, независимо от конкретного обращения к авторскому или народному тексту, к тому или иному поэту.

Но, охватывая общий круг настроений, эти произведения Гурилева достаточно ясно разделяются на две самостоятельные группы, более или менее близкие к фольклорной традиции. К первой из них относятся собственно «русские песни», в духе протяжных и плясовых, ко второй — так называемые песни-романсы, более свободно претворяющие народный стиль.

Песни первого типа, при всей их привлекательности, все же не столь ярко характеризуют индивидуальную творческую манеру композитора. В них он заметно подражает Варламову, подчеркивая контраст распевных лирических мелодий и энергичскую собранность плясовых.

Однако черты собственного авторского почерка нередко проступают и здесь. Еще в большей степени, чем у его предшественников, проявляется в «русских песнях» Гурилева известная преувеличенность драматической экспрессии, мелодраматическая надрывность, присущая исполнительскому стилю того времени и связанная с артистической манерой певцов-цыган.

Примером такой патетической трактовки может служить концертная обработка народной песни «Уж как пал туман», существующей у композитора в трех вариантах. В одном из них, предназначенном для концертного исполнения, Гурилев прямо ссылается на исполнительскую трактовку знаменитой цыганки Стешы — солистки из хора Ильи Соколова¹, артистическое мастерство которой некогда приводило в восторг Пушкина. В концертной транскрипции Гурилева приемы цыганского пения уже с доста-

¹ В одном из сборников песен московских цыган эта обработка Гурилева была напечатана с авторским примечанием: «Исполнялась Стешей в 1818—20-х годах» (см.: 304, 16).

точной ясностью преломлены сквозь призму варламовской мелодики — как яркое свидетельство синтезирования народных и профессиональных традиций. Имитируя широкий размах варламовской протяжной мелодии, Гурилев намеренно утрирует скорбно-драматичную экспрессию напева. Обильно разукрашенная колоратурными пассажами, несколько италянизированная мелодия разработана в том виртуозном, но и не лишенном драматизма стиле, какой сформировался еще в начале XIX века в творчестве виднейших мастеров цыганского пения. «Традиции таборного исполнительства скрещивались с комплексом разностильных веяний: опыт ранней русской песенной эстрады взаимодействовал с техникой концертного пения звезд итальянской школы», — замечает исследователь цыганского фольклора Т. А. Щербакова (304, 70). Именно эта виртуозно-концертная традиция, отразившаяся ранее в песенных обработках Кашина и Рупина, в более тонкой художественной форме запечатлелась у Гурилева. Отсюда идут у него и характерные приемы акцентирования патетических кульминаций, и острые тембровые контрасты — широкие скачки голоса с переходами из высокого в низкий, грудной регистр² (пример 73).

В том же стиле разрабатывал Гурилев и другие образцы народных протяжных песен: «Не одна во поле дороженька», «Лучина, лучинушка березовая», «Вспомни, вспомни, мой любезный», известные нам по сборникам Кашина и Рупина (ср. примеры 53, 54).

Специфика цыганского пения ярко запечатлелась у Гурилева также и в собственных песнях плясового ритма: «Пригорюнюсь ли я», «Аль опять не видать прежней красной доли» («Песня ямщика») и других. Отмеченные широким росчерком привольно льющейся, размашистой мелодической линии, они привлекают ритмической четкостью отрывистого, «гитарного» аккомпанемента, подчеркнутой экспрессией молодецкого раздолья.

В песне «Пригорюнюсь ли я» Гурилев развивает мелодию по принципу постепенного, ступенчатого превышения кульминаций (*си, ре, ми*), активного нагнетания энергии (пример 74).

Вспоминается аналогичный прием в известной песне-балладе Варламова «Оседлаю коня, коня быстрого». И так же как у Варламова, темпераментная «молодецкая» песня приобретает здесь романтический налет роковой безысходности. Традиционная строфическая композиция песни заканчивается траурной кодой:

Что мне с милой моей
Уж не свидеться,
Ведь из гроба она
Не подыметься.

Меняются ритм и темп, исчезает гитарный фон аккомпанемента, сопровождение уходит в глубокий, низкий регистр; песня перерастает в драматический монолог.

² Вспоминая пение Стешы, современники восхищались ее «уменем управлять своим голосом, упавая вдруг с высоких тонов на низкие» (304, 13).

К аналогичным приемам драматического «послесловия» Гурилев прибегает и в своих лучших произведениях, созданных на стихи его любимого поэта Кольцова: «Жарко в небе солнце летнее», «Кольцо», «Разлука».

Все перечисленные песни принадлежат к основному, преобладающему у композитора жанру «песен-романсов». В сравнении с более традиционными песнями в народном духе, протяжными и плясовыми, этот синтетический жанр всегда отмечен у него печатью оригинальности: именно здесь во всей полноте проявляется тот органический сплав народной песенности и утонченной камерности, который больше всего отвечал истинной природе его таланта. При всей своей доступности «песни-романсы» Гурилева привлекают глубиной настроения, тонкой трактовкой текста и той особой искренностью высказывания, которая и составляет лучшую черту его подлинно лирического, уже освобожденного от нарочитой концертности стиля. В этом жанре он не только не уступает Варламову, но порой и превосходит его. Не обладая специфической широтой «размашистого» варламовского почерка, он умеет придать своей мелодии плавные, гибкие очертания. Изыщество, грация, тонкая разработка деталей — характерные черты романсовых песен Гурилева, которые он тщательно отшлифовывал, подробно выписывая все нюансы исполнения, отделявая фактуру. Достаточно напомнить известные песни «Колокольчик», «Матушка, голубушка», «Грусть девушки», «Сердце-игрушка».

Ясность и стройность этих известных, легко запоминающихся мелодий, не обладающих большой широтой, но как бы складывающихся из отдельных звеньев-попевок, во многом объясняется их гармоническим соответствием метрике и ритмике русского стиха. Охватывая определенную интонационную формулу (чаще всего мелодическую волну), каждая поэтическая строка текста в музыке отделяется либо цезурой, либо люфтваузой, предоставляя певцу возможность выразительного произнесения текста.

С этим же методом четкой синтаксической организованности напева связана характерная для Гурилева приверженность к танцевальному, преимущественно плавному вальсовому ритму. В ритме вальса написано у него не менее двадцати романсов и песен; нередко использует он также и прочно укоренившиеся в русской музыке итальянские баркарольные ритмы («Не шуми ты, рожь», «Песнь моряка», «После битвы»).

Отсюда и полная созвучность песенной мелодики Гурилева трехдольным размерам русской поэзии — анапесту, амфибрахию, дактилю и особенно мягкому, плавному пятисложнику, известному под названием «двойного амфибрахия» или «кольцовского размера» («Грусть девушки», «Не шуми ты, рожь», «Полюби меня, красна девица», «Гори, звездочка, блистай, ясная», «Домик-крошечка»). Плавность вальсового движения в сочетании с русскими песенными интонациями придает этим песням Гурилева особый оттенок мягкой чувствительности. Типичны легкие, скользящие хроматизмы, закругленные кадансовые обороты.

Классическим примером этого элегического песенно-романсного стиля может служить песня на слова Н. П. Грекова «Вьется ласточка сизокрылая». Волнообразная линия мелодии, легко взлетающей на интервал октавы, изящные группетто, мягкие хроматизмы в кадансовых оборотах сообщают мелодии оттенок женственной грации (пример 75).

Глубокой проникновенностью отличается песня «Однозвучно гремит колокольчик». С поэтической грустью передает Гурилев образы дальней дороги, «родные звуки» унылой песни ямщика. И снова полное слияние текста и музыки, напева и слова заставляет нас по достоинству оценить поэтическую чуткость композитора, его умение вслушиваться в музыку стиха. Вновь применяя типичное для него движение вальса, модифицированное в размере $\frac{6}{8}$, он отталкивается на этот раз не от традиционного пятисложника, а от другого, по-русски напевного трехстопного стихового размера, часто встречающегося в поэзии Некрасова, — анапеста. Приходит на память известное стихотворение «Тройка»:

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкою вслед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Именно в этом «некрасовском ключе» написано стихотворение малоизвестного поэта И. Макарова, послужившее основой одного из самых вдохновенных произведений Гурилева.

Тот же певучий размер — трехстопный анапест — выразительно применен композитором в драматической песне «Кольцо», пронизанной глубокой и безысходной скорбью. Широкий метроритмический склад стихотворения приобретает еще большую протяжность по сравнению с песней «Колокольчик» благодаря выдержанным в тексте Кольцова долгим дактилическим окончаниям:

Я затеплю свечу воска ярова,
Распаяю кольцо друга милова...

И Гурилев выразительно подчеркивает эту интонацию народного причитания, выделяя в каждом стихе острые кульминации на высоких акцентированных звуках (пример 76).

Песен в двухдольном размере у Гурилева сравнительно немного. К ним относится едва ли не самая популярная из них: «Матушка, голубушка», на текст Ниркомского (других обращений к этому автору у композитора нет). Это произведение можно рассматривать как интересную параллель к варламовскому «Красному сарафану». Народный поэтический сюжет — задушевная беседа дочери с матерью — получил у Гурилева совсем иную музыкальную трактовку. Светлые тона варламовской песни сменились скорбным минором. Спокойная грация музыки Варламова уступила место чувствительным, патетическим интонациям, исполненным печали. Уже первая фраза песни Гурилева — широкий взлет и

крутой спад мелодической линии — звучит как горестный вздох (пример 77).

«Матушка, голубушка» — одна из тех песен Гурилева, в которых он чутко затронул характерную для народной поэзии тему девичьей доли. К образам русских девушек, то задумчивых и печальных, то грациозно-кокетливых, он обращался постоянно. Жанр «женского портрета» с проникновенным лиризмом воссоздан им в песнях «Сердце-игрушка», «Грусть девушки», «Отгадай, моя родная». Та же тема присутствует и в романсах («Бедная девушка ты», «Еще на заре моих дней», «Беглянка»). А с другой стороны, его привлекали и светлые образы юности, детской наивности, тонко интерпретированные в грациозных песнях танцевального ритма: «Сарафанчик» (ритм плясовой), «Право, маменьке скажу» (мазурка); «Гаданье» и «Радость-душечка» (обе в ритме вальса). Перекликаясь с аналогичными песнями Алябьева и Варламова, эта группа песен Гурилева составляет одно из типичнейших явлений в сфере портретной звукописи того времени. Написанные в тонкой, прозрачной манере, они живо напоминают знакомые нам портретные миниатюры 30—40-х годов — изящные акварели, выполненные умелой рукой художника.

Большое внимание Гурилев уделял собственно романсу. К этому жанру он шел, как и все его современники, от русской поэзии, затрагивая в ней то, что казалось ему близким.

Связь композитора с литературными тенденциями его времени выражена своеобразно. Не обладая тонким вкусом Глинки, не будучи столь интеллектуально настроенным романтиком, каким был Алябьев, он, по-видимому, не придавал особого значения художественному качеству текста. Среди его романсов многие написаны на слова совсем второстепенных, ныне забытых поэтов: Н. Грекова, И. Макарова, Э. Губера, С. Сельского и других. Явное преимущество среди них он отдавал Грекову — поэту, хорошо имитирующему народный стиль (на его слова написаны песни «Вьется ласточка», «Золотистые, шелковые, что вы, кудри, развеваются», «Пригорюнюсь ли я, призадумуюсь» и многие романсы). Простые, но глубоко прочувствованные песни «Зимний вечер», «Деревенский сторож», «Путник» написаны им на слова Огарева³. Нередки случаи использования анонимных текстов, предположительно созданных самим композитором или его друзьями. Но лишь два крупных имени выделяются в вокальном наследии Гу-

³ Показательно сопоставление двух первых из названных песен с одноименными произведениями Алябьева на тот же текст. Развернутая картинность романса Алябьева «Деревенский сторож», присущая ему детализация образов зимней, сумрачной ночи, у Гурилева сменилась более обобщенной, песенной трактовкой стихотворения; сложная сквозная форма уступила место куплетному принципу композиции. Тот же принцип господствует и в песне-романсе «Зимний вечер». Однако впечатляющая гуманность огаревских «песен бедноты» в музыке Гурилева передана по-своему глубоко благодаря чистоте ее народного склада, полностью исключая всякое проявление внешней патетики.

рилева как *определяющие* смысл и значение его лирики: Кольцов и Лермонтов.

Сопоставление этих имен показательно. Если Кольцов, как народный поэт, всецело подсказал композитору избранную им художественную форму песни-романса, то влияние Лермонтова бесспорно обусловило некоторые новаторские тенденции лирики Гурилева и сблизило его с новым, передовым течением русской музыки 1840-х годов и в первую очередь с творчеством Даргомыжского.

Другая проблема, существенно важная в историческом аспекте исследования творчества композитора, — созвучность его основным линиям русского классического романса. В лучших произведениях Гурилева есть точки соприкосновения не только с Варламовым (что особенно очевидно), но и с крупнейшими мастерами русской вокальной лирики — Глинкой и Даргомыжским, чьи произведения он несомненно любил и хорошо знал. Естественно, что эти связи у него выражены по-разному. У Глинки, прославленного мастера, он мог учиться и даже в какой-то мере перенимать приемы его письма. Романсы же Даргомыжского, в то время еще молодого композитора, для него были, скорее, сопутствующим явлением — но явлением крупным, значительным, новаторский характер которого он, по-видимому, ощутил и воспринял.

Влияние Глинки, в особенности его элегического стиля, заметно проявилось у Гурилева в некоторых романсах лирико-созерцательного плана. В ряде случаев у него можно найти прямые аналогии с мелодикой Глинки — общие интонационные обороты, типичные приемы взлетов и заполнений скачка, хроматических нисхождений и мягких каденций с женскими окончаниями, опеваний центрального звука фигурами типа группетто.

Так, например, в элегическом романсе «Тебе одной», интонационно близком к каватине Гориславы, широкий росчерк начальной мелодической волны, охватывающей диапазон октавы, а затем плавные нисходящие хроматизмы прямо свидетельствуют о подражании Глинке (пример 78).

С Глинкой Гурилева роднят также характерные черты «русско-го итальянизма», увлеченность красотой итальянского мелоса. Эта тенденция, идущая в первую очередь от кантиленного стиля Беллини, как известно, составляет типичнейшую особенность не только русской, но и общеевропейской музыки эпохи романтизма. Но если у молодого Глинки приемы бельканто претворены опосредованно, с присущим ему тонким вкусом, то у Гурилева они, зачастую выступают слишком открыто, с оттенком утрировки, известного снижения этого стиля и даже манерной салонности. Таковы его чувствительные романсы в духе мечтательного ноктюрна, с широкой мелодией, оттененной арфообразной фактурой аккомпанемента, — «Черный локон», «Мне не забыть тот взгляд». Характерна и чисто внешняя виртуозность в романсе «Я вас любил», обильно оснащенном замысловатыми фиоритурами. Это стихотворение, вдохновлявшее многих музыкантов — современников Пуш-

кина, у Гурилева не выдерживает никакого сравнения с простым и проникновенным романсом Алябьева на тот же текст.

Но в лучших своих элегиях Гурилев преодолевает черты излишней чувствительности и раскрывает самые привлекательные стороны своего лирического дарования. К их числу нужно отнести трогательную элегию «Вам не понять моей печали» — одно из самых искренних и вдохновенных его высказываний. Подлинное лицо Гурилева здесь выступает прежде всего в трактовке вокальной мелодии — ясной и плавной в своем движении, но полной скрытого драматизма. Единая линия нисхождения (от квинты к тонике, нижнему *соль*) придает ей экспрессию глубокой печали. Голос прерывается «говорящими» паузами, звучит как бы сквозь слезы. Выразительно подчеркнуты заключительные, кадансовые обороты в низком, грудном регистре (пример 79).

С такой же искренностью и вдохновением написан прекрасный романс на текст Огарева — «Внутренняя музыка». У Гурилева он прозвучал в полном соответствии с замыслом поэта — как своеобразное признание, исповедь, дань любимому искусству. Музыка романса озарена светлым, возвышенным чувством. В широкой, устремленной ввысь вокальной мелодии, одновременно декламационной и распевной, раскрывается романтически восторженное ощущение красоты (пример 80).

Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана: в них формируется тот новый жанр монолога, который был поднят на высший уровень мастерства «учителем музыкальной правды» Даргомыжским и далее развит в камерном творчестве Чайковского. Ярко проявился здесь декламационный строй мелодики Гурилева, его искусство выразительного произнесения слова. В романсах «Разлука», «Я говорил при расставаньи» (слова А. А. Фета), «Бедная девушка ты» (слова И. С. Аксакова) он выступает как талантливый современник Даргомыжского, сумевший затронуть в своем искусстве глубокие психологические процессы, показать жизнь человеческой души. Простая, обыденная человеческая драма раскрыта у Гурилева без романтической приподнятости, свойственной аналогичным романсам Варламова, без варламовской страстности, но с глубоким сочувствием и сердечностью. Присущая Гурилеву мягкость лирической экспрессии создает здесь особый тип музыкальной образности: печальное раздумье, подавленность, покорность судьбе. Но состояние внутренней напряженности всюду присутствует в этих романсах-монологах, неожиданно прорываясь то в драматических речитативных эпизодах («Разлука»), то в резких, внезапных кульминациях-вспышках, выражающих скрытое в глубине души чувство протеста. Пафос этих высказываний сосредоточен обычно в заключительной, резюмирующей части романса. Так, в монологе «Бедная девушка ты» идея всего стихотворения концентрируется в последней декламационной фразе, полной глубокого сожаления (пример 81).

А в романсе на слова Грекова «Бог с вами!» заключительные

речитативные возгласы в вокальной партии сразу же раскрывают истинный подтекст этого признания. Ключевой лейтмотив стихотворения: «Бог с вами! Я вас больше не люблю» в музыке Гурилева обретает свой скрытый смысл (пример 82).

Чутко прочитывает композитор стихотворения Лермонтова: его можно считать одним из первых талантливых интерпретаторов элегической лирики поэта. Сближение с Даргомыжским здесь особенно очевидно. Подобно автору «Русалки», в поэзии Лермонтова он ощутил атмосферу целой эпохи, прочел печальную повесть о судьбах своего поколения.

Показателен романс «И скучно, и грустно». Декламационный склад мелодии, естественно расчленяющейся на короткие «говорные» фразы, ее сжатый диапазон, выразительные речевые акценты придают музыке особую интонационную доверительность простого высказывания, беседы с самим собой. Невольно напрашивается сравнение с аналогичным романсом Даргомыжского. Естественно, что жанровые принципы романса-монолог, эскизно намеченные Гурилевым, у Даргомыжского приобретают более тонкое, дифференцированное выражение. Но весь интонационный строй мелодии Даргомыжского тем не менее обнаруживает с романсом Гурилева поразительные черты сходства — вплоть до начальной интонации восходящей малой секунды в первой же фразе (пример 83 а, б). Общим у двух композиторов является также и стиль фортепианного сопровождения — прозрачного и сдержанного, хорошо оттеняющего декламационные нюансы вокальной партии. Выразительные паузы, ферматы, ритмические остановки усиливают настроение мучительного раздумья.

Более напряженный, приподнято-патетический характер носит другой романс-монолог на слова Лермонтова — «Оправдание» («Когда одни воспоминания»). Среди стихотворений поэта эта взволнованная исповедь выделяется сумрачно-трагическим тоном: все здесь наполнено предвидением близкой гибели, пафосом обличения, чувством трагического одиночества «перед судом толпы лукавой». И Гурилев чутко ощутил взволнованный, романтический строй этого «завещания». Свободная ариозно-речитативная композиция романса полностью подчинена образному развитию текста.

Главная тема «Оправдания» безусловно подсказана «Сомнением» Глинки. Об этом напоминает и общий тип мелодии — певучей и страстной, сочетающей в себе широкую кантилену с выразительной декламацией, и плавный, арфообразный аккомпанемент, и общая сумрачная тональность соль минор, и даже отдельные гармонические обороты (пример 84).

Однако весь патетический строй стихотворения наталкивал на более свободный тип развития. Насыщенная острыми экспрессивными взлетами мелодия в центральном эпизоде романса переходит в драматический речитатив (пример 85). Декламационный характер преобладает и в динамической репризе, где указаниями *affrettando*, а *ritace* («ускоряя, свободно») Гурилев подчеркивает речевую выразительность вокальной мелодии.

Тот же тип ариозно-речитативной мелодики господствует и в романсе «В минуту жизни трудную», посвященном памяти Варламова. Декламационная трактовка вокальной партии здесь прямо противоположна глинкинской интерпретации этого текста, который у автора «Руслана» получил воплощение в широкой и полнозвучной кантилене (пример 86а, б).

Подобные образцы романса-монолога, навеянные поэзией Лермонтова и творчеством Даргомыжского, у Гурилева — признанного «песенника» — при более поверхностном подходе к его наследию могут восприниматься скорее как исключение.

Но тем значительнее их роль в общей перспективе развития русского романса. Нельзя отрицать, что именно в них отчетливо сказалось стремление к обогащению русской романсовой лирики (при этом — лирики, широко распространенной в быту, в демократическом окружении), ее последовательному сближению с речевой интонацией, с фонетикой звучащего слова. Тенденция драматизации русского романса и воплощения «правды в звуках», получившая свое выражение у Даргомыжского, а затем у его преемника Мусоргского, в вокальной музыке вызревала постепенно, откликаясь на общие для русского искусства стремления к психологическому реализму. К мелодии, «прямо выражающей слово» (Даргомыжский), к «осмысленной, оправданной мелодии» (Мусоргский) исподволь продвигалась мысль русских композиторов в разных ее проявлениях — начиная от драматизированных «русских песен» Варламова и многих романсов Алябьева. В 40-х годах это движение усилилось и получило заметное отражение в лермонтовских романсах Гурилева.

Этим произведениям противостоят другая, но тоже достаточно перспективная линия творчества композитора, ведущая, скорее всего, к пейзажной лирике Чайковского и Римского-Корсакова. Сюда относится ряд произведений, отмеченных поэтическим восприятием природы. В романсах «Серенада», «Майские ночи»⁴, «Осенний день», «Месяц встал и озаряет сад серебряным лучом» образы природы выступают как символы душевных, психологических состояний, переключаясь с лирическими пейзажами, столь характерными для русской поэзии и живописи середины XIX века.

Особенно выделяется в этом плане прекрасный романс «К фонтану Бахчисарайского дворца» — предвидение будущей лирики Римского-Корсакова. У Гурилева это произведение получило характерный подзаголовок: «Ноктюрн». Действительно, удачно найденная ноктюрнообразная фактура, связанная с шопеновской традицией, здесь полностью определяет поэтический облик романса. Все в нем — движение мерно льющегося аккомпанемента, измен-

⁴ Любопытно, что первые слова стихотворения Грекова, положенного в основу этого романса Гурилева («И ночь, и любовь, и луна, и темный, развесистый сад»), были впоследствии использованы Рахманиновым в качестве программного названия второй части его Фантазии для двух фортепиано op. 5 (1893) — «И ночь, и любовь...». Творчество Гурилева, по-видимому, не осталось без внимания у молодого композитора.

чивость непрерывно модулирующей гармонической ткани, плавность волнообразной мелодической линии — чутко корреспондирует с пушкинским элегическим образом воспоминаний⁵. Примечательна уже первая фраза романса с ее романтически просветленной ключевой интонацией, возносящейся к мелодической вершине (пример 87).

Ярко проявилось в романсе Гурилева особое, ценное качество его вокальной лирики: внимание к фактуре сопровождения, составляющей неразрывное единство с вокальной партией. Во всем оформлении романса, в тонко разработанной партии фортепиано ясно запечатлелась цельность художественного образа. Видна рука не только одаренного мелодиста, но и тонкого музыканта-исполнителя, пианиста, превосходно владеющего своим инструментом.

Фортепианное творчество Гурилева, надолго и основательно забытое, сравнительно недавно получило достойную оценку в трудах советских музыковедов (см.: 8; 162). Тщательное исследование изданных им сочинений помогло установить его подлинную роль в развитии русского пианизма как композитора, исполнителя и педагога. Достаточно широкий охват жанров в фортепианном наследии Гурилева, начиная от несложных инструктивных пьес и до концертных виртуозных транскрипций, свидетельствует о незаурядном пианистическом мастерстве этого замечательного музыканта, существенно обогатившего русскую фортепианную литературу своего времени. Справедливо суждение, высказанное исследователем русской фортепианной музыки В. И. Музалевским: «Вариации Гурилева в корне меняют представление о нем как о композиторе с ограниченными средствами выразительности, якобы способном создавать лишь легкую фактуру, примитивный „гитарный“ аккомпанемент для фортепианных партий романсов. Большое разнообразие гармонических приемов (вплоть до широкого употребления диссонирующих сочетаний и свежих модуляций), свободное владение техникой фортепианного письма, виртуозный размах дают основания для совсем другой, более высокой и справедливой оценки Гурилева-композитора» (162, 179).

Действительно, все отмеченные качества явно выделяют Гурилева среди его современников; в искусном владении фортепианной фактурой он уступает только Глинке. Являясь одним из типичных представителей фильдовской школы пианизма, он самостоятельно развивает ее принципы на русской почве. Характерные для этой традиции приемы легкой, ажурной фортепианной техники, чистоту голосоведения, изящество и утонченность фильдовского «прочувствованного» стиля он целиком подчиняет своему эстетическому

⁵ Нельзя не напомнить, что именно этот романс Гурилева был использован Б. В. Асафьевым в качестве обрамляющей темы в балете «Бахчисарайский фонтан».

ощущению русского художника — композитора и исполнителя, запросам русской аудитории. В лучших сочинениях — транскрипциях и вариациях концертного плана — он использует в основном темы Глинки, Варламова и Алябьева, а в пьесах инструктивного, педагогического характера разрабатывает русские народные песни.

Свои фортепианные сочинения Гурилев начал публиковать в 30-х годах в Москве, лучшие же из них относятся к следующему десятилетию. В них он свободно овладевает двумя основными жанрами русской фортепианной музыки того времени: вариационным циклом и фортепианной миниатюрой.

Особого внимания заслуживают вариации Гурилева. Написанные на темы из популярных романсов и опер, они, по существу, представляют собой характерный жанр транскрипций, широко распространенный в эпоху романтизма. В них раскрываются лучшие стороны фильдовской традиции, которая выступает здесь уже в несколько усложненных формах более импозантного, виртуозно-концертного стиля 30—40-х годов. Таким виртуозным блеском, широким концертным размахом отличается Фантазия Гурилева на темы из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа», заметно перекликающаяся с аналогичными сочинениями Глинки на итальянские темы.

Тенденции романтического пианизма в наиболее яркой художественной форме проявились у Гурилева в его вариациях на темы из оперы Глинки и песен Варламова. Первый из этих циклов основан на теме терцета из I действия «Ивана Сусанина» — «Не томи, родимый». Пленительную тему Глинки Гурилев разрабатывает свободно, с большим разнообразием приемов фортепианной техники, не нарушая в то же время кантиленного характера глинкавской мелодии.

Еще интереснее, оригинальнее по замыслу транскрипция романса Варламова «На заре ты ее не буди» (1848)⁶. С большим художественным тактом композитор выявляет лучшие стороны мелодии Варламова — ее мягкую созерцательность, ритмическую плавность вальсового движения. Циклу вариаций предшествует блестящая импровизационная интродукция. Эмоциональный характер этого «свободного излияния» усиливает и оттеняет романтический тон последующих вариаций, в которых Гурилев умело пользуется тембровыми контрастами, тонкими красочными эффектами. При этом он выходит далеко за рамки филигранного фильдовского стиля и стремится к более сочному, насыщенному колориту (аккордовая и октавная техника, мелодизация фортепианной фактуры, красочное сопоставление крайних регистров). Выделив это сочинение в обзоре фортепианной музыки глинкавской эпохи, историк русского фортепианного искусства А. Д. Алексеев замечает: «Мастерство фортепианного изложения, однако, не служит у Гурилева задачам демонстрации виртуозности исполнителя.

⁶ Помимо этой транскрипции, Гурилеву принадлежит цикл вариаций на тему песни Варламова «Ты не пой, соловей».

Композитор явно стремится прежде всего раскрыть лирическое начало романса. Видоизменяя тему, он обогащает ее все новыми оттенками чувства... В целом Вариации Гурилева — один из лучших и наиболее зрелых образцов лирико-романтического направления в фортепианном творчестве русских мастеров песни-романса» (8, 69).

Значительно проще выглядят у Гурилева его более ранние сочинения на темы Алябьева: транскрипция песни «Соловей» и Полонез на темы двух романсов — «Совет» («Ты, Федор, славный был гусар») и «Недоумение» («Какое чувство, я не знаю»). Но самое обращение к творчеству современника уже показательно: оно свидетельствует о том, с каким вниманием Гурилев относился к новым явлениям русской музыки (упомянутый выше Полонез был издан в 1830 году в сборнике «Новоселье», сразу же вслед за публикацией романсов Алябьева).

Большую дань композитор отдал танцевальной миниатюре. Среди его произведений — вальсы, мазурки, галопы, котильоны, несложные пьесы домашнего обихода, вполне доступные для любительского исполнения. В художественном отношении они неравноценны: наряду с более тонкими, изящными мазурками и смешанным жанром польки-мазурки, которому Гурилев отдавал явное предпочтение, встречаются и достаточно банальные пьесы, написанные в угоду «среднему вкусу». Однако мастерство владения инструментом заметно и в них. По верному замечанию исследователя, «и в этой части творчества Гурилева виден профессиональный композитор, чуткий к гармоническим краскам, к звучанию фортепиано — знаток инструмента» (162, 179). В лучших же своих сочинениях — транскрипциях и вариациях — Гурилев выступил как один из зачинателей виртуозно-концертного жанра в России. Путь от них прокладывается к фортепианному творчеству Дюбюка и далее Балакирева, чье творчество ознаменовало новый этап развития русского пианизма. Талантливый современник Глинки, Гурилев, пусть в немногих сохранившихся образцах, но все же сделал важный шаг в этом направлении. Заметно уступая вокальной лирике, его фортепианное творчество не прошло бесследно для будущих поколений русских музыкантов.

Искусство Гурилева, долго подвергавшееся своего рода остракизму в музыкальной критике дооктябрьского периода, теперь давно уже включено советской наукой в общий процесс развития русской музыкальной культуры как один из существенных этапов ее развития. Наиболее художественно ценные из его романсов стойко выдержали испытание временем. Доступная в лучшем значении этого слова, музыка Гурилева, как и искусство Варламова, «живет по путям, предуказанным общественным сознанием» (Асафьев) — живет благодаря прекрасному качеству общительности, созвучности мироощущению самых широких, демократических кругов. Прозорливо связывая линию романсового мелоса Варла-

мова и Гурилева с интонационным строем лирического тематизма Чайковского, Асафьев правильно указывал на это явление как на плодотворную ветвь русской музыки, которой суждено было разрастись и расцвести в будущем: «по своему материалу и настроением, по характеру мелодики (задушевно-элегической) и умению искренне и просто выражать чувство, Чайковский в своем романсе почти целиком вышел из русского бытового, вернее, „домашнего“ романса»,— писал Асафьев в своей книге «Русская музыка». В этом смысле искусство Гурилева, казалось бы скромное, бытовое по своему значению, в действительности во многом ассоциируется с явлениями следующей, послеглинкинской эпохи. В непритязательной, общедоступной форме он сумел предвосхитить то новое, что несла с собой русская художественная мысль 50—60-х годов: внимание к внутреннему миру простого, обыванного человека, чуткое ощущение психологической атмосферы времени.

I.

Имя Глинки неизменно связывается в нашем сознании со всем широким, многоохватным миром русской классической музыки. Возникшее на основе почвенных вековых традиций, его искусство смело вторглось в будущее, определив пути оперной драматургии, симфонизма и камерных жанров. И в этом смысле творчество автора «Руслана» во всей истории русской музыки явилось едва ли не самым главным, решающим, поворотным рубежом. Вместе с Глинкой она вошла в круг важнейших явлений мировой культуры и утвердила свою самостоятельность, став истинным выражением народного сознания, духовных творческих сил русского народа.

«Эпохой Глинки» можно по справедливости назвать всю вторую четверть XIX столетия, когда лучшие устремления отечественного музыкального искусства как бы аккумулировались в его произведениях, и прежде всего в двух операх, послуживших в дальнейшем двумя мощными столбами национальной музыкальной классики. При всей несомненной одаренности его современников — Алябьева, Верстовского и других — ему одному суждено было возвысить свое творчество до того высокого уровня эстетико-философского обобщения, который отвечал властному зову времени. События Отечественной войны и декабрьского восстания, всколыхнувшие до основания русскую жизнь, не могли не отозваться на судьбах музыки. Они вынесли на поверхность глинкинскую идею «отечественной героико-трагической оперы», глинкинскую концепцию русского героического эпоса — то есть именно то высокое и общезначимое содержание народности в искусстве, которое ввиду исторических условий еще не было доступно предшественникам и старшим современникам Глинки. Силой своего гениального дарования, мудрой проницательности и широчайшей общеевропейской эрудиции он как художник сумел преодолеть разрыв между целью и средствами, желаемым и доступным.

Историческая роль Глинки как основоположника русской музыкальной классики определилась не сразу. Подчеркивая глубокую самобытность его искусства, критики XIX века вместе с тем удивлялись непостижимости и неподготовленности этого явления. Творчество гениального композитора они сознательно отгораживали от всего предшествующего «подражательного» периода русского музыкального искусства. Нужны были долгие годы присталь-

ного исследования доглинкинского периода, чтобы поставить могучую фигуру создателя «Сусанина» на прочный пьедестал русской художественной традиции и лучших достижений национальной композиторской школы XVIII — начала XIX веков.

Подлинное значение глинкинского наследия вырисовывается только в широкой исторической перспективе. Анализ творческого становления Глинки вплоть до «Ивана Сусанина» показывает, что молодой композитор в своем стремлении к мастерству как бы повторил на новом уровне тот сложный путь, который был пройден его предшественниками.

Поразительная интенсивность развития русского искусства (за несколько десятков лет — на уровень веками сложившейся западноевропейской культуры!) привела к своеобразной стилистической полифонии в области литературы, театра и музыки. Композиторы XVIII — начала XIX веков в своих исканиях опирались в основном на господствующий стиль классицизма, с его незыблемыми принципами функциональности в области гармонии, ладотонального мышления, инструментовки. Эти же нормы музыкального классицизма были основательно усвоены Глинкой в юные годы.

Но в русской музыке традиции классицизма утвердились уже тогда, когда нахлынувший поток сентиментализма и раннего романтизма захватил творческую мысль русских мастеров. Воспитанный на поэзии Жуковского и Батюшкова, на фортепианном стиле фильдовской школы, молодой Глинка с большой непосредственностью отразил в музыке лучшие стороны этого «чувствительного» мироощущения.

С течением времени все более глубоко проникали в его сознание новые художественные задачи, выдвинутые передовой русской критикой, русской литературой и в первую очередь — творчеством Пушкина. Подобно самому поэту он последовательно испытывал воздействие классицизма (у Пушкина — преимущественно французского, у Глинки — классицизма австро-немецкой, венской композиторской школы), предромантизма, а затем зрелого романтизма (у Пушкина — «нового», байронического, у молодого Глинки — итальянского, беллиниевского стиля). Но все это преодолевалось у них обоим внутренним ощущением самобытности русского искусства, ощущением художнического долга перед родиной и неизбывным стремлением «писать по-русски» (Глинка).

Затронутая аналогия закономерна. Тема «Пушкин и Глинка» давно уже стала традиционной в критической литературе. Творчество двух великих новаторов всегда привлекало внимание русских критиков. Смысл этой исторической параллели в наиболее ясной форме был раскрыт еще первым биографом Глинки — Стасовым. «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке» (258, 720).

Являясь в полном смысле слова детьми своего героического времени, оба художника мощно продвинули вперед русское искусство, уже перейдя за грани знаменательного 1825 года, вступив в новую эпоху общественного сознания и освободительной мысли.

При всем этом историческая параллель «Пушкин и Глинка» не может быть понята прямолинейно, как некая аксиома: она закономерна лишь «во многих отношениях», как об этом правильно сказал Стасов. Здесь следует учитывать не только специфику исторического развития русской музыки как искусства более молодого и профессионально менее подготовленного. Различными были сами творческие индивидуальности великих мастеров, их личностные типы, характер мировоззрения. Было бы ошибкой приписывать Глинке широкий универсализм Пушкина, психологическую глубину и всеохватность его гения, открытое вольнолюбие и прямую связь с идеологией декабристов. Но общей является глубокая почвенность их искусства, выросшего из недр народного сознания и утвердившегося на подлинно народных идеалах жизненной правды. Эта общность определялась прежде всего неразрывной связью двух гениев России с национальной художественной традицией, со всем трудным процессом самоутверждения русского искусства.

Свою историческую роль зачинателя нового, классического периода русской музыки Глинка выполнил прежде всего как народный художник. Образно говоря, он успел «вовремя родиться»: его художественные принципы созревали в горячей, насыщенной атмосфере Отечественной войны и декабризма. Сама идея народности претерпевала тогда огромную эволюцию, развиваясь в кругах продекабристской интеллигенции и наконец получив наиболее полное, разностороннее воплощение в творчестве Пушкина, в его знаменитом тезисе: «История народа принадлежит поэту».

Многое было усвоено Глинкой еще в юные, ученические годы, в общении с его воспитателем Кюхельбекером и будущими «первенцами Свободы». Глубоко утвердилось в эстетике декабристов представление об эпической сущности народного искусства. Этому способствовали и новые литературные достижения, и новые открытия русской историко-филологической науки, пробудившие общественную мысль.

Еще в первых десятилетиях века возник интерес к совсем еще неисследованному слою древнерусского эпоса. Осуществленная в 1800 году публикация «Слова о полку Игореве», а затем издание «Древних российских стихотворений» (1804) вызвали целый поток поэтических подражаний. Радищев, увлеченный героикой древнеславянского мира, в стихотворении «Песнь Всегласа» сравнивал легендарного Бояна с Гомером и Оссианом. Карамзин в своем «Пантеоне российских авторов» писал о Бояне как о первом русском поэте, родоначальнике отечественной поэзии, а Жуковский взял на себя труд перевести весь текст «Слова» стилизованной ритмической прозой (см.: 296, 199—200). К этим литературным увлечениям присоединились научные исследования в области фольклористики, и в первую очередь труды А. Х. Востокова, выдающе-

гося филолога, издавшего в 1812 году свой «Опыт о русском стихосложении», в котором он обосновал многие коренные особенности народного стиха.

Новый аспект в понимание народного творчества внесла последекабристская эпоха конца 20—30-х годов. Идея национальной самобытности искусства, в сильнейшей степени подсказанная движением романтизма, властно захватила сознание русских художников. Горячими защитниками этой концепции явились деятели московского кружка «любомудров»: В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневи-тинов, братья И. В. и П. В. Киреевские, лицейский товарищ Глинки Н. А. Мельгунов и близкий к этому содружеству Я. М. Неверов. При всей ограниченности своих шеллингианских идеалистических взглядов, они во многом углубили, обогатили теорию русской фольклористики. Некоторой односторонности декабристских воззрений, коренящейся еще в рационализме просветительской философии (неизменность народных идеалов, воспевание «героической древности»), они противопоставили более гибкое, динамичное понимание народного творчества.

Нельзя забывать также, что именно из этой среды вышли авторы первых замечательных страниц русской глинкианы — Одоевский, Неверов и Мельгунов, что именно Одоевский первым указал на начало «нового периода» русской музыки, наступившее вместе с «Иваном Сусаниным» Глинки.

Все эти факты, разумеется, лишь отчасти характеризуют ту обстановку, в которой складывалось мировоззрение великого композитора. Важнейшим же стимулом, обусловленным всей атмосферой эпохи, явилось его непосредственное, живое и целостное восприятие русской народной музыки, народной песни во всем ее многообразии и полноте.

Свое творческое кредо Глинка уже на склоне жизни отчетливо сформулировал в немногих словах, записанных А. Н. Серовым: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (244, 111). Мысль эта, пусть еще неосознанная в столь четкой афористической форме, овладела им с первых же творческих лет. Выросший в деревенской глуши, с детства сроднившийся с крестьянской песней, которую впитывал во всей ее первозданной красоте, он в юности с увлечением «работает на народные темы». Идея национальной героической оперы всецело покоряет его созревающий талант: ей он отдает свои «годы учения» и «годы странствий». Новые формы воплощения народного тематизма, народного мелоса ищет он и в опере, и в инструментальной музыке, и в романсе. Первым среди русских композиторов Глинка сумел выйти за пределы бытовой трактовки народной темы и положить идею народности в основу высокой, эпической и трагедийной, концепции. Впервые удалось ему полностью осуществить в музыке завет Радищева, увидевшего в народной песне «образование души нашего народа».

Подняться на этот уровень он смог только благодаря новому, неизмеримо более глубокому подходу к самому материалу народ-

ной музыки. Особенности его творческого метода коренились прежде всего в присущем ему новом качестве синтеза. Подобно Пушкину, он обладал редким даром синтетического мышления — способностью выйти далеко за пределы непосредственных впечатлений и обобщить их в целостном поэтическом образе. Не ограничиваясь знакомством с бытовой городской песней, которая обычно служила для его современников главным ориентиром, он проник глубоко в истоки народно-песенного мелоса и разрабатывал не столько подлинные, оригинальные темы (такой прием он применял обычно в своих композициях на «чужие», нерусские темы — восточные, испанские, итальянские), сколько устойчивые принципы их воплощения. Он первый постиг важнейшие, коренные основы русского ладового мышления, принципы подголосочной полифонии, метрической гибкости, свободного вариантно-попевочного развития.

Все это поражало в то время слушателей своей новизной и ставляло наиболее проникательных современников Глинки усматривать в его искусстве «целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ» (159, 163). Как бы дополняя эту мысль, высказанную критиком Мельгуновым, другой почитатель Глинки — Неверов — подчеркивал творческий характер мышления композитора, его способность художественного преобразования народных тем. Глинка, по его словам, «глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные; слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива; но все они ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки» — писал Неверов по поводу оперы «Иван Сусанин» (167, 337—338).

С глубоким пониманием русского народного стиля нерасторжимо связана и чуткость Глинки в восприятии инонациональной атмосферы. Это касается, в первую очередь, музыкального искусства народов близких и родственных России — украинского и белорусского фольклора, а также музыки народов Закавказья. В творчестве Глинки и отчасти его современника Алябьева впервые открылось для русских слушателей образное богатство восточной музыки.

Синтезирующий метод Глинки, утвердившийся в его понимании национального и народного, естественно обусловил все основные качества его стиля.

Стиль Глинки — одна из важнейших проблем в отечественном музыкознании. С этой проблемой связаны не только вопросы творческой эволюции великого композитора, его работы в различных жанрах, но и дальнейшие судьбы русского музыкального искусства

и русской композиторской школы в классический период ее развития.

В течение многих лет вокруг этой темы разворачивались споры, высказывались различные точки зрения. По-разному акцентировались в трудах музыковедов то романтические черты музыкального языка Глинки, то связь его с классическими традициями.

Последняя точка зрения особенно отчетливо выступает в работах Г. А. Лароша. Облик Глинки как мудрого, уравновешенного художника, мастера стройной и гармоничной композиции, он убедительно ассоциирует с классической, и прежде всего моцартовской линией мирового искусства.

С других, еще более широких позиций эту же мысль развивает Б. В. Асафьев, подчеркнувший огромное значение не только моцартовской, но и бетховенской традиции в творческом развитии Глинки. Анализируя его ранние сочинения, внимательно вчитываясь в его «Записки» и письма, исследователь подробно прослеживает его преемственную связь с творчеством Бетховена и мастеров эпохи Великой французской революции — Мегюля и Керубини. Через учителя Глинки Дена, ученика Керубини, через репертуар домашнего оркестра, которым молодой композитор дирижировал в Новоспасском, это влияние укрепилось и в высшей степени дисциплинировало его творческий процесс. А позже, в зрелые годы, в период создания опер все шире, полнее проявлялось у Глинки бетховенское начало — широкий размах, могучий, подлинно всенародный подъем в монументальных оперных композициях.

И в то же время было бы явной ошибкой недооценивать и другие стороны художественного мировоззрения Глинки, тесно сопрягающегося с передовыми веяниями всего европейского искусства 30—40-х годов. Расцвет его творчества совпал с торжеством романтического направления во всех странах Европы. Глинке оно оказалось близким и родственным в силу многих причин, и прежде всего благодаря выдвинутой романтиками концепции национальной самобытности и яркой характерности, то есть всего того, что определялось тогда термином «локальный колорит».

У Глинки это понятие приобрело особый, глубокий смысл. С передовым течением так называемого «нового романтизма» он связывал присущее Пушкину понимание народного искусства как отражения духовной жизни народа; «климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии», — писал поэт (215, 28—29). Одаренный поистине пушкинской «всемирной отзывчивостью», русский композитор чутко воспринимал иноземную культуру как выражение национального характера, психологического склада народа. Характерны его меткие, пронизательные суждения о музыке Италии и Испании, его высказывания об итальянском «sentimento brillante» — светлом и радостном, восторженном чувстве, с такой полнотой изливающимся в его собственных сочинениях итальянского периода; о гордой, рыцарственной «испанской доблести», воплотившейся в музыке «Арагонской хоты»; о музыке

Шопена, в которой он находил родственные черты лирического славянского мелоса. Воспитанный в основном на образцах музыки классицизма и на традициях раннеромантической фильдовской школы, он со всем пылом погружался в стихию итальянского бельканто, беллиниевской романтической оперы, в таинственный мир опер Вебера, а затем — в широкую образную сферу берлиозовского симфонизма. С особой силой романтические тенденции, естественно, проявились в музыке «Руслана», объединившей в себе черты героического эпоса и сказочной фантастики.

Но даже и в этой фантастически красочной «опере-поэме» Глинка не стал романтиком. Многие в эстетике романтизма оказались для него чуждым. Его не затронули многие специфические стороны романтизма: гипертрофия личного, субъективного восприятия, романтический скепсис, известная приподнятость, театральность патетики, которую он в особенности не принимал в музыке Листа. Всюду, везде он остается верным своему трезвому, объективному взгляду на мир и своим идеалам стройности, ясности, простоты. Чуждое всякой национальной ограниченности, творчество Глинки при всей своей классичности, в сущности, не принадлежит ни классицизму, ни романтизму. Подобно Пушкину, он шел «дорогою свободной» по своему собственному пути, продолженному всем историческим развитием русской культуры.

Путь этот закономерно выдвигал перед композитором задачи правдивого отражения жизни, реалистического метода творчества. И так же, как в понимании народности, Глинка сумел здесь подняться на новую, высшую ступень эстетических требований к искусству. Преодолевая ограниченность бытового реализма XVIII века, он пришел к эстетическим принципам высокой типизации и поэтического обобщения явлений действительности.

Вопрос о реализме Глинки — один из основных в эстетике русской классической композиторской школы. Родившееся в пору могучего взлета русской поэзии, творчество Глинки несло на себе печать «прекрасной молодости» русского искусства, его романтической устремленности. В русской художественной культуре этого времени реалистический метод не был отрицанием романтизма: от романтизма Глинка, как и Пушкин, унаследовал лучшие прогрессивные черты. Как и Пушкин, он — «поэт действительности», умеющий находить прекрасное в обыденном.

В истории русской музыки Глинка выступил как первый великий мастер, сумевший слить нераздельно, в едином синтезе два начала — правду и красоту. Первым среди русских композиторов он достиг совершенства в этом единстве правдивого и прекрасного, передавая образы окружающей действительности в неповторимо изящной, пластически стройной и совершенной художественной форме. Пронизанная поэтическим чувством, его музыка, подобно музыке Моцарта, всегда доставляет огромное эстетическое наслаждение. В любом его произведении — крупном и сжатом, значительном и второстепенном — всегда привлекает подлинно глинкинский артистизм.

Нельзя не заметить, что самое понятие красоты у Глинки нерасторжимо связано со всей общей направленностью русской поэзии, властно заявившей о себе в тот пушкинский век. Реальная действительность, как и у Пушкина, всегда претворяется у него сквозь «магический кристалл» поэтического восприятия и получает свое выражение в стройных формах, аналогичных поэтическому творчеству (с особой наглядностью это проявляется в лирике Глинки, в его романах)¹.

Отсюда и глинкинское понимание «формы как красоты», «соразмерности», гармонии всех элементов «для составления стройного целого». Сам композитор предъявлял к себе строгие требования точного (говоря его словами — «отчетливого») выражения мысли, полного соответствия формы и содержания. В письме к композитору В. Н. Кашперову он отмечал: «Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют: 1) чувства (*L'art c'est le sentiment*)² — это получается от вдохновения свыше. 2) *Формы*. Форма — значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет — дает основную идею; форма — облакает идею в приличную, *подходящую* ризу. *Условные формы*, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу. Чувство и форма — это душа и тело» (90, 148).

В этих словах мудро сформулировано не только понятие формы как выражения определенной идеи, концепции, смысла. Здесь раскрывается характерная для метода Глинки мысль о гармонии чувства и разума, эмоционального и рационального в искусстве. Романтический тезис «божественного вдохновения» или «вдохновения свыше» у Глинки все же не получает самодовлеющего значения. Чувство и разум, идея и форма находятся в неразрывном единстве. Эстетика Глинки озарена пушкинским «солнцем разума».

Путем настойчивых исканий великий композитор пришел к созданию национального стиля и языка, явившегося фундаментом всего будущего развития классической русской музыки. Присущий ему метод художественного синтеза позволил творцу «Сусанина» вобрать и обобщить самые характерные стороны русской народной мелодики и русской речи и заново переплавить их в стройных классических формах. При этом стиль его отличается редким единством и обобщенностью: ни тени эклектики, ни малейших признаков пестроты. Природа этого стиля ярче всего проявилась в главном, определяющем элементе всей музыки Глинки: в его мелодике.

¹ Не потому ли так часто воспринимали Глинку как лирика деятели более молодого поколения, представители 50—60-х годов, обратившиеся к темным, дисгармоничным явлениям окружающей жизни? Так, сочиняя свою «Русалку», Даргомыжский писал В. Ф. Одоевскому: «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую» (105, 41). О преобладании лирической сферы в творчестве Глинки говорил и молодой Стасов.

² Искусство — это чувство (*франц.*).



Большой театр в Петербурге. 1836 год

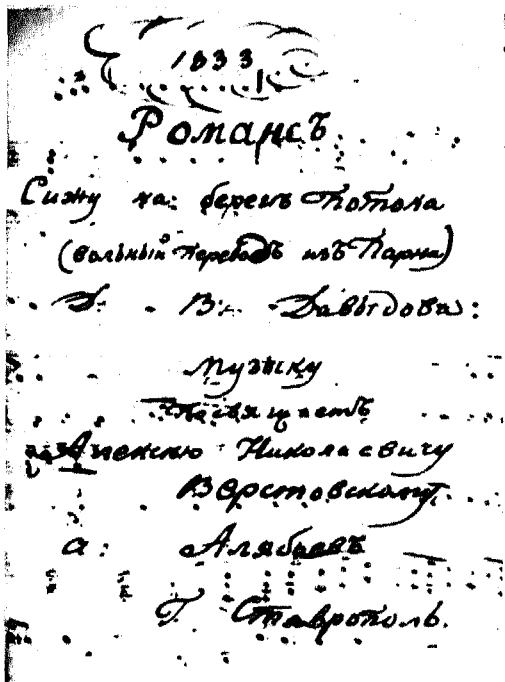
А. А. Алябьев в начале
1820-х годов.
Изображение на медальоне



Титульный лист рукописи
Первого квартета
Алябьева.
Автограф

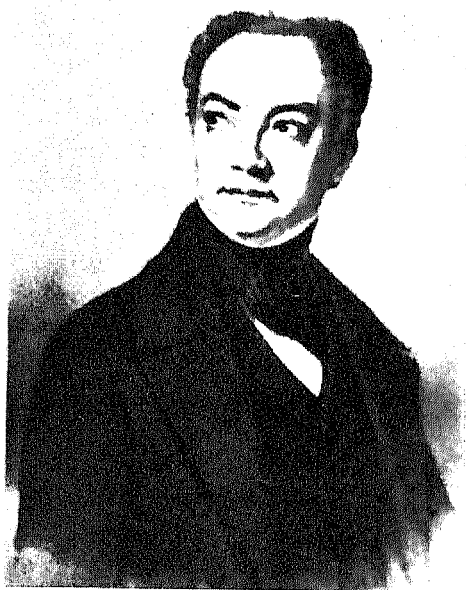


А. А. Алябьев
в середине
1830-х годов

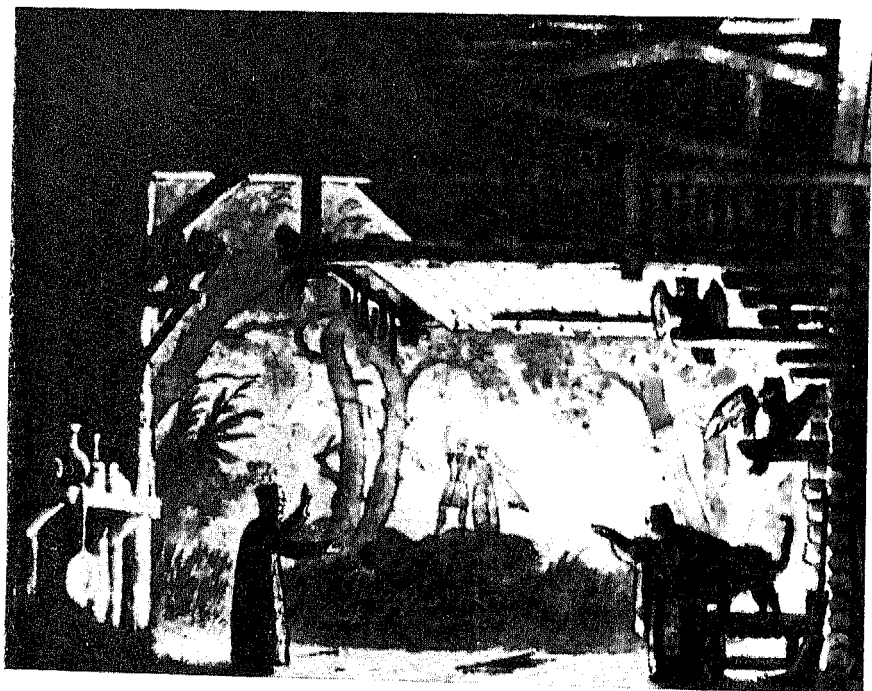


Титульный лист
романса Алябьева
«Сизю на берегу потока»
с посвящением
А. Н. Верстовскому.
Автограф

А. Н. Верстовский.
Литография с портрета Бюлова



Гадание в избе колдуньи.
Эскиз декорации IV действия
оперы А. Н. Верстовского
«Аскольдова могила»





О. А. Петров.
Портрет работы
С. Зоранко

А. Я. Петрова-Воробьева.
Портрет работы
К. Брюллова



М. С. Щепкин в главной
роли в водевиле
«Хлопотун, или
Дело мастера боится»



Д. Н. Кашин



И. А. Рупин



А. Л. Гурилев



А. Е. Варламов

СОБРАНИЕ РУССКИХ ПЬСЕНЪ
В. М. М.



А. ПУШКИНА
Музыка
РАЗНЫХЪ СОЧИНТЕЛЕЙ

В. М. М.

В. М. М.

Титульный лист альбома «Собрание русских песен». 1836

А. А. Дельвиг.
Портрет работы В. Лангера



В. А. Жуковский.
*Гравюра с портрета
О. Кипренского*





М. И. Глинка.
Портрет работы Н. Волкова

М. И. Глинка.
Дагерротип (1842)



Дом в Новоспасском.
Рисунок Е. Врангель



18  36.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Для открытія послѣ перестройки.

Сего дня въ Пашницу, 27 Ноября,

РОССІЙСКИМИ ПРЕДВОДНИМИ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЕНА БУДЕТЪ

въ первый разъ:

**ЖИЗНЬ
ЗА ЦАРЯ,**

Оригинальная большая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, съ эпизодами, хорами и танцами; слова сочиненіи Барона Е. Ф. Розена; музыка М. И. Глинки; декорации 1-го дѣйствія, представляющая село Доминино на рѣкѣ, Шачь Г. Андрея Роллера; зала Г. Петрова; во 2. дѣйствіи: изба Г. Гонзаго; въ 3. дѣйствіи: дикій лѣсъ занесенный снѣгомъ Г. Кондрашева; видъ предмѣстья Москвы Г. Гонзаго; въ эпизодѣ, красная площадь съ видомъ Кремля, Андрея Роллера; танцы Валетмейстера Г. Ташюса; костюмы Г. Бальше; передняя завѣса Андрея Роллера,

Танцовашъ будутъ: Г-жи Плямова, Самойлова сред. Андрилонова 2. и Смирнова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Князь Сусанинъ, крестьянинъ села Доминина Г-нь Петровъ.
Аншолида, дочь его Г-жа Степанова.
Богданъ Сабянинъ, женихъ ея Г-нь Леоновъ.
Ваня, сирота, воспитанникъ Сусанина Г-жа Воробьева.
Начальникъ Польскаго отряда Г-нь Тейковъ.
Начальникъ Русскаго отряда Г-нь Ефремовъ.
Гонецъ Польскій Г-нь Макаровъ.
Русскій народъ, Польскіе воины.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ.

Ложи Венуаръ	25 р.	Кресла 1 ряда	10 р. к.
— 1-го яруса	21 —	— 2. и 3. ряда	7 — 50
— Валь-Эштажа	50 —	— прочіихъ ряд.	5 — —
— 2-го яруса	30 —	Мѣста за креслами	3 — 50
— 3-го яруса	15 —	— Балконъ	5 — —
— 4-го яруса	10 —	— Галлерей	3 — 50
— Литерный 3. яру.	35 —	— 2. Галлерей	2 — 50
— Литерный 4. яру.	25 —	— Боковой галлерей	2 — —
— Литерный 5. яру.	20 —	— Ампикшестръ	1 — —
		— Боковое мѣсто 5. яру.	50

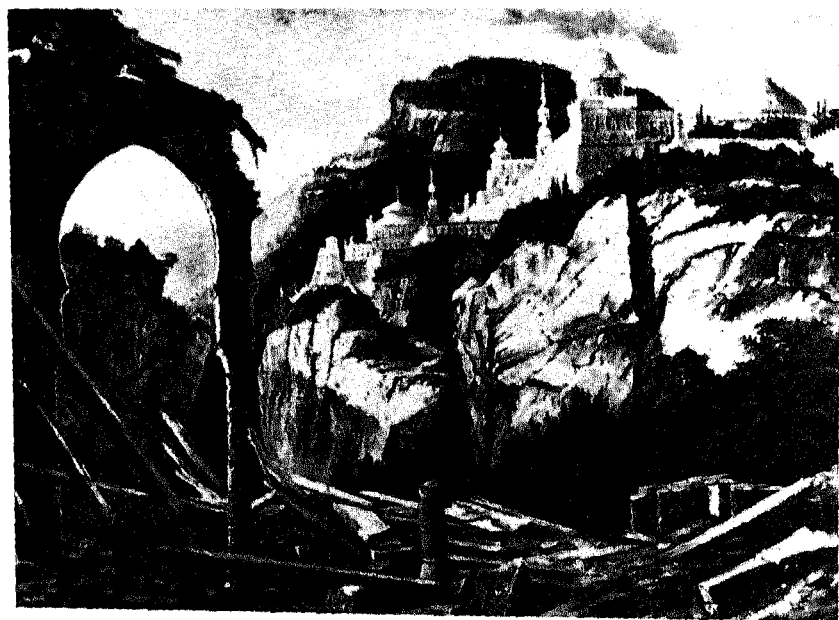
Факсимиле первой программы.

Афиша первого представленія оперы «Иван Сусанинъ»

В. Ф. Одоевский.
Акварель работы
Пецольди



Сцена прощания
Сусанина с детьми
из III действия
оперы «Иван
Сусанин».
Акварель работы
Г. Гагарина



Замок Нанны (III действие оперы «Руслан и Людмила»
Эскиз декорации работы А. Ролле)



М. И. Глинка у Стунеевых (слева направо: С. П. Стунеева,
А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка, С. С. Артемовский,
М. П. Иванова — будущая жена Глинки, А. С. Стунеев).
Рисунок работы П. А. Степанова (1835)

Vivace

Sota Aragonesa

Handwritten musical score for "Sota Aragonesa" by Liszt. The score is written on ten staves. The instruments and parts are:

- Flute:** Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2). The Flute 1 part includes the instruction "spiccato spar" and "pizzicato mf".
- Clarinet:** Clarinet in E-flat (Cl. in Eb.).
- Trumpet:** Trumpet in E-flat (Tr. in Eb.).
- Violin:** Violin I (Viol. I) and Violin II (Viol. II). The Violin I part includes the instruction "pizzicato mf".
- Viola:** Viola.
- Celli:** Celli.
- Bassi:** Bassi.

The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The tempo is marked "Vivace". The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 3/4.

Страница партитуры «Арагонской хоты».

Автограф

Мелодика Глинки характеризуется ярко выраженной распевностью. Она обладает особой плавностью, сцепленностью интонаций, берущей свое начало в русском песенном мелосе. С народно-песенным строем связаны и типичные интонационные обороты глинкинской гибкой мелодии: секстовые и гексахордовые попевки, опевания квинтового тона, нисходящие ходы от квинты к тонике лада — «очень национальные», по выражению самого композитора.

«В стиль Глинки вполне вошли основные свойства русской песни: ее безбрежная размашистость, ее резко-величавая простота, ее первобытная грация», — писал Ларош (138, 63). Рожденная вокальностью интонаций распевность присуща также и глинкинским инструментальным сочинениям: «поющая» гармония пронизывает всю оркестровую ткань. Определяющим началом здесь служит плавность голосоведения, чистота и рельефность мелодических линий. Придавая каждому голосу, говоря его собственными словами, «отчетливость» мелодического рисунка, композитор естественно опирался на коренные традиции народной подголосочной полифонии.

С этим же стилем народного многоголосия связана поразительная свобода, нескованность голосоведения, характерная для гармонического и полифонического мышления Глинки, его мастерская техника расслоения голосов, любовь к прозрачному двух- и трехголосию (в «Заметках об инструментовке» он называет традиционную четырехголосную гармонию «несколько тяжелой»). Только композитор, в полной мере постигший природу народной музыки, мог создать героическую тему мужского хора интродукции «Ивана Сусанина», восходящую к традиции старинных протяжных песен. Характерное для этого хора постепенное «прорастание» вокально-хоровой ткани (от унисона к двух-, трех и четырехголосию, а затем — снова к слиянию в унисон) было бы невозможным у предшественников Глинки, еще не овладевших приемами народного многоголосия.

Типичным признаком национального стиля служит у композитора самая техника интонационного и мелодического развития, связанная с принципом вариантности. Отдельные характерные звенья или попевки каждый раз по-новому интонируются в естественно льющейся мелодии, придавая ей цельность и непрерывность развития. Такой метод естественного распевания мелодии, коренящийся в русской народной песне, был справедливо охарактеризован Л. А. Мазелем как один из самых типичных признаков глинкинского стиля, унаследованный затем от него Чайковским, Рахманиновым и многими другими представителями русской композиторской школы. По верному замечанию исследователя, эти приемы вариантно-попевочного развития всюду сохраняются в музыке Глинки, независимо от ее близости к фольклорным образцам: «В мелодиях Глинки и Чайковского живут и развиваются принципы русской песенности также и в тех случаях, когда претворения самих интонаций крестьянской мелодии нет» (155, 248).

Метод вариантного развития накладывает свой отпечаток и на полифоническое мастерство Глинки, которым он владел в совершенстве. О глинкинских принципах воплощения народного подголосочно-полифонического склада и связанных с ним приемах вариационных и вариантных преобразований с большой убедительностью говорит один из виднейших исследователей творчества композитора — В. В. Протопопов. «К какой бы области полифонии у Глинки мы ни обратились — к контрастно-тематическим сочетаниям, к подвижному контрапункту или имитационности, — всюду найдем ощутительные влияния народного творчества, не говоря уже о собственно подголосочных моментах, весьма заметных в музыке Глинки. Контрастно-тематическая полифония насыщается национальными элементами, подвижной контрапункт используется в таких производных сочетаниях, где сказывается вариационность. Имитационные формы, вплоть до высшей — фуги, также испытывают воздействие вариационного начала. Так то через один канал — интонационное содержание, то через другой — принцип вариационности, то через оба вместе в музыку Глинки вливается народное начало, преобразуемое великим мастером в духе своего времени. Поэтому полифония Глинки и похожа и не похожа на классические образцы — она нова своим национально-русским характером, но по внешнему виду использует классические формы фуги, канона, имитации, подвижного контрапункта» (213, 22). Блестящим подтверждением этой мысли служит анализ хоровой фуги из интродукции «Ивана Сусанина», выполненный автором цитированного труда (213, 43—46).

Своеобразен подход Глинки к музыкальной форме в крупных масштабах. В методах симфонического развития он впервые осуществил характерный для русской классической школы синтез сонатности и вариационности. В каждом отдельном случае он вдумчиво подчиняет эти приемы развития основному замыслу («чувство и форма — это душа и тело»). Высокими требованиями к вопросам формы в значительной мере объясняется сравнительно поздний выход Глинки в область чисто симфонической музыки.

Современное музыкознание, детально обосновавшее понятие симфонического метода в музыкальном искусстве, отдает должное Глинке как первому русскому симфонисту. В его наследии, и прежде всего в двух операх, полностью определилось значение симфонического мышления, неразрывно связанного с принципами музыкальной драматургии. Впервые проявились здесь диалектические принципы активного прорастания и противоборства сил, четкая направленность действия к высокому синтезу, к завершающему итогу. Музыкальная форма — будь то грандиозная опера или лаконичная увертюра — трактуется как сложное, многоуровневое явление, объединяющее всю образную систему в едином процессе.

Обращаясь сейчас к творчеству Глинки, тончайшего лирика и поэта, нельзя забывать в то же время, что он первый направил русскую музыку по пути больших, симфонизированных форм, дал

ей общенародное, массовое звучание, вложил в нее глубокий, обобщающий смысл.

Возникшее в пору высокого подъема русской словесности, в эпоху Пушкина и Лермонтова, Белинского и Гоголя, творчество Глинки несло с собой свет ее больших этических помыслов, передовых гуманистических идеалов. Им подтверждается замечательная мысль о единстве национальных творческих сил русского искусства, сплотившихся в едином порыве к будущему, — мысль, высказанная в одной из последних статей А. А. Блока: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте... Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский...»

Два имени — Пушкин и Глинка — в этом ряду названы Блоком первыми, и названы не случайно. Ибо ведь именно они положили начало, по мысли поэта, «тому единому мощному потоку, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (47, 175).

2.

По количеству опубликованных трудов — монографий, статей, очерков, аналитических работ — русская и советская глинкиана не знает себе равных в отечественном музыкознании. Начиная от первых работ Одоевского и вплоть до наших дней произведения Глинки по-разному освещаются в историческом, эстетическом, музыкально-теоретическом аспектах и служат предметом критических статей, посвященных проблемам музыкального театра и музыкального исполнительства. Все это делает отечественную глинкиану особой, самостоятельной областью современной музыковедческой науки.

Наука о Глинке в своем историческом развитии прошла долгий и сложный путь. Его произведения вызвали к жизни подлинно профессиональную литературу о музыке, стимулировали обсуждение проблем оперной драматургии, принципов симфонизма, специфики музыкального языка. Из области общих эстетических суждений и случайных критических оценок музыкальная критика вступила в сферу научных знаний. Формировалась методика музыковедческого анализа и исторического подхода, определялись типичные жанры музыковедческой литературы. Короче говоря, с творчеством Глинки музыковедение в России приобрело достойный объект исследования, послуживший основой для постановки больших музыкально-эстетических проблем.

Первые образцы такой научно обоснованной критики появились еще при жизни Глинки. Сюда относятся названные выше критические статьи и очерки Одоевского и близких к нему образо-

ванных ценителей музыки — Я. М. Неверова и Н. А. Мельгунова. Начинаясь и критическая деятельность А. Н. Серова.

Композитора не могло не радовать то глубокое понимание, какое встречало его искусство у наиболее прогрессивной части русской интеллигенции, впитавшей высокие идеалы пушкинской поры.

К таким критикам принадлежал прежде всего Одоевский, первым увидевший в музыке Глинки воплощение истинной народности. Своими статьями об «Иване Сусанине» и «Руслане» он не только стремился пробудить внимание публики к этим завоеваниям русского искусства, но и преследовал более общую этико-просветительскую цель. Широкая просветительская направленность его работ сочеталась в них с острой публицистичностью, ярким протестом против дилетантизма и пошлых, обывательских вкусов. В свободной, непринужденной форме беседы с читателем критик поучает, восторгается, иронизирует, негодует. Собственно аналитический, теоретический подход пока еще не характерен для этих романтически-свободных, талантливых очерков. В статьях Одоевского и его единомышленников Мельгунова, Неверова была смело поставлена главная для того времени задача: показать, что с творчеством Глинки русская музыка поднялась до уровня самых высоких ценностей мировой культуры.

Следующий этап русского музыкознания связан с общим подъемом общественной мысли в период демократических сдвигов конца 50-х — начала 60-х годов. Прежде всего здесь нужно назвать имя А. Н. Серова — замечательного музыковеда-критика, чья деятельность формировалась под непосредственным влиянием Глинки. Тонкий музыкант, одаренный блестящим литературным талантом, Серов сумел поставить русскую глинкиану, а вместе с тем все отечественное музыкознание (этот термин был впервые введен им в литературу) на подлинно научную основу комплексного, целостного изучения музыкальных произведений во всем их идейно-смысловом и образно-художественном значении. В оценке творчества Глинки он — вдумчивый музыкант-историк, обладающий редкой широтой кругозора, блестяще владеющий сравнительным методом исследования. Он — и музыковед-аналитик, впервые детально обосновавший драматургические приемы сквозного развития в операх Глинки («Роль одного мотива в целой опере: „Жизнь за царя“», 1859). Он же — и первооткрыватель некоторых глинкинских шедевров, несправедливо забытых («Малозвестное произведение Глинки», 1857), и фольклорист, сумевший развить глинкинские принципы воплощения народности на материале конкретного анализа народных песен. И наконец, Серов — чрезвычайно одаренный музыкальный писатель, оставивший нам живой портрет композитора в «Воспоминаниях о М. И. Глинке» (1860). Известно, что личное общение Серова с Глинкой было особенно прочным и длительным, что многие высказывания автора «Руслана» были им тут же зафиксированы «по свежим следам» (в частности, знаменитое: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»). Выдающийся ученый-музыкант, совме-

щавший в себе дар критика и композитора, он сумел затронуть, по существу, все жанры музыковедческой литературы и утвердить их на почве глинкинской музыки.

Имя Серова в истории русской музыкальной науки неизменно сопоставляется с творческой личностью его современника Стасова. Преклонение перед Глинкой сближало их с юных лет. Но если Серов, как музыкант-практик, известный композитор, в своих трудах ставил по преимуществу вопросы оперной драматургии, то Стасова привлекали более общие эстетические проблемы: Глинка и его время, традиции Глинки и его место в мировом искусстве. Проживший большую жизнь и далеко позади оставивший за собой эпоху Одоевского и Серова (жизнь Серова окончилась в 1871 году, Стасова — в 1906), он с полным основанием мог судить о развитии глинкинских традиций в русской музыке.

Краеугольным камнем всей творческой концепции Стасова была идея народности и национальной самобытности русского искусства, которую он развивал на основе творчества Глинки. Рассматривая русскую композиторскую школу как школу глинкинскую по своей эстетической сущности, он зорко прослеживал воплощение традиций Глинки в творчестве Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, а затем в народной образности музыки Лядова, Глазунова. Правомерность этих сопоставлений очевидна. Она подтверждается и в высказываниях самих великих композиторов, написавших на своем знамени имя Глинки.

Глинкинская тема в трудах Стасова доминирует на всем протяжении его творческого пути. Огромное значение он придавал проблеме интерпретации наследия великого композитора, сценической трактовки «Сусанина» и в особенности «Руслана». В известных своих статьях «Мученица нашего времени» (1859), «„Жизнь за царя“ в Праге», «Опера Глинки в Праге», «Чехи и русская опера» (1866—67) и позже — «Пятидесятилетие оперы „Жизнь за царя“» (1886), «„Руслан и Людмила“ М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на русской сцене» (1893) он горячо отстаивал первоначальную ценность музыки Глинки, боролся за сохранение его опер в подлинном виде, без произвольных искажений и безграмотных купюр, вызывавших справедливое негодование критика.

Но едва ли не высшим достижением Стасова в области «глинковедения» явилась творческая биография композитора, созданная сразу же после смерти Глинки на основе сохранившихся документальных материалов (1857). Появление этой книги, написанной с огромным увлечением, в феноменально короткий срок, было воспринято как событие. Молодой критик блестяще овладел методологией жанра. Жизнь композитора представлена в свете важнейших культурно-исторических событий эпохи; весь его облик как бы вбирает и отражает характерные черты времени, общественной атмосферы, художественных связей, идейных противоречий. Этим работа Стасова безусловно отличается от написанных в романтически-свободной литературной манере воспоминаний Серова, со-

средоточенных в основном на личности композитора — художника, человека, артиста.

Основа монографии строго документальна. Впервые использованы Стасовым «Записки» и письма Глинки, критические отзывы современников — Одоевского, Мельгунова, Сенковского. Отчетливо наметились уже в этом, сравнительно раннем труде некоторые линии многолетней и, в сущности, доныне еще не исчерпанной полемики о «Руслане», как бы предвеля дальнейшее развитие «русланизма» и «антирусланизма» в русском музыковедении. К вопросу об этой полемике следует еще вернуться в связи с обзором оперного творчества Глинки.

Заложив основы последующих биографических трудов о Глинке, Стасов продолжил свои исследования в целой серии документально-исторических работ, насыщенных ценными материалами. В них раскрывается подлинная история создания оперы «Руслан и Людмила», ее сценическая жизнь на русской и зарубежной оперной сцене. Выразительно показаны связи Глинки с его западными современниками — Листом и Берлиозом.

При всем этом односторонность некоторых суждений Стасова неоспорима. Известна его несправедливая оценка «Сусанина», вызванная естественной неприязнью демократически настроенного критика к розеновскому либретто и ко всей монархической официозности, наложившей свою печать на оперу в ее трактовке на императорской сцене. Характерна и явная недооценка раннего творчества Глинки, его первых романсов и фортепианных пьес, отмеченных, по словам автора, «сентиментальностью, фальшивой романтичностью и слезливостью». Упрек этот он в известной мере распространял и на первую оперу Глинки.

Некоторая предвзятость оценок не помешала стасовской монографии сделаться прочным фундаментом будущей русской глинкианы. Пронизанная глубоким чувством преклонения перед гением Глинки, эта работа впервые представила творческий путь композитора как единый, развивающийся процесс и показала величие его творческого подвига.

Вслед за Серовым и Стасовым в сферу отечественного музыковедения вошел совсем молодой критик, воспитанник первого выпуска Петербургской консерватории и друг Чайковского Г. А. Ларош. Блестящим дебютом Лароша и, по существу, лучшим его трудом явилось исследование «Глинка и его значение в истории музыки» (1867). Основная заслуга автора заключалась в особой, специфической направленности этого труда: не ограничиваясь общими эстетическими положениями, он попытался поставить проблему народности искусства Глинки на твердую почву музыкально-теоретического анализа — «технической критики», говоря словами Серова. Фундаментом исследования послужила вводная часть работы, посвященная характеристике русской народной песни и ее ладово-мелодического строя. На ее основе Ларош доказывает глубокую самобытность глинкинской музыки, берущей свое начало в народной песенности. При этом понятие песенности

он трактует в широком аспекте, распространяя его на весь комплекс выразительных средств и обращая особое внимание на плавность и чистоту голосоведения, «вокальность» мелодического развития, пронизывающую всю музыкальную ткань. Словно предугадывая мысли Асафьева об интонационной природе музыки Глинки, он пронизательно устанавливает эту распевность русского мелоса во всех элементах глинкинского стиля. «С Глинкой русская народность вступила как самостоятельная сила в музыкальную композицию, — писал молодой критик. — Как Пушкин, Глинка через множество подражательных опытов, воспитавших его талант, проник до полной самобытности русского содержания. Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское *голосоведение*, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» (138, 66—67).

Особенности этой «технической постройке» Ларош подробно разъясняет на примере анализа величайшего творения Глинки — оперы «Руслан и Людмила», которой в его исследовании посвящен самостоятельный очерк. Разбор этой оперы изобилует тонкими наблюдениями, давшими богатую почву для всех последующих «глинковедов» XIX—XX веков, в том числе и для Асафьева, продолжившего путь Лароша в другом, еще более фундаментальном исследовании о «Руслане».

Труды трех классиков музыковедения — Серова, Стасова и Лароша полностью утвердили значение глинкинской темы в научной литературе. Последние десятилетия XIX и начало XX века ознаменовались повышенным интересом не только к музыкальному наследию Глинки, но и к его личности, окружению, художественным взглядам и склонностям. В журналах «Русская старина», «Исторический вестник», «Русский архив», «Ежегодник императорских театров» и других публиковались отдельные письма Глинки, его «Записки», воспоминания сестры композитора Л. И. Шестаковой и близких к нему лиц — В. Ф. Одоевского, А. Я. Петровой-Воробьевой, Д. М. Леоновой, П. А. Степанова, К. А. Булгакова, свидетельства современников — Ю. К. Арнольда, Ф. М. Толстого, А. Н. Струговщикова, И. И. Панаева, Л. Н. Павлицева, П. М. Ковалевского и многих других. В 1892 году вышла достаточно обстоятельная биография Глинки, написанная П. П. Веймарном.

Особенно значительной на рубеже двух веков оказалась роль Н. Ф. Финдейзена — известного историка русской музыки, критика, редактора основанной им «Русской музыкальной газеты». Начатая им фундаментальная биография Глинки³ нашла продолжение в ряде других работ. В течение многих лет Финдейзен тщательно собирал документальные материалы о композиторе, изучал его рукописное наследие, содействовал основанию глинкинского музея в Петербурге. По его инициативе в печати впервые появилось собрание писем Глинки (1907); им же были изданы

³ Опубликована была только первая часть этого труда, посвященная детству композитора, его родословной, истории его семьи (Спб., 1896).

испанские народные темы, записанные Глинкой, составлен каталог его рукописей.

Одновременно развертывалась деятельность известных критиков, выступавших по преимуществу с рецензиями на постановки глинкинских опер: Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, В. Г. Каратыгина, А. В. Оссовского, Ю. Д. Энгеля.

Однако в концепционном отношении глинкиана этого времени не дала ничего существенно нового по сравнению с той проблематикой, которая была поднята столпами русского музыкознания. После невиданного подъема музыкального просветительства 1860—70-х годов критическая мысль заметно утратила свою остроту. Литература начала XX века не выдвинула в области глинкианы ни одного исследования, равного работам Серова, Стасова и Лароша. Заложенные ими идеи продолжали тревожить воображение исследователей, но дали свои плоды значительно позже, уже в советский период.

После Великой Октябрьской революции литература о Глинке вступила в новый этап. Имя композитора становится синонимом высших духовных ценностей, завещанных русской классической музыкой, и вспоминается всюду, где речь идет об исторических процессах становления русского искусства, поднявшегося «из глубины веков» к эпохе Пушкина — Глинки. Оно стимулирует музыковедческую мысль и в работах о музыке нашей современности как искусства высокой гражданственности и жизненной правды.

В работах советских музыковедов старшего поколения — К. А. Кузнецова, В. В. Яковлева, А. В. Оссовского, А. Н. Римского-Корсакова — внимание к великой личности «отца русской музыки» сочеталось с живым интересом ко всей пушкинской эпохе, этому «золотому веку» русской культуры, к смежным явлениям литературы. Но многое оставалось еще не преодоленным. Общепринятый в дореволюционной литературе взгляд на Глинку как на художника, творившего интуитивно, в порыве вдохновения, по-прежнему отзывался в отечественной глинкиане 20-х и 30-х годов. Он проявился, в частности, и в первом советском издании «Записок» Глинки, вышедшем в 1930 году под редакцией А. Н. Римского-Корсакова.

Огромные сдвиги принесла с собой эпоха Великой Отечественной войны, а затем послевоенные годы. Общенародный патриотический подъем заставил по-новому глубоко, с обостренной чуткостью осмыслить и оценить художественное наследие прошлого. Время вновь выдвинуло на первый план фигуру Глинки и осветило ярким светом его творения.

Новаторский характер советской глинкианы полнее и шире всего проявился в трудах крупнейшего советского музыковеда Б. В. Асафьева. В своих исследованиях он сумел охватить важнейшие аспекты глинкинской проблематики: историко-социальный, биографический, аналитический, концептуальный. Изучение творчества Глинки, и в первую очередь драматургии двух его опер,

было поставлено им на новую методологическую основу, сложившуюся в процессе долгого, многолетнего творческого труда.

Интерес к Глинке возник у Асафьева еще в работах раннего периода, что нашло свое отражение в детальном анализе симфонических произведений: увертюры «Руслана» и Вальса-фантазии (1923, 1926). В те же 20-е годы был написан интереснейший, хотя и во многом спорный очерк «Славянская литургия Эросу», опубликованный в книге «Симфонические этюды» (1922).

Позднее, в 40-е годы, тема «Глинка» определилась у Асафьева как центральная, а по существу, и завершающая на его творческом пути. Вслед за небольшой, проникнутой чувством преклонения популярной работой о Глинке (1942) появилась фундаментальная монография, замечательная по универсальности замысла и своеобразию композиции (1947)⁴. Исследователь пришел к ней в итоге долгой творческой жизни, когда в работах теоретического профиля сформировалась выдвинутая им концепция процессуальности музыкальной формы, созидательной роли интонирования как «проявления мысли» и диалектики симфонического развития как метода художественного обобщения, основанного на борьбе противодействующих начал. Все эти теоретические положения были им развиты на материале анализа глинкинской музыки, оживлены яркими параллелями и сопоставлениями с прошлым и настоящим русского искусства.

Многогранная по содержанию, монография состоит из трех книг. В первой из них автор, проникая пристальным взглядом в документальный материал, заново прочитывает и «расшифровывает» «Записки» Глинки, раскрывая нерасторжимую связь великого художника с передовыми тенденциями пушкинского века.

Вторая часть монографии посвящена «Руслану». Проследив шаг за шагом драматургическое развитие оперы, автор убедительно раскрывает органическое единство всей ее грандиозной композиции. Впервые во всей полноте показаны здесь особенности симфонического мышления Глинки и принципы его системы «прораствания мелодических попевок».

Последняя часть исследования представляет собой как бы новый цикл «Симфонических этюдов». Подлинной новацией в научной литературе явилась глава «Последние заветы Глинки», в которой идея создания русской полифонии — путь от Глинки к Танееву — показана как драгоценное зерно, брошенное в почву национального искусства.

Асафьевская глинкиана распространила свое влияние на целую серию научных исследований, особенно широко развернувшихся в 50-е годы в связи с мемориальными датами 150-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти Глинки. Ценнейшие эстетические, аналитические, критико-биографические исследования советских авторов были опубликованы в так называемых «глинкин-

⁴ Работа создавалась в 1941—1942 годах, в тяжелых условиях блокады Ленинграда и была удостоена Государственной премии.

ских сборниках», вышедших под редакцией А. В. Оссовского (1950), Т. Н. Ливановой (1950, 1958) и Е. М. Гордеевой (1958).

В 1952 году вышла в свет фундаментальная двухтомная монография, созданная Т. Н. Ливановой и В. В. Протопоповым, детально осветившая весь творческий путь Глинки, насыщенная богатым аналитическим и документально-историческим материалом.

Значительно расширены были биографические данные о композиторе в серии очерков Е. И. Канн-Новиковой «М. И. Глинка. Новые материалы и документы» (вып. 1—3, 1950—1955). Появились глубокие исследования теоретического плана. Среди них особое место занимают труды Л. А. Мазеля, посвященные музыкальному стилю Глинки («Заметки о мелодике романсов Глинки» в сборнике «Памяти Глинки», 1958), В. В. Протопопова, детально проследившего в ряде своих работ методы тематического развития, принципы вариационности и вариантности в музыке Глинки, В. О. Беркова («Гармония Глинки», 1948), А. Н. Дмитриева («Музыкальная драматургия оркестра Глинки», 1957). В отдельных случаях лишь одно произведение Глинки служило материалом для постановки сложнейших проблем его стиля, народных истоков его искусства, заложенных им традиций в русской классической музыке. Таковы фундаментальные монографии В. А. Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) и В. В. Протопопова «„Иван Сусанин“ Глинки» (1961).

Все названные труды создавались не только на основе глубокого изучения музыкального текста произведений Глинки со всеми их вариантами, эскизами и редакциями, но и с учетом высказываний самого композитора, его творческих планов, его «Записок». Важнейшим фундаментом отечественного музыкознания явилось первое полное издание литературного наследия Глинки в двух томах, вышедшее в 1952—1953 годах и подготовленное Государственным институтом театра и музыки в Ленинграде под редакцией В. В. Богданова-Березовского. Редактор провел большую текстологическую работу, а также учел новые данные научной глинкианы, что нашло отражение в обширной вступительной статье и комментариях.

Еще более важным шагом в освоении музыкального наследия Глинки было предпринятое по инициативе виднейших советских композиторов и музыковедов издание полного академического собрания всех его сочинений, вышедшее в 1955—1969 годах под редакцией Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, К. К. Саквы и Г. Н. Хубова⁵. Многие из них публиковались по рукописи впервые.

В том же академическом издании вышли вторично все литературные труды композитора под редакцией А. С. Ляпуновой и А. С. Розанова (1973—1977). Здесь вновь подвергся тщательной

⁵ Наряду с основным составом редколлегии в подготовке отдельных томов издания участвовали В. Я. Шебалин, Г. В. Киркор, А. В. Оссовский, Ю. А. Шапорин.

и скрупулезной проверке весь литературный текст и сопутствующий ему документальный материал. Уточнены комментарии; введены новые, до той поры неизвестные письма и документы (см.: 142).

Это издание явилось как нельзя более своевременным. Им подтвердилась незыблемая истина о вечном, непреходящем значении исторических ценностей, о неисчерпаемости памятников искусства — живых свидетелей прошлого. При всех достижениях современного музыковедения авторские свидетельства Глинки, его «Записки» и письма навсегда останутся главной основой новых и новых исследований.

Публикация автобиографических документов Глинки, как и всего его литературного наследия, осуществлялась постепенно. Первые издания «Записок» (сначала в 1870 году, в журнале «Русская старина», под редакцией В. В. Никольского, затем в 1887 году, под редакцией В. В. Стасова) выходили с существенными различиями и пропусками. В трех советских изданиях 1930, 1952 и 1973 годов текст постепенно уточнялся, очищался от прежних редакторских купюр и наслоений, тщательно комментировался. Благодаря этим материалам и выполненным на их основе фундаментальным исследованиям Б. В. Асафьева, а затем Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова, творческий путь Глинки прослеживался во всей своей сложности.

Над «Записками» композитор работал в последние годы жизни, закончив их рассказом о «третьем путешествии за границу», во Францию, и возвращении в Россию весной 1854 года. Обладая блестящей памятью и тонкой впечатлительностью, он стремился отобразить в них события своей жизни во всей реальности, без прикрас, не избегая мелких бытовых деталей. «Пишу я эти записки без всякого покушения на красоту слога, а пишу просто, что было и как было в хронологическом порядке, исключая все то, что не имело прямого или косвенного отношения к моей художественной жизни», — утверждал Глинка в письме к Н. В. Кукольнику (90, 43).

Однако именно эта непредвзятость повествования порой мешала ему сосредоточиться на «художественной жизни» и опустить те мелкие факты повседневного быта, которые неизбежно всплывали в его памяти. Говоря о своем творчестве, он как нельзя более скуп и лаконичен: своими зрелыми произведениями он «редко бывал доволен», а о ранних с иронией упоминал как о «проявлении невежества в музыке». Вот почему многое на страницах «Записок» оставалось скрытым от посторонних взоров. Являясь бесценным документом, отразившим путь мастера во всех реалиях человеческого бытия, «Записки», по верному наблюдению Асафьева, требуют внимательного прочтения и комментирования. Как верный ориентир на жизненном пути Глинки высвечиваются в них меткие, броские высказывания, обозначающие то главное, что ру-

ководило им в течение всей творческой жизни: «Музыка — душа моя», «стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку», «мысль о национальной музыке более и более прояснялась»...

Материал «Записок» существенно дополняется письмами Глинки, особенно письмами среднего и позднего периодов. Более явственно, чем в «Записках», предстают в них и творческие искания в годы создания «Руслана», и новые задачи, выдвинутые в симфонических увертюрах, и целая система эстетических взглядов, сформулированная в письмах последних лет. Строить биографию Глинки необходимо, таким образом, учитывая все авторские документы в их совокупности. Этим и руководствовались крупнейшие исследователи прошлого и современности, освещая высказывания Глинки в аспекте основных идеологических и культурных движений его эпохи.

Определим вкратце основные вехи этих исследований.

Свои воспоминания Глинка писал в «хронологическом порядке», с точностью следуя задуманному плану. Разделив повествование на четыре периода⁶, он дал этим основу для всех своих будущих биографов.

Ярко и образно описывает композитор годы детства в Новопасском и первые свои музыкальные впечатления. Несколько более схематично отражены годы учения и первые успехи юного музыканта, сумевшего покорить взыскательную петербургскую публику. Обилие фактов, имен, бытовых деталей здесь невольно заслоняет главное, и весь интереснейший материал явно не уместится в заранее поставленные рамки. Коротко, как бы вскользь говорит Глинка о своих отношениях с В. К. Кюхельбекером и будущими декабристами, о знакомстве с Пушкиным, о событиях 14 декабря... А между тем все эти впечатления должны были навсегда врезаться в его память: на его глазах совершались великие события русской истории.

Уже в этом разделе необходимость вдумчивого прочтения «Записок» становится очевидной. О многом Глинка, даже и «для себя», не мог писать открыто в цензурных условиях начала 1850-х годов. Исследователям и редакторам литературного наследия композитора пришлось многое уточнять на основе сопутствующих документов, свидетельств современников, тем более что письма самого Глинки от этого времени за исключением трех до нас не дошли. Ценные добавления к раннему периоду «Записок» внесла Е. И. Канн-Новикова. В ряде статей, очерков и публикаций (118) она подробно прослеживает родственные связи Глинки, историю его семьи, события партизанской войны, происходившие в Новопасском в 1812 году, освещает условия воспитания будущего композитора, его интересы и связи с декабристской средой.

⁶ Суммарно их можно обозначить как «Годы становления» (1804—1830), «Путь к первой опере» (1830—1836), «Период „Руслана“» (1836—1844) и «Поздние сочинения» (1844—1854).

Другие стороны раскрываются в фундаментальной монографии Асафьева. В первых же строках он заостряет внимание на неизменно привлекавшей его проблеме «воспитания слуха» великого композитора и раскрывает постепенную эволюцию его музыкального сознания — сначала в условиях усадебной русской культуры, а затем в атмосфере столичной петербургской жизни, где видное место занимал оперный театр. Подробно останавливаясь на оперном репертуаре 10—20-х годов XIX века и на занятиях Глинки с крепостным оркестром (симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Керубини, Мегюля), Асафьев пронизательно выявляет активность восприятия юного композитора, чей слух, воспитанный на «грустно-нежных» звуках русских песен, глубоко постигал и классически стройные формы моцартовской симфонии. Этот «преобразованный Глинкой „моцартовский полифонизм“ в сочетании с напевно-подголосочной культурой русской крестьянской песни», по словам Асафьева, «стал одним из характерных признаков и замечательных завоеваний русского композиторского мастерства» (19, 67).

Большое внимание раннему периоду творчества Глинки, и в частности его первым симфоническим опытам, уделено в монографии Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова.

Меньше привлекал исследователей «итальянский» период творчества Глинки. Следуя традиции, установившейся еще в работах Стасова, авторы популярных очерков и монографий в основном отмечали только конечный результат этой зарубежной поездки: осознание своего художнического долга перед родиной, первые замыслы национальной оперы, стремление «писать по-русски». Настойчиво подчеркивалось и негативное отношение композитора к «итальянщине», фактически сложившееся уже не в молодые, а в позднейшие годы. Но далеко не всегда учитывалось то важное и ценное, что дала композитору Италия в годы высокого расцвета ее национальной оперно-вокальной культуры. Ярчайшие впечатления, полученные Глинкой сначала в Германии (оперы Вебера, Бетховена), а затем в «стране бельканто», помогли ему преодолеть известную ограниченность камерного музицирования в салонах Петербурга и дали возможность испробовать свои силы в чужом окружении, среди прославленных музыкантов Европы. О встречах с Беллини, в те годы особенно для него привлекательным, рассказывает сам Глинка. Знаменательны и его встречи с Мендельсоном и Берлиозом, детально освещенные в содержательном очерке советского исследователя К. А. Кузнецова (134).

К этому же периоду относится и мастерское овладение техникой вокального искусства, которую Глинка постигал в общении с выдающимися артистами и педагогами-вокалистами Италии. Нельзя забывать и о том, что итальянские традиции не могли восприниматься Глинкой как нечто чуждое. Давние связи России с итальянской музыкой и итальянскими музыкантами, укрепившиеся еще в XVIII веке, к тому времени пустили глубокие корни. С операми Россини, Паизиелло и других мастеров молодой музы-

кант был знаком с ранних, ученических лет. Свободное владение итальянским языком помогло ему быстро освоиться в новой обстановке. И может быть, именно эта новая атмосфера блестящей виртуозности, кипучего темперамента оказалась для него особенно плодотворной после юношеских увлечений мечтательно-элегической лирикой Жуковского, «чувствительностью» русской поэзии предромантических лет. Пройденная в Италии школа направила его воображение на новые искания. Подобно своему современнику Гоголю, он из Италии, из «прекрасного далека» по-новому остро ощутил, по-новому зорко увидел родину — Россию.

Почти зрелым мастером пришел Глинка к З. Дену, которого называл лучшим своим учителем и к которому сохранил привязанность до конца своих дней. Проблема их взаимоотношений особенно глубоко заинтересовала Асафьева. Внимательно изучив «керубиниевскую» теоретическую систему Дена, его «Учение о гармонии» и отдавая должное его педагогическому таланту, исследователь в то же время убедительно доказал самостоятельность творческих позиций Глинки, находившегося в то время уже на подступах к своей гениальной опере: «Финал „Сусанина“ — „Славься“ — не мог родиться оттого, что судьба свела Глинку с Деном» (19, 78). Взяв от своего учителя «то, чего ему до сих пор не хватало (понимание теории контрапункта и фуги)», Глинка, по верному замечанию Асафьева, «тоже не пожертвовал ничем своим, уже твердо завоеванным» (19, 80).

Период создания «Ивана Сусанина», начиная от возвращения на родину летом 1834 и вплоть до петербургской премьеры оперы 27 ноября 1836 года, нашел наиболее яркое и выразительное отражение на страницах «Записок». Многие высказывания композитора — меткие, лаконичные, образные — здесь стали почти хрестоматийными («сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении», «как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую»). С особым чувством вспоминал Глинка эту светлую полосу своей жизни — время, полное неумной энергии и творческого восторга. Замысел оперы, встречи с Жуковским и Пушкиным, советы Одоевского, общение с замечательными русскими певцами О. А. Петровым и А. Я. Воробьевой, и наконец, «совершенный успех» премьеры — таковы основные вехи этих воспоминаний, обильно цитированных, освещенных, прокомментированных всеми исследователями и всеми мемуаристами начиная с Одоевского. Ценным вкладом в историю создания оперы явилась публикация авторского плана «Сусанина», сделанная в 1870 году⁷.

В советской литературе первой опере Глинки посвящен ряд исследований, статей и очерков⁸. Наиболее детальный ее анализ

⁷ «Музыкальный сезон», 1870, 10 декабря.

⁸ Среди них отметим статьи А. В. Оссовского «Драматургия оперы М. И. Глинки „Иван Сусанин“» (в кн.: 152), Н. В. Туманиной «Отечественная героико-трагическая опера Глинки „Иван Сусанин“» (в кн.: 153) и В. В. Протопопова «Музыкальные варианты увертюры „Ивана Сусанина“» (в кн.: 202).

осуществлен в обширном труде В. В. Протопопова «„Иван Сусанин“ Глинки» (212).

О периоде создания «Руслана» судить по «Запискам» Глинки наиболее сложно. Тяжелые события этих лет острой болью отозвались в душе композитора и пробудили в нем воспоминания, которыми он, обладая редкой уязвимостью характера (напомним прозвище, данное ему друзьями: «мимоза»), не хотел делиться даже с близкими людьми. О своих переживаниях он говорит как бы вскользь, скрывая их под маской иронии, беспечности и даже известного бравирования «богемным» образом жизни. Но под этим покровом достаточно явственно выступают те жизненные невзгоды, которые тяжелым бременем ложились на всю творческую деятельность великого музыканта: служба в Придворной капелле под бдительным надзором придирчивого и завистливого А. Ф. Львова, разрыв с женой, мучительный бракоразводный процесс, неудачный роман с Е. Е. Керн, сплетни и пересуды «в свете» и, наконец, беспорядочная жизнь в среде «кукольниковой братии», с неизменными ночными бдениями и кутежами.

Последнее обстоятельство в глазах многих мемуаристов и биографов Глинки сыграло роковую роль. Оно способствовало распространению прочно укоренившейся легенды о Глинке как о гениальном, но интеллектуально ограниченном музыканте, творившем только по наитию, в редкие часы вдохновения⁹.

А между тем именно период «Руслана» явился для композитора высшей фазой творческой активности, временем огромных завоеваний и смелых, новаторских поисков. Скрытым и как бы зашифрованным оказался в «Записках» весь сложный процесс работы над оперой. Рассказ композитора о первоначальном плане оперы, якобы сочиненном «в четверть часа, под пьяную руку» К. Бахтуриным, настойчиво подтверждал ходячую мысль о драматургической неполноценности гениального творения Глинки.

Замечательные публикации преданного «русланиста» Стасова помогли восстановить истину. В 1871—1872 годах в журнале «Русская старина» были впервые обнародованы ценнейшие творческие материалы: «Первоначальный план» оперы, написанный рукой Глинки, и его письма к основному либреттисту «Руслана и Людмилы» В. Ф. Ширкову. Все эти документы позволяют проникнуть в

⁹ Напомним характерные высказывания И. С. Тургенева в письмах к ученику Глинки, композитору В. Н. Кашперову от 23 февраля и 13 марта 1857 года: «...пришло горестное известие о смерти Глинки. Хотя нельзя уже было ожидать от него многого, — но все-таки очень и очень жаль его, особенно когда подумаешь, как много мог этот человек сделать — и как мало оставил после себя. И за это малое будем ему благодарны». И далее: «Был у него большой талант — но попал он в болото петербургской жизни, хватил заразы высочайшей протекции, — кстати, тут явились прирожденная лень, паразиты-приятели, вино, генияльничанье, ломанье — и пошло все к черту!» (283, 95, 111). См. также отзыв П. И. Чайковского в письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 года: «Прочтите его мемуары. Вы увидите из них, что он работал как дилетант, т. е. урывками, когда находило подходящее расположение духа» (294, 316).

творческую лабораторию композитора и прояснить последовательный, углубленный процесс его работы над *целостным* замыслом грандиозного произведения, в котором сценическая и музыкальная стороны формировались в неразрывном единстве. Они показывают, как органично складывался у Глинки весь строй русской эпической оперы — величавой и ораториально-торжественной — и какое огромное значение приобретали в его концепции структурные, архитектурные закономерности жанра.

Наряду с «Русланом» создавались другие новые шедевры, бессмертные спутники этой оперы: романсы на слова Пушкина, цикл «Прощание с Петербургом», музыка к трагедии «Князь Холмский», первый вариант Вальса-фантазии... «Муза подкрепляет: никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения», — признавался Глинка в письме к Ширкову от 9 августа 1840 года (89, 97).

Феномен огромной творческой активности композитора в самую тяжелую пору его жизни заставляет по-иному оценить и многие биографические моменты. Уже в монографии Стасова достаточно пронизательно освещены некоторые важные стороны той «рассеянной жизни», которую Глинка вел в окружении Кукольника и всей петербургской литературной богемы: сюда его привлекала *профессиональная*, художественная атмосфера. Ее он уже не находил в кругу прежних приятелей, завсегдатаев аристократических петербургских салонов. В кружке Кукольника — посредственного литератора, но страстного любителя музыки — он сталкивался, напротив, с тонкой и пронизательной, художественской оценкой своих творческих планов и замыслов, новых произведений. Для всех его окружавших — великого живописца Карла Брюллова, корифея оперной сцены Осипа Петрова, эрудированного поэта и переводчика Александра Струговщикова — он был «музыкальным божеством», Орфеем, гением-вдохновителем. «...Этому редко разлучавшемуся обществу товарищей и друзей Глинка многим обязан был в годину несчастья и печали, когда обстоятельства заставили его покинуть общество, но когда ему всего более необходима была атмосфера общего сочувствия и энтузиазма. Натура Глинки всегда нуждалась, чтобы такой энтузиазм поднимал на своих крыльях его вдохновение», — писал Стасов (260, 245).

Итогом многолетнего труда явилась первая постановка «Руслана», а с ней пришли новые терзания и сомнения, не оставлявшие Глинку до конца дней.

Сценическая история оперы полна противоречий. Уточнить и прояснить ее удалось в основном лишь исследователям недавнего времени (см.: 148, I, 300—322; 154, 51—95). На протяжении многих лет в литературе появлялись разноречивые сведения: об успехе и неуспехе первых спектаклей «Руслана» одновременно говорили многие современники.

Причины этих разногласий понятны. Они скрывались прежде всего в поразительной новизне и смелости драматургического замысла Глинки, опровергающего сложившиеся представления об

оперных традициях. Далеко не случайно в официальных кругах распространились толки о провале «неудачной оперы» Глинки. Да и сам он не скрывал горького разочарования, охватившего его после премьеры (85, 309—310).

Но уже тогда неумолчно звучали восторженные голоса истинных ценителей искусства, к которым вскоре присоединился приехавший в Петербург Лист. Успех оперы возрастал с каждым последующим представлением. В первом сезоне 1842/43 года спектакль прошел 37 раз. Известный театральный критик Ф. А. Кони писал в «Литературной газете»: «Опера „Руслан и Людмила“, которую публика в первое представление приняла было довольно холодно, крепко держится на сцене и с каждым новым представлением приобретает новых поклонников, которые из *недовольных* переходят на сторону ее ярких достоинств и красот музыкальных» (128).

И вместе с тем возрастающий успех «Руслана» в глазах самого композитора не оставлял впечатления столь уж безоблачной картины. При жизни Глинки, да и в последующих постановках оперу нещадно урезывали, исключая из нее лучшие места (об этом с негодованием писали все выдающиеся критики — Одоевский, Стасов, Кюи, Ларош, Чайковский). Гибельным для «Руслана» оказалось изгнание оперы на московскую сцену в 1846 году. Здесь она вскоре прекратила свое существование. Но борьба за оперу продолжалась. Гениальное творение Глинки вызвало к жизни ряд замечательных критических статей, составивших целый «руслановский цикл» в русском классическом музыкознании. Таково пристального внимания, таких жарких дебатов, по существу, не удостоилась с тех пор ни одна русская опера. Переходя в XX век, дискуссия о «Руслане» нашла блестящее продолжение в капитальном труде Асафьева, сосредоточившего внимание на главных принципах русской *лирико-эпической драматургии*, заложенных в «Руслане».

Последний период жизни Глинки в его «Записках» не нашел полного отражения: свое повествование он довел лишь до начала 1854 года. О многих событиях он рассказывает с обычным своим лаконизмом; коротко отмечая знакомства и встречи, многочисленные поездки во Францию, Испанию, в Варшаву и снова во Францию.

На помощь исследователю приходит другой драгоценный фонд: «Записки» дополняются обширным наследием писем. Начиная с 40-х годов эпистолярия Глинки становится все более обильной. Значительно возрастает объем его переписки, бережно сохраняемой корреспондентами (в то время как большинство писем «до-руслановского периода» можно считать бесследно утерянными). С постановкой второй оперы Глинки расширился круг его почитателей. Вокруг него сплотилась группа энтузиастов русского искусства — А. Н. Серов, В. П. Энгельгардт, братья Стасовы; укрепилась дружеская связь с Даргомыжским. Для них каждое слово Глинки осталось драгоценным заветом. Началось собирание био-

графических материалов, музыкальных и литературных автографов. Основную роль в этой труднейшей работе выполнили Л. И. Шестакова — верная спутница последних лет жизни Глинки и хранительница его наследия и ее молодые друзья, преданные глинкианцы Энгельгардт и Стасов.

Сравнительная полнота эпистолярной Глинки в последние годы его жизни дает возможность выделить важнейшие стороны его эстетики, основы поставленных им художественных задач. Это и знаменитое, ставшее уже хрестоматийным письмо к Н. В. Кукольникову от 6 апреля 1845 года о путях русского симфонизма («писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике»), и размышления об испанском фольклоре, и проявившийся на склоне лет глубокий интерес к античности, к вечным ценностям древнего искусства (нечто подобное — у Н. А. Римского-Корсакова в последние годы жизни), и хорошо известное, цитированное выше письмо к Кашперову о задачах искусства, и, наконец, изучение мелодической, ладовой организации древнерусских песнопений в поисках новых средств русской полифонии.

Самостоятельный тематический цикл составляют «испанские письма» Глинки, дополняемые собственными записями народных песен. По яркости описаний и живописности впечатлений они, пожалуй, не имеют себе равных у композитора. С особой ясностью проявляется в них черта, роднящая Глинку с Пушкиным: способность вживания в инациональный строй чувств. На протяжении двух лет разворачивается в письмах Глинки его увлекательная «испанская эпопея». Уже немолодой, удрученный болезнью и тяжкими испытаниями, отправляется он в нелегкое путешествие, преодолевая верхом или пешком скалистые горы и знойные равнины, останавливается в убогих тавернах и слушает народных музыкантов. Модная в то время романтика Испании привлекала его отнюдь не с внешней стороны. Жажда познания нового заставляла его войти в самобытный, еще не затронутый в профессиональной музыке мир. Глинку интересует все: народные обычаи, нравы, характер речи и внешний облик жителей каждой провинции. Сближение с народными музыкантами помогает ему познать истинную — нетеатральную, неоперную Испанию. «Здесь, как и повсюду в Европе, современная цивилизация губительно сказалась на старинных народных обычаях, и мне придется потратить много времени на то, чтобы научиться отличать подлинно народные напевы от получивших здесь права гражданства, более итальянских, чем испанских по характеру современных песен», — писал Глинка 8 сентября 1845 года своему родственнику В. И. Флэри (89, 237).

Еще более категорично высказана им та же мысль в письме к Кукольникову из Гранады (январь 1846). Говоря о музыке южных провинций Испании как о «главном предмете изучения», Глинка подчеркивал своеобразный, полувосточный характер андалусских народных мелодий. «„Maestros“ Испанские и иностранные, живущие в Испании, ничего в этом деле не понимают, и если исполняют иногда национальные мелодии, то сейчас же обезображивают их,

придавая им Европейский характер, между тем как это большею частью чисто арабские мелодии. Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам (аггюгос), мастеровым и простому народу и вслушиваться в их напевы с большим вниманием» (89, 259). Можно ли найти более меткое, лаконичное определение творческого метода Глинки в его работе над музыкальным фольклором, и можно ли не вспомнить при этом пресловутую фразу о «кучерской музыке» «Ивана Сусанина»! Как бы откликаясь на это сопоставление, композитор с гордостью резюмирует основную цель своей испанской поездки: «Изучение народной русской музыки [в] моей молодости повело меня к сочинению Жизни за царя и Руслана. Надеюсь, что и теперь хлопочу не понапрасну» (89, 258).

К последним письмам Глинки, написанным уже после завершения им «Записок», особенно часто обращались советские музыковеды. Суммирующие богатый творческий опыт композитора, наполненные ценными мыслями о задачах искусства, они дают верный ключ к постижению глинкинской эстетики. Мечты о создании русской полифонии на основе древних мелодий знаменного распева, а с другой стороны — горячая увлеченность творчеством Баха, Генделя, Глюка рисуют Глинку как верного наследника века Просвещения, продолжившего в новых условиях опыт великих мастеров. С большой непосредственностью запечатлелся в этих высказываниях творческий облик русского композитора с присущим ему особым качеством «артистического интеллектуализма» (Асафьев). Ими заканчивается эпистолярная Глинки, а вместе с тем завершается сложная эволюция, пройденная им за тридцать лет творческого труда.

Эта эволюция очевидна. Читая «Записки» и письма Глинки, вместе с ним проходишь весь путь гениального мастера. Незаменимые авторские материалы выразительно рисуют его сначала как пылкого юношу с открытой, чувствительной душой, затем как могучего творца «Сусанина» и «Руслана», и наконец — «отца русской музыки», предвидящего ее великое будущее. По-разному и с разными возрастными нюансами звучит в них речь композитора. Но есть в глинкинских мемуарах и неизменные, константные качества: естественность, простота, полное отсутствие позы.

Цельность характера Глинки по-своему отразилась даже в его литературной стилистике — своеобразной, неповторимой. Живая речь, впитавшая особенности народного говора, обильно уснащенная славянизмами, так же правдива, естественна, как его музыка — плоть от плоти народа. И в то же время именно эта простота и безыскусственность литературного стиля Глинки во всей реальности передает нам дух и колорит времени. В удивительной меткости его эпитетов и лаконизме определений ярко запечатлелась замечательная эпоха русской литературной речи — эпоха Пушкина и Грибоедова. За каждым словом скрывается здесь подлинный, человеческий облик великого композитора и в каждом слове видна его ясная, светлая, трезвая мысль.

Две оперы Глинки блистательно завершили сложный процесс становления оперного жанра в России. В них осуществились лучшие чаяния и надежды его предшественников и получило воплощение все то, о чем могли только мечтать самые прозорливые и самые даровитые его современники. Центральная для всего русского искусства тема народного героизма, величественные образы народного эпоса и отечественной истории, путь к которым только нащупывался русскими композиторами Давыдовым, Дегтяревым, Верстовским, у Глинки обрели наконец свою подлинную этическую и философскую сущность. И обрели ее с такой художественной полнотой, с таким гигантским размахом, что новое, глинкинское, сразу заставило забыть старое. Премьера «Сусанина» по праву была воспринята современниками как радикальный, решающий переворот на оперной сцене. Являясь *итогом*, оперы Глинки в еще большей мере стали *открытием*.

Об этом с присущей ему пронизательностью писал мудрый и чуткий друг композитора Одоевский. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем положя руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» — писал он в 1836 году на страницах газеты «Северная пчела» (194, 119).

Начавшийся с «Иваном Сусаниным» новый, классический период русской музыки окончательно утвердился в «Руслане». Две оперы Глинки определили собой путь развития русского оперного творчества, распространив свое влияние и на XX век, на все многонациональное музыкальное искусство нашей Родины. От «Сусанина» и «Руслана» исходят два мощных потока оперной классики, охватывающие коренные ипостаси народной жизни: историю и эпос, память о героическом прошлом русской земли и воплощение высших этических идеалов в народном творчестве. Заложив основы народной музыкальной драмы в «Сусанине», Глинка в «Руслане» продвинулся в глубь веков, в область народных преданий. От этих двух опер прямой путь пролегал к Мусоргскому и Бородину, к операм-сказаниям и операм-былинам Римского-Корсакова.

Различные по сюжету, обе оперы могут в какой-то мере рассматриваться даже как антиподы по типу их композиции, образного строя и общей сценической атмосферы. От исторической трагедии мысль Глинки обратилась к русской сказке, от острых драматических ситуаций — к эпическому повествованию, от сумрачной сцены в лесу — к солнечному миру богатырской Руси. Противоположен и общий характер архитектоники: действенный принцип «вертикальной устремленности» оперной композиции к вершине трагедии, к сцене гибели героя в «Сусанине», а с другой стороны — медленное развертывание повествования «по горизонтальной плоскости», по принципу смены картин в «Руслане».

Однако на более высоком идейно-философском уровне оба творения Глинки объединяются общностью замысла, коренящегося в глубинах народного сознания. Еще Асафьев справедливо усматривал в них общие основы русской оперной классики: цельность этических идеалов, героическую направленность, широту и масштабность в изображении народной жизни. Идея героического подвига пронизывает оба произведения, но воплощается по-разному в условиях исторической драмы и народной сказки.

Истоки этой единой концепции глубоко заложены в одной коренной черте искусства Глинки: эпичности. Как подлинно народный художник, он мыслил в пределах той многомерной образной системы, которая создавалась самим народом в думах о своем прошлом и будущем, в этических представлениях о неизменной победе доброго начала над темными силами зла. В «Руслане» эта идея непосредственно проявляется в светлой, оптимистической образности пушкинской сказки. В «Сусанине» она торжествует как результат сложной трагической коллизии.

Эпическое мышление Глинки находит яркое выражение прежде всего в методе широкого обобщения народных образов, в монументальных массовых сценах «Сусанина» и «Руслана». В них композитор выступает как великий преемник своих предшественников — мастеров партесного пения, а затем Березовского, Бортнянского, Дегтярева. Эпический строй чувств сближает обе оперы Глинки, делая их воплощением русского народа как единой «великой личности» (Мусоргский), как могучей, сплоченной силы.

О принципах эпичности в русском искусстве (а следовательно, и в творчестве Глинки) лучше всего сказал Белинский, подчеркивая связь эпоса с идеей народности в ее национальном и мировом значении. «Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. Но чтоб эпопея, будучи в высшей степени национальным, была бы в то же время и художественным созданием, — необходимо, чтобы форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание», — писал критик (39, 37).

И тот же Белинский, как бы отзываясь на оперные замыслы Глинки, подчеркивал многосоставность и глубину эпической поэзии, способной вобрать в себя и драматическое, и лирическое начало: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии... Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живит их, как огонь Прометеев живит все создания Зевеса» (39, 14). С другой стороны, эпосу присущ скрытый драматизм, который с особой силой проявляется в некоторых вершинных произведениях русской литературы. Такими, по мнению Белинского, являются повесть Гоголя «Тарас Бульба» и историческая повесть-поэма Пушкина «Полтава»: широта и не-

спешность эпического повествования в них сочетаются с напряженностью драматических, трагедийных коллизий. При этом, по словам критика, «эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого» (39, 22).

Не тем же ли ощущением высокого синтеза трех начал пронизаны обе оперы Глинки? И если в первой из них сам автор видел отечественную героическую трагедию, а во второй, по верному определению Лароша, проявилась лирическая природа его искусства, то обе они представляют собой грандиозные эпические произведения, где поэт действительно «смотрит на событие глазами своего народа». Современник Пушкина, Гоголя и Белинского, Глинка творил и мыслил на уровне самых передовых эстетических представлений эпохи.

Тема первой оперы Глинки, выбранная им по совету В. А. Жуковского, как известно, не была новой в русской литературе. Еще в начале XIX века, в годы, когда угроза вторжения наполеоновских войск нависла над Россией, образ героя-патриота сразу же ожил в воображении поэтов, литераторов, драматургов. К теме подвига Сусанина последовательно обращались М. М. Херасков, А. А. Шаховской, С. Н. Глинка, позднее Н. А. Полевой (в драме «Костромские леса») и М. Н. Загоскин, которому тот же Жуковский рекомендовал взять этот сюжет для исторического романа. В течение ряда лет не сходила со сцены опера Кавоса «Иван Сусанин», где некоторые сценические ситуации и принцип распределения партий (классический оперный квартет: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас) в целом совпадают с будущим сценарием глинкинской оперы¹⁰. Решающим же этапом в трактовке исторического образа героя послужила известная дума Рылеева, созданная поэтом-декабристом незадолго до его гибели. Оцененная Пушкиным как одно из лучших произведений Рылеева, она несет в себе ту идею подвига во имя спасения родины, которая была прямо подсказана гражданским патриотизмом «первенцев Свободы» и их готовностью «принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству»¹¹.

В существующей литературе есть немало убедительных доводов, указывающих на связь оперы Глинки с думой Рылеева (прямые ассоциации здесь возникают в особенности в ключевой сцене в лесу). Но даже если предположить, что произведение Рылеева по каким-либо причинам не дошло в то время до Глинки, то самое представление о народном герое, возникшее в передовых литературных кругах, в сфере влияния Пушкина и его исторических концепций, не могло не вдохновлять, не стимулировать его мысль.

¹⁰ См. т. 4 настоящего издания.

¹¹ Слова декабриста М. И. Муравьева-Апостола (цит. по кн.: 106, 510).

Воодушевленный советами друзей, участием и поддержкой Пушкина, Жуковского, Одоевского, Глинка работал над оперой с огромным увлечением. О поразительной, стихийной силе вдохновения, породившей музыку «Сусанина», с восторгом писал впоследствии Чайковский, предпочитавший эту оперу всем музыкальным красотам «Руслана»: «Стихийная сила в первой опере дает себя сильнее чувствовать, а „Славься“ есть нечто подавляющее, исполненное. И ведь образца не было никакого; антецедентов нет ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров. Поразительно, удивительно!» — писал автор «Пиковой дамы» (293, 214).

Спонтанность творческого процесса, удивившая даже и самого композитора (по его словам, опера создавалась «как бы по волшебному действию»), тем более примечательна, что весь грандиозный замысел этой народной эпопеи действительно не имел precedентов ни в русской, ни в западноевропейской музыке.

Время, когда работал над своей оперой Глинка, ознаменовалось полным расцветом романтизма в западноевропейском музыкальном театре. Закончился творческий путь корифеев итальянской оперы — Россини, Беллини; уже появились на сцене первые оперы Верди. Французская опера в тесном союзе с романтической драмой приходит к созданию остросюжетного, сценически эффектного оперного спектакля. В Германии Вебер, завершая свой творческий путь в «Обероне», передает знамя национального романтизма молодому Вагнеру.

По-разному проявившаяся в различных странах мира, эстетика романтизма существенно трансформировала оперный жанр. На первый план выдвигается широкая тематика историко-героической драмы, вдохновленной национально-освободительными идеалами 30—40-х годов. В лучших операх Беллини, Россини, Обера, Мейербера героическая тема была расширена до крупных масштабов общенародных движений. А вместе с тем укрупнялась и оперная композиция, разрасталось значение развернутых сквозных сцен. И этого, конечно, не мог не учитывать Глинка, знакомый с высшими достижениями оперного театра, глубоко впитывающий опыт передовой оперной культуры своего времени.

Но ни одна из западноевропейских школ не сделала его подражателем. Национальная самобытность его первой оперы сказывается во всей ее образной системе, во всех особенностях музыкального языка. О русской национальной опере «больших размеров», где каждый звук будет родным и где его соотечественники будут «как у себя дома», он мечтал еще за границей, в Италии и Германии (89, 52—54). Еще не зная сюжета будущей оперы, он уже вынашивал ее музыкальные темы, впоследствии вошедшие в партитуру «Сусанина». И можно не сомневаться, что этот сюжет с самого же начала мыслился им в плане большой героической трагедии, способной воплотиться в развернутой, симфонически насыщенной форме. Мысль повести русскую оперу по прежнему пути бытовой музыкальной комедии или «волшебного», феерического представления никогда не возникла у композитора.

Зерно, брошенное Жуковским, попало, таким образом, на хорошо подготовленную почву. История подвига Сусанина привлекла Глинку своей гражданственностью, этической силой — и образ героя встал перед ним во всей жизненной достоверности.

И тем не менее процесс работы, начатой композитором в 1834 году, был осложнен многими обстоятельствами. Широкая историческая тема, связанная с идеей борьбы за самоутверждение и независимость Руси, первоначально наталкивала Глинку на более обобщенную, чисто эпическую трактовку. Первый вариант произведения, по свидетельству Одоевского, складывался в виде трехчастной оперы-оратории. «Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картины, как говорил он, или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством», — писал Одоевский Стасову в 1857 году (196, 229). В этих трех сценах исследователи с полным основанием усматривают замысел первого, четвертого действий и эпилога будущей оперы, причем в центре всей композиции предполагалась сцена в лесу, которую Глинка задумал сразу же после предложения Жуковского (см.: 212, 21—23). Уже на этой ранней стадии работы возникла у него идея конфликта, «мысль противопоставить русской музыке польскую». Являясь основным стержнем драматического действия, эта господствующая антитеза была утверждена в увертюре, с которой и началось сочинение оперы. Глинка, по его словам, начал работать «совершенно наизоворот, а именно начал тем, чем другие кончают, т. е. увертюрой» (85, 267). Но именно здесь, в рамках симфонического произведения, сложился у него тематический материал, рисующий обе противоборствующие группы: обобщенный образ русского народа, широко экспонированный в энергически-действенных и песенно-лирических темах, в главной и побочной партиях, — и острая характеристика польских завоевателей, сосредоточенная в связующей партии и в коде¹².

План оперы постепенно разрастался. Проекция, заложенная в увертюре, наталкивала на путь более динамичного, конфликтного решения, выходящего далеко за рамки ораториальной статики. К концу 1834 — началу 1835 года относится так называемый «первоначальный план» оперы, написанный собственной рукой Глинки и найденный в бумагах Кукольника, которого композитор сначала предполагал привлечь в качестве либреттиста.

Из текста плана видно, что некоторые номера уже существовали в эскизах композитора до оформления либретто (ария Антониды, первая сцена Сусанина с крестьянами, песня Вани, романс Антониды). Подробно разработана вся структура первых трех

¹² К аналогичному драматургическому приему Глинка позднее прибегнет в увертюре «Руслана», показывая враждебную силу контрдействия в неустойчивых разделах формы и проводя центральную линию богатырской Руси в экспозиции и репризе.

действий, намечен характер музыки и тип музыкальных форм. Эти определения, сделанные с присущей Глинке лаконичностью, полностью воплотились в драматургическом развитии оперы, которую композитор ясно видел в своем воображении, еще не имея в руках литературного текста.

Тем более трудной оказалась задача либреттиста. Сложившаяся у Глинки система музыкальной образности предъявляла к автору текста самые серьезные требования, и прежде всего — глубокого проникновения в дух и строй глинкинской музыки. Такое сотрудничество предполагало в поэте также и музыкальную чуткость, способность увлечься своей задачей и полностью подчиниться воле композитора.

В условиях того времени эта задача оказалась неразрешимой. К профессиональным художественным требованиям присоединились не менее важные трудности идеологического порядка. Предназначенная для постановки на императорской сцене, в Большом театре, выполнявшем в то время функцию театра придворного, патриотическая опера Глинки неизбежно должна была приобрести соответствующую официозную окраску. Пристальный интерес к ней проявил сам Николай I (по его желанию первоначальное название оперы «Иван Сусанин» было заменено откровенно тенденциозным: «Жизнь за царя»). И это «высочайшее внимание» во многом определило нелегкую сценическую судьбу гениального творения Глинки.

Основной либреттист «Сусанина» — барон Егор (Георгий) Федорович Розен, как известно, не был единственным автором текста. На первых порах в работе над оперой принимали участие и сам инициатор ее Жуковский, и друг Глинки Одоевский, и молодой писатель В. А. Соллогуб, и наконец — Н. В. Кукольник, с которым композитор познакомился в 1834 году. Ни один из них не оправдал ожиданий Глинки. Жуковский сначала сам вызвался работать над либретто, но вскоре отказался от этого намерения и написал лишь текст эпилога. Безрезультатными оказались встречи с Соллогубом, которому замысел Глинки оказался непонятным. Не удалось привлечь к работе и Кукольника, вскоре уехавшего из Петербурга в Москву¹³.

Оставалось последовать совету Жуковского и передать либретто в руки Розена — литератора, близкого ко двору, секретаря наследника. При этом поэт несомненно имел в виду практическую цель: сотрудничество с Розеном было в известном смысле лучшей рекомендацией для композитора и залогом успеха будущей оперы.

Горькое разочарование постигло Глинку с первых же шагов этой совместной работы. Образованный человек, знаток античности, известный в литературных кругах, Розен в то же время ни в какой степени не был способен подняться до уровня глинкинской музыки. Получив от композитора соответствующие данной

¹³ Перу Кукольника принадлежит лишь текст дополнительной сцены Вани у ворот Ипатьевского монастыря, написанной в августе 1837 года.

мелодии метрические схемы, он добросовестно подбирал к ним тексты, обильно уснащенные высокопарными монархическими тирадами. Легко понять горькую иронию Глинки, чей слух не мог мириться с топорностью этих псевдонародных «речений» придворного стихотворца¹⁴.

Но путь к отступлению был уже отрезан: опера принята к постановке и приурочена к торжественному открытию Большого театра после его реставрации.

Увлеченный своим трудом, Глинка многое мог простить Розену. В его сознании опера уже сложилась как героическая концепция, как воплощение идеи народного подвига и беззаветной преданности Отчизне. Ее он запечатлел и в трагедийной возвышенности центрального образа, и в мощном развитии народных сцен. Величие идеи сохранено в самой музыке.

Основой «отечественной героико-трагической оперы», как называл ее композитор, явилось высокое обобщение образа народа в его этическом, нравственном аспекте: народ как носитель духовных ценностей, как воплощение мужества, добра, справедливости. Отсюда своеобразие композиции, сочетающей в себе черты эпичности и драматизма: трагические события разворачиваются в масштабе народной эпопеи.

Архитектоника оперы отличается классической стройностью. Вся грандиозная композиция, опирающаяся на два мощных хоро-вых «устоя» — интродукцию и эпилог, — в своей внутренней динамике направлена к одной главной кульминации, к сцене подвига Сусанина¹⁵. Слияние этих двух тенденций — ораториально-статической и драматически-действенной — осуществилось у Глинки с редкой органичностью. В «Сусанине» он проложил путь к будущему развитию русской историко-героической оперы, в которой раскрылся весь богатейший потенциал глинкинских драматургических принципов эпоса и драмы.

Единство композиции обусловлено методом симфонического развития. «Иван Сусанин» — первая русская опера, основанная на сквозном разворачивании музыки, без разговорного диалога. Тем более поражает ее структурная цельность. «Надлежало все при-

¹⁴ Нельзя не заметить, что сценическая трактовка оперы, возобновленной на советской сцене в 1939 году, донныне остается серьезной проблемой. Тенденциозность написанного Розеном текста, естественно, потребовала коренной переработки либретто. Однако небезупречным оказался и новый текст С. М. Городецкого, допустившего в своем варианте слишком явное нарушение исторической достоверности. Созданные им стихи далеко не везде отвечают требованиям вокальной фонетики и не всегда согласуются с плавной мелодикой Глинки. Все это привело к весьма неустойчивой и условной практике «редактирования» современного либретто: отдельные, наиболее удачные стихи розеновского либретто в ряде случаев сохранялись исполнителями, неорганично вторгаясь в новый текст. О явном несовершенстве обновленного либретто «Сусанина» неоднократно писали советские музыковеды (см.: 309; 65).

¹⁵ Работая над оперой, Глинка постепенно расширял тему героического подвига, предпослав сцене в лесу сначала самостоятельную сцену Собинина с крестьянами, а затем дополнительную картину IV действия у ворот монастыря с большой арией Вани.

гонять так, чтобы вышло стройное целое», — писал Глинка (85, 269). К этой цели он настойчиво шел путем тщательной разработки тематического материала. В опере господствует единая образно-музыкальная система, последовательно развивающая ее главную героико-патриотическую мысль. Опираясь на этот сложившийся тематический комплекс, композитор закладывал основы лейтмотивного метода, впоследствии широко разработанного Чайковским и Римским-Корсаковым в операх самых различных жанров.

Два принципа тематических связей определяют у Глинки драматургию оперной формы: 1) выразить главную идею в темах народно-песенного характера, сосредоточенных в узловых моментах действия; 2) последовательно провести в опере линию борьбы противодействующих сил.

Первый из этих принципов осуществляется путем сквозного проведения двух тем: широкого запева, лежащего в основе интродукции, и темы народного шествия, открывающей эпилог. Их внутреннее родство обусловлено общей секундовой попевкой, близкой к плавным мелодиям древнего знаменного распева (пример 88а, б).

В основе второго принципа развития лежит контрастное сопоставление тем польского ритма с русским песенным тематизмом, причем обе группы образов трансформируются, преобразуются в наиболее напряженных кульминационных моментах действий (сцены Сусанина с поляками в III и IV актах).

Доминирует русская сфера. Охват русской народной жизни в опере необычайно широк: быт, история, эпос. От первого героико-эпического хора интродукции композитор ведет действие к жанровым сценам, картина «семейственного счастья»; трогает нас простой и задушевной лирикой, погружается глубоко в мир чувств своих героев — Сусанина, Антонида, Вани, Собинина — и вновь возвращается к широкой массовой сцене колоссального размаха в хоровом эпилоге. Этими образными сопоставлениями порожден весь народно-песенный стиль оперы, ее широкоохватный жанровый облик.

В народных сценах «Сусанина» Глинка мудро обобщает самые основные, типические черты различных песенных жанров. Впервые сумел он их передать с таким ощущением жизненной реальности. Всюду — и в грациозной пятидольной ритмике свадебного хора девушек, и в гибкой ладовой переменности протяжной песни гребцов, и в широком сольном запеве мужского хора интродукции — дает он почувствовать вольное, живое дыхание русской народной мелодии — нескованной, свободной, раскрепощенной.

Глубокий подход к народным песням проявился и в методах полифонического развития. Опираясь на самые коренные особенности народного подголосочного стиля, он вдумчиво объединяет их с принципами классической полифонии, с устойчивыми закономерностями фуги, канона, имитации. Полифоничность в значительной мере свойственна и оркестровому стилю оперы, где каж-

дый голос плавно, рельефно «выпевает» свою мелодическую линию в партитуре¹⁶.

Другим принципом формообразования, почерпнутым в народных традициях, явилось использование вариационного метода, трактованного у Глинки с необычайной широтой. Вариационность в самых различных сочетаниях и формах — свободных и строгих, вокальных и инструментальных — пронизывает всю музыку «Сусанина», подчеркивая ее самобытный характер.

Таковы основные народные сцены интродукции и эпилога. Возникшие на почве древнейших традиций русской хоровой музыки, во многом продолжающие линию гимнических хоровых «славословий» XVIII — начала XIX века (концерты Бортнянского, Березовского, Дегтярева), они вобрали в себя все лучшее, что было создано предшественниками Глинки на протяжении многих веков. Славу народу и славу родине торжественно провозгласил композитор в двух грандиозных фресках, обрамляющих героический сказ.

Прологом к опере служит монументальная интродукция. В основе ее — две темы, связанные с жанрами протяжных и хороводных песен. Широкий, привольный запев мужского хора свежо оттеняется звучанием женских голосов; подвижность второй, хороводной темы придает всей картине светлый, весенний колорит. Развертывая интродукцию в форме двойных вариаций, Глинка заканчивает ее мужественной и энергичной фугой. «Сей хор, идущий фугою, должен выражать силу и беззаветную неустрашимость русского народа, быть написан русским размером», — писал он в «первоначальном плане» оперы (86, 29—30). Яркая, волевая устремленность фуги подчеркивается динамикой полифонического развития: героический запев тенора и характерные интонации, заимствованные из женского хора, с самого же начала объединяются в главной теме, причем экспозиционный раздел формы заканчивается энергичной плясовой темой (также из женского хора), имеющей характер припева (пример 89).

Свободно сочетая в народном хоре принцип запева и припева с классической структурой фуги, Глинка создает, по существу, новую форму «песни-фуги», основанную на коренных народных традициях. Здесь лишь отчасти претворен опыт его предшественников, стремившихся к этому синтезу. В сравнении с фугированными финалами русских хоровых концертов XVIII века гениальная интродукция «Сусанина» впервые твердо поставила высшую форму классической полифонии на русскую народную основу, на почву «русского размера», как говорил об этом сам композитор.

¹⁶ В этом, по-видимому, заключалась одна из причин, препятствовавших «легкому» усвоению глинкинских опер известной частью оперной аудитории того времени. Обвиняя оперу в обилии «контрапунктических затей», музыку Глинки называли ученой и сложной. И даже юного Серова, который присутствовал на втором представлении «Сусанина», она поразила «какой-то особенной серьезностью фактуры (от преобладания контрапункта)», а сцена в лесу показалась ему «скудной и утомительной» (238, 68).

Справедливо суждение Римского-Корсакова о том, что свою задачу «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака», сформулированную им уже на склоне лет, Глинка фактически выполнил «уже задолго до этих слов» в интродукции «Ивана Сусанина» (225, 431).

Еще более широко развернута композиция заключительной сцены оперы — эпилога. Величественный хор «Славься» с небывалой мощью выражает общее чувство народного ликования. «Хор этот... — неоспоримо высший и совершеннейший народный гимн, какой когда-либо раздавался в России», — писал Стасов в своей биографии Глинки (260, 255). «Подавляющим, исполинским» назвал его Чайковский, утверждавший, что, создав хор «Славься», Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно» (293, 214).

Характер финального хора сам композитор выразительно определил как «гимн-марш». Сочетающая в себе черты распевности и движения, главная тема эпилога исполнена благородной простоты. Весь ее интонационно-ритмический строй передает неторопливую поступь народного шествия, движение колоссальных масс народа.

Истоки мелодики и фактуры хора многообразны. Они и в плавных попевах древнего знаменного распева, и в победных «виватных» кантах Петровской эпохи, и в маршевых ритмах воинских песен 1812 года. Особенно чутко переданы у Глинки характернейшие черты русского партесного стиля XVII—XVIII веков. Голоса движутся плотной массой, с преобладающим параллельным движением баса и мелодии, с обилием терцовых удвоений. Господствует чистая диатоника, плагальность; тема, развертывающаяся в тональности до мажор, приобретает характерный миксолидийский оттенок с опорой на доминанту лада. Типично русский, распевный склад темы подчеркивается приемами полифонического варьирования: к основному напеву хора присоединяются звонкие «юбилеи» верхних голосов у группы корифеев (пример 90).

В общей композиции хоровой сцены Глинка вновь применяет излюбленную им форму вариаций с акцентом на подголосочно-полифонических приемах развития.

Впечатление света, радости, торжества достигается также колористическими приемами. В финале участвуют полный симфонический оркестр и два медных оркестра на сцене. К основной массе хора присоединяется группа корифеев и воинов (басы). Вступают колокола. В коде торжественная гимническая тема у хора внезапно озаряется ярким светом гармонических красок (аккорды III мажорной ступени — ми мажор). Все эти средства применены с подлинно глинкинским чувством меры, стройности и красоты формы. Такого апофеоза народной мощи еще не знала оперная сцена!..

С характеристикой народа тесно связан образ Сусанина, новаторский по своему реализму. Музыкальная характеристика Сусанина поражает убеждающей силой правды и простоты. Вопреки

оперным традициям того времени Глинка наделил трагического героя реальными, конкретными чертами простого человека. Перед зрителем предстал русский крестьянин — хозяин, семьянин — заботливый и ласковый, прямой и простодушный. «Роль Сусанина вообще написать как можно проще», — говорится в авторском плане оперы.

И в то же время характеристика героя нигде не утрачивает величия. Нравственная сила Сусанина — в единении с народом. В опере он показан как «корифей народного хора», как собирательный образ, несущий в себе лучшие качества народного характера. «Сусанин — не мужик простой, нет: *идея, легенда*, мощное создание необходимости», — писал о глинкинском герое Мусоргский (163, 188).

Отсюда и «собирательный», обобщающий тематизм его музыкальной характеристики. Только в партии Сусанина, в отличие от всех других персонажей, Глинка использует лейттемы народного патриотизма, звучащие в интродукции и эпилоге (сцена с поляками из III действия). И только здесь счел он возможным ввести подлинный материал двух русских народных песен: записанную им самим «песню лужского извозчика», которую он слышал от ямщика-крестьянина (реплика «Что гадать о свадьбе!»), и широко известную песню вольницы (или «разбойничью песню», как называет ее Глинка) «Вниз по матушке по Волге». Обе они получают свободное развитие в кульминационной сцене трагедии — сцене в лесу.

Новаторский стиль оперы Глинки полностью проявился в речитативах Сусанина. В этой вокальной партии композитор впервые овладевает теми приемами широкой, распевной декламации, которые будут впоследствии одним из главных, определяющих признаков русской композиторской школы. Он смело разрушает традиционное разделение на «нейтральные», связующие речитативы и выразительную кантилену и придает речитативам Сусанина огромную силу экспрессии. На этой основе будут впоследствии создавать свои оперные партии Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Традиции глинкинского распевого речитатива особенно наглядно прослеживаются в оперном стиле Мусоргского, в драматических партиях «Хованщины» и «Бориса».

Органически сочетая в партии Сусанина интонации народного говора и русской распевной мелодии, Глинка создает особый вид ариозного пения, отмеченного яркой характерностью народно-песенных оборотов. Типичными признаками тематизма служат здесь поступенные ходы с упором на нижний звук, опевание квинты и тоники лада, характерное интонирование трезвучия с секстой (так называемый «глинкинский гексахорд»), широкие, экспрессивные кварто-квинтовые попевки. Такой тип русской мелодии лежит и в основе сцены Сусанина с крестьянами (I действие), и в трогательном ариозо прощания с дочерью, и в идиллически-спокойной «теме семейного счастья», которая всюду сопутствует герою в III и IV действиях оперы (пример 91а, б, в).

Вершин развития образа композитор достигает в последней, кульминационной сцене Сусанина: здесь ему действительно удалось, говоря словами Одоевского, «возвысить русскую мелодию до трагического стиля». Глинка задумал сцену в лесу как свободно развивающуюся композицию, в центре которой возвышаются ария и речитативный монолог героя. Впервые в этой моносцене он оставляет Сусанина наедине со своими думами; до сих пор он выступал только в народных сценах и ансамблях, в соотношении с другими действующими лицами. С особой полнотой проявилась здесь сила реалистического мышления Глинки, его глубокое постижение правды чувств. Композитор намеренно не дает своему герою традиционной «бравурной» патетической арии. Мелодия партии Сусанина, основанная на характерной русской попевке (нисходящий минорный гексахорд от VI ступени к тонике), полна глубокой сосредоточенной скорби. Примечательно ее сходство с минорным вариантом основной темы интродукции, темы прославления павших воинов («Мир в земле сырой! Честь в стране родной! Слава мне в Руси святой!»)¹⁷. Аккомпанемент арфы в оркестре придает широкому напеву эпически величавый характер.

В следующем за арией речитативе Сусанина Глинка использует прием реминисценций. Оркестр интонирует темы Собинина, Антонида и Вани; звучат отголоски финала I действия, темы из квартета III акта, песня Вани и скорбный, оминоренный вариант «темы семейного счастья». Динамичное оркестровое интермеццо — картина выюги — подготавливает кульминационную сцену оперы: действие переключается в симфонический план. Полифоническое развитие темы в оркестре (фугато) создает линию непрерывного нарастания с постепенным наложением голосов. Внезапно прорезывая оркестровую ткань, у медных в низком регистре вступает грозная польская тема синкопированного ритма.

В последней сцене Сусанина с врагами мобилизованы все средства драматической экспрессии, настойчиво акцентированные приемом контрастной полифонии. Энергичная, размашистая мелодия в партии Сусанина («Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал!») контрапунктически сочетается с мощными раскатами «разбойничьей песни» в оркестре. Одна из последних реплик Сусанина — «Встает моя заря!», исполненная неколебимой веры в победу, звучит как предвосхищение темы «Славься».

Подлинно симфоничная по концепции, сцена Сусанина явилась крупнейшим новаторским достижением композитора, первым образцом развитой драматической моносцены в русской опере. Отсюда вырастают впоследствии и гениальные монологи в операх Мусоргского, и драматические моносцены Чайковского, особенно высоко ценившего эту картину оперы Глинки. Создав образ героя-крестьянина, автор «Сусанина» решил одну из главных

¹⁷ Эти слова были приведены Глинкой в качестве эпиграфа к первому варианту увертюры.

задач оперной драматургии. Русская историческая опера XIX века настойчиво требовала правдивой и жизненной трактовки героических образов, и Глинка этот путь указал.

Характер Сусанина оттеняется близкими к нему персонажами лирического и героического плана. Дети Сусанина, как и он сам, — люди, сильные духом; как и он сам, олицетворяют лучшие стороны народного характера: высокую нравственную силу, духовную чистоту, чувство долга, стойкость и беззаветную любовь к родине.

Однако принцип музыкальной характеристики здесь несколько иной. Рисуя образы Вани, Антонида, Собинина, Глинка в гораздо большей степени опирается на уже существующие традиции русской оперной сцены, на интонационный строй бытовой песни-романса. Живую связь здесь можно ощутить и с варламовским стилем вокальной лирики, и с оперными ариями Верстовского, а если употребить сравнение из области живописи — с трогательными типами русских крестьян в жанровых полотнах Венецианова и Тропинина.

С другой стороны, в этом «групповом портрете» можно заметить и несомненное влияние итальянского стиля бельканто, претворенного в духе русской песенности. С техническим совершенством и виртуозным блеском использует Глинка выразительные возможности каждого голоса: легкость, подвижность в партии сопрано, широкую кантилену и сочное звучание низкого грудного регистра в контральтовой партии, звонкий верхний регистр у драматического тенора, усиленный приемами *attacca*, *pop fogza*. О сознательном применении техники бельканто говорил сам композитор, оценивая свое произведение в позднейшие годы. Но все эти средства у него выступают в строгом соподчинении с интонационным строем русской мелодики: достаточно напомнить трогательный «романс Антонида», прямо вырастающий из интонаций русского народного причитания.

Особая роль в опере принадлежит Ване — духовному наследнику Сусанина. Партия Вани, вначале задуманная только в лирическом плане, впоследствии была значительно развита и углублена композитором. Написанная Глинкой дополнительно, для А. Я. Петровой-Воробьевой, сцена Вани у ворот монастыря непосредственно связывает этот образ с главной идеей — идеей героического подвига.

Духовное родство юного героя с главным персонажем — Сусаниным — подчеркнуто также и в общей драматургической концепции эпилога. В центр всей этой монументальной композиции, состоящей из двух картин, Глинка намеренно ввел небольшой ансамбль траурного характера — реквием памяти героя. Как скорбный плач звучит здесь широкий запев в партии контральто: «Ах, не мне бедному, ветру буйному», перекликающийся с медленным вступлением к увертюре. Задушевному лиризму этой сцены, написанной на поэтический текст Жуковского, особенно ярко контрастирует следующий за ним гимн народного ликования

(«Смерть... Сусанина высказывается сиротою в эпилоге», — подчеркивает Глинка в «Записках») (85, 275)¹⁸.

Замечательна и музыкальная форма терцета, полностью обусловленная жанром протяжной песни. Ведущая мелодия контральто лишь слегка оттеняется сопутствующими подголосками других голосов — сопрано и тенора. Как и в других случаях, принципы музыкальной формы находятся у Глинки в строгой зависимости от ситуации, от общей характеристики каждого действующего лица. Всегда тяготевший к законченной,стройной архитектонике, он использует сложившиеся классические оперные формы с редким разнообразием. Здесь и большие арии контрастного строения (каватина и рондо Антонида, ария Вани, ария Собинина в IV действии), и простые строфические песенно-романсные формы (песня Вани, романс Антонида), и небольшие ариозо (прощание Сусанина с дочерью), и развернутые напевно-декламационные монологи (сцена в лесу). Динамика сквозных, свободно развивающихся сцен естественно связана с центральным образом Сусанина: именно в таких действенных эпизодах наиболее ярко проявляется господствующее в опере трагедийное, драматическое начало.

Широкому развитию русских народных образов противопоставлена более обобщенная характеристика польских сцен. Музыкальный тематизм сил контрдействия строится на остро ритмованных интонациях польского танца. Преобладающим в русской музыке двудольным размером контрастируют трехдольные, плавному движению — своенравно-капризное, с обилием синкопированных и пунктирных ритмов, умеренным темпам — быстрые. Уже на первых представлениях «Сусанина» этот драматургический прием был по достоинству оценен современниками. «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки, — писал Гоголь, — слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» (94, 184).

Во II действии экспозиция польской сферы целиком переносится в план хореографической образности. Отсутствуют приемы индивидуализации, выделения отдельных фигур. Образ надменных завоевателей передан симфоническими средствами и передан с изумительным артистизмом. Композитор намеренно типизирует самые яркие, эффектные черты аристократических польских танцев, намеренно подчеркивает присущий им рыцарственный блестящий колорит. Во всем великолепии разворачивается здесь и горделивая поступь полонеза, и прихотливый полет мазурки, и стремительный бег краковяка. Особая атмосфера праздничной приподнятости создается благодаря мастерской оркестровке, обилию тем-

¹⁸ Прямым нарушением авторского замысла является неоправданное купирование этого ансамбля в современных постановках.

бровых контрастов, включению яркого тембра медных (сценический оркестр). Пышно-торжественным темам противопоставлены женственно-грациозные, массивным оркестровым тутти — пленительные сольные эпизоды у деревянных духовых.

Характерен и общий драматургический замысел. Являясь безупречной в хореографическом отношении, музыка II действия ни в коей мере не выполняет функцию традиционного оперного дивертисмента: она подчинена единой линии симфонического развития. Блестящая сюита танцев перерастает в напряженный, динамичный финал; «опрометчивые» темы мазурки подвергаются активной полифонической и мотивной разработке, образуя живую, изменчивую ткань. Важное значение в этой картине смятения и тревоги приобретает характерный мотив с дроблением сильной доли (пример 92).

В дальнейшем мысль Глинки «противопоставить русской музыке польскую» проявляет себя все более активно. Контраст двух национальных сфер служит основой главнейших, узловых «сцен столкновения» в III и IV действиях (№ 13 и 21 оперной партитуры), причем в отдельных случаях темы не только сопоставляются, но и взаимодействуют в контрастно-полифонических сочетаниях.

Сквозное проведение польских тем получает свое завершение в последней картине IV действия. Драматическая трактовка темы мазурки в начале этой сцены создает образ оцепенения; интонации мазурки преобразованы путем их хроматизации и введения экспрессивной гармонии уменьшенного септаккорда (пример 93).

Тревожно и грозно звучит новая польская тема, появляющаяся в конце этой картины, перед финальной сценой Сусанина с поляками (пример 94). В низком регистре оркестра, у фаготов и тромбонов, она приобретает зловещую, мрачную окраску (впервые эта тема проходит еще в увертюре).

Все эти приемы трансформации польских тем ярко подчеркивают и выявляют драматургический замысел Глинки: в постепенном омрачении, «убывании» польского тематизма изживает себя линия контрдействия.

В последний раз тема мазурки (вернее, отдельные ее мотивы — «осколки») звучит в симфоническом антракте перед эпилогом¹⁹. Здесь она стремительно пролетает как вихрь, чтобы затем уступить место величественной распевной теме интродукции.

Низкие струнные выразительно интонируют минорный вариант темы народного хора, постепенно перерастающей в образ торжества. Могучее тутти оркестра, утверждающее в конце антракта светлую тональность ми мажор, непосредственно сопоставляется с первым проведением темы «Славься», звучащей у хора

¹⁹ В первоначальном варианте оперы этот антракт представлял собой программную симфоническую картину связующего характера: музыка антракта, основанная на материале увертюры и финала III действия, при закрытом занавесе изображала схватку Собинина и его товарищей с врагами (см.: 212, 36—39).

в до-мажорной окраске. Эта типично глинкинская светлая, большетерцовая гармоническая последовательность сразу же вводит слушателя в строй заключительной сцены ликования. Одновременно создается и тематическая арка, объединяющая всю оперную композицию, — прием, усиленный Глинкой впоследствии в «Руслане» и характерный для его симфонического метода в целом. Идея симфонизации оперной формы в двух его операх получила законченное воплощение.

В «Сусанине» композитор проявил себя как великий художник-новатор, определивший самостоятельный путь развития русского музыкального театра. Однако новаторские принципы драматургии в этой первой классической опере не были результатом какой-либо специальной теоретической концепции. Глинка не имел в виду осознанных целей оперной реформы. Его композиционные методы возникли естественно, органично — как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого претворения общеевропейских классических традиций на русской почве. Возвысив жанр исторической оперы до уровня народной трагедии, он выразил ведущую идею своего времени — идею нерасторжимого единства личной и общенародной судьбы.

Руслан и Людмила

Вторая опера Глинки — высшее проявление его гения, вершина его творческого пути. Значение ее в известной мере универсально. Родившаяся в пору мощного подъема русской литературы и вдохновленная творчеством Пушкина, она открыла для русской музыки доступ к самым глубоким, значительным концепциям, до которых прежде не поднималась музыкальная мысль. Наиболее очевидно ее воздействие, естественно, проявилось в оперном жанре. Нет надобности напоминать о многочисленных потомках «Руслана», обогативших русское и мировое искусство на оперной сцене, о великих созданиях Бородина и Римского-Корсакова, продолживших глинкинскую линию в новых исторических условиях конца XIX — начала XX века. Но даже и далеко за пределами сказочно-эпической оперы влияние «русланизма» сказалось во всей полноте. (К «Руслану» восходят и многообразные типы русского эпического симфонизма, и эпические образы камерной инструментальной музыки, и даже некоторые жанры вокально-камерного творчества, наиболее ярко представленные в романсах Бородина. Создав свою оперу, Глинка, по существу, заложил основы целого направления в русской музыке. Смысл этого направления коренится в той же руководящей идее народности, которую он по-новому поставил в «Руслане».

Время создания этой оперы ознаменовалось повышенным интересом к древнейшим основам народного творчества, к истокам народного мировоззрения и народной художественной мысли. Записывались ранние образцы русского музыкально-поэтического фольклора: былины, обрядовые песни, духовные стихи. Всеобщее

внимание, и прежде всего зоркий взгляд Пушкина, привлекли труды собирателя-энтузиаста П. В. Киреевского. В 1836—1837 годах вышел фундаментальный труд этнографа И. П. Сахарова «Сказания русского народа», в котором автор впервые ввел в литературу термин «былина». Впервые с научных позиций исследователи подходят к проблеме эпоса как выражения народного сознания, как формирующего начала народной этики и эстетики. Особое внимание этой проблеме уделил Белинский. В цитированном выше труде «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) он подчеркивал первозданность и всеохватность эпоса, его неразрывную связь с народной жизнью.

Идея создания сказочно-эпической оперы была, таким образом, навеяна всей атмосферой времени. Непосредственным же толчком послужила поэма Пушкина, которую Глинка несомненно знал с юных лет. Своими замыслами он поделился с самим поэтом. Беседа с Пушкиным состоялась в последние дни 1836 или в самом начале 1837 года на одном из вечеров у Жуковского. Это была, по-видимому, последняя встреча поэта и композитора, последнее завещание, которое оставил всей русской музыке великий автор поэмы. Знаменательны слова Пушкина, переданные нам Глинкой в «Записках»: «Говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал» (85, 282). Действительно, в последнюю, завершающую пору своего творческого пути, после создания поздних сказок, поэт мог по-новому взглянуть на свой юношеский труд, и сама идея музыкального прочтения «Руслана» не могла не заинтересовать его.

Но путь к осуществлению оперного замысла оказался долгим и сложным. Лишенный поддержки Пушкина, на которую он рассчитывал, Глинка должен был сам создавать тот сценарий и план, который соответствовал бы его музыкальным представлениям, его творческому видению сюжета. Как это было и прежде, в процессе сочинения «Ивана Сусанина», музыка опережала слова. Осенью 1837 года в воображении композитора уже сложился план оперы, возникли музыкальные темы, характеризующие Людмилу, Руслана, Ратмира. Однако вопрос о предполагаемом либреттисте затянулся надолго. Один из современников Глинки, писатель Н. А. Полевой, писал Верстовскому в начале 1838 года: «С Глинкой я познакомился... Теперь занимает его „Руслан и Людмила“. Опера почти закончена, а текста еще нет. Станный способ писать! Я слышал многие отрывки» (цит. по: 152, 154).

В поисках либреттиста композитор остановил наконец свой взгляд на В. Ф. Ширкове — поэте-любителе, которому поручил «для пробы» написать текст каватины Гориславы. Опыт удовлетворил Глинку, и с тех пор Ширков сделался основным либреттистом «Руслана», всецело подчинив себя воле композитора. Глинка подробно разъяснял ему характер и структуру каждого номера, давал соответствующие метроритмические схемы предполагаемых стихов. Как и в либретто «Сусанина», он многое исправлял и вписывал своей рукой. В процессе сочинения текст оперы

постепенно совершенствовался: отпадали второстепенные эпизоды, уточнялась форма, выстраивалась архитектура монументального здания. В 1838 году, сначала в Петербурге, а затем во время поездки на Украину, значительная часть оперы была уже написана. Но только через два года, находясь в родном Новоспаском, Глинка пришел наконец к решению всей композиции: созданы были монументальная интродукция и светлый, торжественный финал. Тогда же, осенью 1840 года, написана была полностью ария Руслана, намеченная ранее лишь в эскизном наброске быстрой части — Allegro. Утвердив эти три «опорные точки» оперы — зачин, центр и концовку, — Глинка мог считать свою задачу выполненной. Оставалось, говоря его словами, «дорисовывать» отдельные сцены, многое совершенствовать и отделывать, многое дополнять.

Весной 1842 года опера была принята к постановке. Начались совещания с известным художником-декоратором А. А. Роллером и с балетмейстером А. Титюсом, а затем репетиции в Большом театре, во время которых Глинка «прямо на оркестр» написал увертюру «Руслана». Уже задолго до премьеры он был встревожен многими обстоятельствами, предрешившими неудачную постановку оперы. Объем грандиозной партитуры явно не укладывался в общепринятые рамки, оперу нещадно урезывали, выбрасывая из нее лучшие места. Вокруг «Руслана» плелись закулисные интриги, инспирированные Булгариным; некоторые артисты высказывали недовольство по поводу слишком трудных и «малоэффектных» оперных партий. С немалой долей зависти отзывались о Глинке его прежние друзья — светские любители музыки, не исключая Михаила Виельгорского. С ревнивым чувством Виельгорский пытался «исправлять» многочисленными купюрами «неудачную» оперу Глинки. Все это привело к тому, что «Руслан» предстал перед зрителями в сильно искаженном и сокращенном виде и в исполнении, весьма далеком от совершенства.

Премьера оперы состоялась 27 ноября 1842 года. Дирижировал К. Ф. Альбрехт, занявший после смерти К. А. Кавоса пост главного дирижера. Среди исполнителей могли удовлетворить Глинку только О. А. Петров (Руслан) и Л. И. Леонов (Финн). Лучшая артистка труппы А. Я. Петрова-Воробьева перед спектаклем заболела, и партия Ратмира была робко и бесцветно исполнена ее однофамилицей, неопытной воспитанницей театральной школы Петровой 2-й.

Исторический спектакль — первая постановка «Руслана» — открыл собой нелегкий путь сценической жизни оперы. Одновременно с ним зародилась и жаркая полемика об опере Глинки, затянувшаяся на долгие годы. Первые рецензенты «Руслана и Людмилы» — Одоевский и Сенковский — в целом сходились в своей восторженной оценке нового творения Глинки. Подчеркивая русский характер этой «оперы-сказки», они считали ее естественным продолжением «Ивана Сусанина», «второй отраслью» национального направления, уже утвержденного Глинкой.

Однако понятие эпичности, равно как и самый термин «эпическая опера», пока еще ими не выдвигались. Новаторство Глинки в «Руслане» в этом аспекте было осознано несколько позже, в классический период развития русской критики. С особой остротой вокруг этой проблемы столкнулись, как известно, мнения двух корифеев музыкального искусства — Серова и Стасова. Увлеченный теорией оперы-драмы, Серов в итоге своих размышлений пришел к решительному отрицанию эпического жанра в музыкальном театре как несценичного. «Чисто эпическое содержание оперы „Руслан“ другими словами выйдет: антидраматизм, „антисценичность“», — писал он в 1860 году (239, 1305). Сравнивая две оперы Глинки, он отдавал предпочтение «Ивану Сусанину»: «Первая опера Глинки есть то, чем опера должна быть, — есть драма в своем полном, глубоком, естественном организме, а „Руслан“ — не драма, не пьеса, следовательно, не опера, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин» (239, 1298).

Мнение Серова было со всей категоричностью оспорено двумя критиками, стоявшими в целом на резко противоположных позициях: преданным «классицистом» Ларошем и пламенным поборником Новой русской школы Стасовым. В блестящей работе молодого Лароша вторая опера Глинки впервые подверглась высоко-профессиональному теоретическому анализу в отношении ее образного строя, структуры и музыкального языка. При этом автор отдавал должное также и драматургическому мастерству Глинки, сравнивая его с великими мастерами прошлого — Глюком и Моцартом. Стасов же, подходя к «Руслану» с более общих эстетических позиций, видел в опере залог великого будущего русского искусства, правдивое воплощение русского национального эпоса. Знаменательной была стойкая борьба Стасова за сценическую жизнь «Руслана», против тех искажений и сокращений, которые нещадно коверкали великое творение Глинки («Мученица нашего времени», 1859). Горячую поддержку Стасов оказал Балакиреву, восстановившему партитуру «Руслана» и впервые исполнившему оперу полностью в Праге, в 1867 году.

Полемика о «Руслане», не угасавшая в течение многих десятилетий, лишней раз подтвердила значительность и самоценность глинкинской оперы. Но и одновременно — нетрадиционность, многосоставность ее драматургии, оказавшейся чрезвычайно трудной для сценического воплощения.

Сложность драматургической природы «Руслана» коренилась прежде всего в особом, своеобразном отношении композитора к литературной основе оперы — поэме Пушкина. Руководствуясь словами поэта, Глинка «многое переделал» в пушкинском тексте. Он избрал свой путь трактовки сюжета, углубив в нем народное содержание, усилив его эпические черты. Устранены в опере многие подробности странствований и приключений героя; исключена вся сюжетная линия, связанная с третьим соперником Руслана — витязем Рогдаем. Заново создан образ Гориславы (в первоначальном варианте либретто она носила имя Милолики) — под-

руги Ратмира, лишь бледной тенью промелькнувшей в поэме Пушкина. Нет и картины сражения киевлян с печенегами, которую автор ввел в последнюю песнь поэмы. Зато новыми красками засверкали образы Востока, у Пушкина намеченные эскизно. Широкий, поистине богатырский размах приобрели сцены в древнем Киеве, картины идеального мира славянской Руси. Образы, созданные юным поэтом, были широко развиты зрелым композитором и объединены общим строем грандиозной оперы-эпопеи, подчиненной законам повествовательного жанра, сложившимся принципам эпики.

И вместе с тем едва ли можно согласиться с категорическим суждением Стасова, говорившего о коренном переосмыслении пушкинского текста в опере Глинки: «Только оставив далеко в стороне Пушкина, почти позабыв о нем, мог Глинка совершить те чудеса искусства, которые осуществились в „Руслане и Людмиле“...» (262, 396). Такая точка зрения не может объяснить главного: что же заставило Глинку обратиться именно к этому, раннему произведению Пушкина, минуя многие его поздние сочинения, пройдя мимо его замечательных сказок? Что привлекло его в этом «труде незрелом»?

Думается, что главная причина выбора здесь кроется в особенностях психологического склада Глинки, в присущем ему оптимистическом восприятии жизни. У юного Пушкина эта полнота жизнеощущения выразилась особенно непосредственно, со всей открытостью молодого чувства. Как и в романсовом творчестве, Глинка душой эстетически тяготел к раннему Пушкину, к его светлому, неомраченному миру, его философскому культу солнца и разума.

Другая сторона пушкинской поэмы, отразившаяся в общей концепции оперы, — жанровая многоплановость, широта и свобода построения, органичное совмещение лирики и героики, фантастики и реальности. В умении оттенить различные стороны народной сказки — то простодушно-лукавой, то фантастичной, то эпически торжественной — проявился созревающий реализм юного Пушкина, созвучный восприятию Глинки. Работая над поэмой, он сразу почувствовал ее внутреннее богатство.

Отсюда возникает и множественная природа самой оперы, сочетающей в себе черты сказки, былины и лирической поэмы. Характерная для Глинки лирическая атмосфера действия многое определяет в его опере с господствующими здесь жанрами монолога, признания, размышления. На первой стадии работы над оперой поэма Пушкина живо пробудила в нем личностное, лирическое восприятие сказочной темы. Слово из рога изобилия вылились у композитора пластичные, полные грации лирические темы Людмилы, Гориславы, Ратмира. Своеобразной исповедью, лирическим размышлением поэта прозвучала баллада Финна, написанная во время поездки на Украину. Вспоминаются мудрые слова Асафьева, называвшего оперу Глинки «лирической эпопеей жизнесоизерцания великого музыканта».

Но за этим порывом вдохновения подспудно скрывалась главная мысль, с неумолимой логичностью направляя весь процесс сочинения. Лирическая стихия в итоге оказалась всего лишь одной из форм воплощения грандиозной былинной эпопеи — повествования о русских людях и русской земле. Взяв за основу зачин и концовку пушкинской поэмы «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», Глинка со всей ясностью установил и весь эпический строй своей оперы, близкой народному сказу.

Художественные принципы эпики ярко отобразились в композиционной структуре «Руслана». Типичный для Глинки принцип репризности, симметричной завершенности формы определяет конструкцию всей оперы в целом, отдельных ее действий и самостоятельных сцен. Целостность оперной формы создается прежде всего путем объединения всего грандиозного здания связующей тематической аркой; опера открывается увертюрой, тематический материал которой повторен в финале заключительного V действия в той же тональности ре мажор.

Характерный для русской эпической традиции закон симметрии отразился и в общем сценическом замысле. Крайние, «славянские» акты оперы рисуют величественные картины Киевской Руси. Между ними разворачиваются контрастные сцены сказочных приключений героя в далеких краях, в царстве Наины и Черномора. Каждый из этих «волшебных» актов в свою очередь образует законченное целое. Обрамляющими моментами здесь служат темы вступительных антрактов: во втором действии — эпическая тема рассказа Головы, в третьем — мотив заклинания Финна, в четвертом — воинственный марш, рисующий шествие Руслана-победителя. Всюду этот прием зачина и концовки образно соответствует фольклорной традиции русской сказки.

Господствующий в драматургии «Руслана» принцип внутренней завершенности заметно отличает эту оперу от «Ивана Сусанина», где главные кульминации сосредоточены в свободно построенных сценах сквозного действия. В эпической опере Глинки роль таких сцен сравнительно невелика. К ним композитор прибегает в основном в финалах, как бы продвигающих действие вперед, к новым ситуациям, новым подвигам героя. Но даже и в них не нарушается замедленное течение былинного сказа, размеренный строй повествования. Всюду заметен принцип «эпического времени», выразительно сформулированный М. М. Бахтиным: «Эпическое прошлое абсолютно и завершенно. Оно замкнуто как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, приблизительности нет места в эпическом мире» (32, 104).

Динамизация отдельных конструктивно законченных образов-картин в опере достигается особыми средствами, и прежде всего — типичным для Глинки методом вариационных и вариантных преобразований. Блестяще овладев им в «Сусанине», он еще шире развернул в следующей опере свой дар «волшебных превращений» задуманной темы. По изумительному богатству варьирования,

обилию сказочных картин, по-разному освещаемых чудесами гармонии, игрой оркестровых красок, музыка «Руслана» не знает себе равных. Наряду с вариациями строгого типа, с неизменной структурой темы и остиной мелодией, широко применяются в опере приемы свободного варьирования с полифоническим развитием тем, с активным преобразованием исходного образа.

Высшего расцвета в «Руслане» достигает симфоническое мастерство композитора. Как и в «Сусанине», симфонизация оперной формы обусловлена последовательным проведением лейттем и сопоставлением двух сквозных линий — сил действия и противодействия. Однако конфликт осуществлен здесь иначе: противоборствующие силы не столько сталкиваются, сколько сопоставляются; напряженно-драматическое развитие заменяется принципом контраста. Такой прием сопоставления контрастных образных планов в дальнейшем станет основой русского эпического симфонизма (Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов) и соответствующих жанров оперы-былины, сказки, легенды.

Основной образно-тематический комплекс всей композиции сосредоточен в увертюре «Руслана». С предельным лаконизмом она передает оптимистическую идею оперы — победу богатырской силы над царством Черномора, над темными силами зла. Воплощением светлого начала служат устойчивые разделы сонатной формы: экспозиция, реприза и заключительная часть коды. Контрастные образы фантастического мира отображены в наиболее динамичных разделах — разработке и коде. Вся увертюра разворачивается «на одном дыхании», без перемены темпа, без четко обозначенных цезур между разделами формы. Экспозиция, минуя заключительную партию, непосредственно переходит в разработку. Этим приемом преодолевается известная «сюитность», характерная для многих театральных увертюр того времени. Динамичности музыки способствует оригинальный тональный план сонатного *allegro* с типичными для Глинки терцовыми соотношениями главных тональностей и с максимальным тритоновым отдалением разработочного раздела от главного тонального центра (ре мажор — ля-бемоль мажор).

Русский характер богатырских образов ярко проявляется уже в начальной теме вступления — могучих аккордах плагального соотношения («Начинается и оканчивается кулаком», — говорил о своей увертюре Глинка). Стремительно взвывающаяся у скрипок «удалая» тема главной партии и плавная тема любви Руслана образуют единый комплекс светлых, мажорных, «солнечных» тем. Им противостоит зловещая фантастика Черноморова царства, символически переданная острými ладогармоническими средствами: «аккорды оцепенения» (сопоставление двух септаккордов на расстоянии малой терции, на фоне педали духовых) и нисходящая последовательность целых тонов («гамма Черномора»), образующая единый комплекс симметричного, увеличенного лада.

Противоположные по своему образному значению, обе группы объединяются в разработке по принципу производного контраста

(прием, появившийся впоследствии в «Камаринской» Глинки). Героическая тема вступления в соответствующей тембровой перекраске (*staccato* у деревянных духовых) приобретает оттенок таинственной фантастики, а плавная, кантиленная тема побочной партии, омраченная звучанием тромбонов, порождает грозные, цепенящие аккорды «злых чар» (пример 95).

Однако могучие силы света торжествуют, и вновь звучат ликующие мажорные темы увертюры. Стремительная и легкая, сверкающая всеми красками глинкинского оркестра, эта сжатая «богатырская симфония» предвещает счастливую развязку повествования.

Тематический материал увертюры разворачивается на всем пространстве монументальной оперной композиции. Особенно важное, определяющее значение имеет типично русская попевка главной партии увертюры — «глинкинский гексахорд». По-разному распевается она в богатырских сценах «Руслана», символизируя образ могучих народных сил. Новые варианты этого мотива слышатся и в торжественном запеве Баяна из интродукции, и в арии Руслана, где этот гексахорд интонируется то в мажоре, то в миноре, то в вокальной партии, то в оркестре (пример 96а, б, в).

Менее изменчивы темы Черномора, также пронизывающие оперу на всем ее протяжении. Являясь воплощением холодного, мертвящего начала, эти темы даны в статическом состоянии. Отсюда их буквальное повторение в узловых кульминационных моментах I и IV действия, в сценах похищения Людмилы, поединка Руслана и Черномора. Косвенное отражение зловещей фантастики есть и в других моментах оперы, как, например, в коде арии Руслана и далее в марше Черномора, где большетерцовые соотношения мажорных тональностей Ми и До создают целотоновую настройку.

Образуя широкие тематические арки между важнейшими, опорными сценами оперы, лейттемы «Руслана» прочно объединяют всю композицию. Наиболее «отдаленным» от киевского, богатырского мира является лирико-фантастическое III действие оперы, где главный герой в целом играет пассивную роль. Разлитая в нем томная атмосфера южной природы создает острый контраст и к причудливой фантастике Черноморова царства, и к величавым картинам Киевской Руси. Основной же, господствующий «богатырский» тематический комплекс сосредоточен в главных, симметрично расположенных точках композиции: в увертюре, арии Руслана и заключительном хоре.

Народные сцены «Руслана» — яркое воплощение эпической образности, дальнейшее развитие ораториальных сцен «Ивана Сусанина», переключенных в мир старины. Впервые в русской опере Глинка сумел претворить строй древней обрядовой песенности, суровый былинный распев в ариозных речитативах Баяна. Всю эту тематическую сферу он явно почерпнул из древних, глубинных истоков народного мелоса, из родника народной сказовой речи. Немалую роль здесь сыграло и слуховое освоение древней-

ших форм русского хорового пения — величаво-торжественных мелодий знаменного распева, с детских лет наполнявших его душу «живым восторгом».

Гениальным обобщением всего этого комплекса древних традиций явилась великолепная интродукция «Руслана», сразу же задающая тон всему дальнейшему повествованию. По меткому определению Асафьева, она возвышается над оперой как «неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева — града великого могущественной страны, с мыслью о котором художественное воображение русского народа много уже веков не хотело и не хочет расстаться вплоть до наших дней» (19, 169).

Глубокой самобытностью отличается весь композиционный замысел интродукции. С формальной точки зрения Глинка мастерски применил в ней структуру динамизированного рондо, пронизанного вариационным развитием, где главной темой служит запев Баяна («Дела давно минувших дней»), получающий далее развитие у хора и солистов, а эпизодами — две песни сказителя.

По существу же — это величественная народная сцена, построенная по принципу запева и припева, поэтизация славянского мира, живой отголосок седой старины. Незримо присутствует в этом народном действе оттенок древнего ритуала, благоговейного отношения к тайнам природы и мироздания, к пророчествам вещего певца. Вновь вспоминается образное определение Асафьева: «славянская литургия». Чертами «литургийности» действительно отмечена вся эта грандиозная фреска, подчиненная древней традиции антифонного и респонсорного пения с переключками солиста и хора, хора и групп корифеев.

Под звуки гуслей (арфа и фортепиано в оркестре) певец повествует о подвигах предков, «про славу русския земли». Хор отвечает ему сдержанными репликами. Первая песня Баяна, в характере былинного сказа, предвещает грозные события, борьбу героя с таинственными силами мрака. Вторая — посвящение памяти Пушкина — вносит в праздничную картину момент лирического раздумья.

Песням Баяна отвечают торжественные «припевы» хора — здравица князю и молодым. Широкая тема Баяна каждый раз по-новому интонируется в партии Ратмира, в полифоническом развитии у хора (канон в новом, минорном ладовом освещении) и в заключительном гимне народной толпы. Мощно утверждается глинкавский гексахордовый тематический комплекс, переходящий в колокольное ликование в оркестре.

Светлым героическим образам противостоят силы контрдействия. Кульминационный эпизод похищения Людмилы сопровождается грозной «гаммой Черномора» и сумрачным «канонном оцепенения» — знаменитым канонном для четырех низких голосов («Какое чудное мгновенье!»). Колдовские чары властно сковывают течение жизни. Но лишь на краткий миг; заключительный ансамбль с хором — «О витязи, скорей во чисто поле!», исполнен-

ный пылкой энергии, восстанавливает равновесие. Героика торжествует; недаром избрал композитор для этого финала тональность «Героической симфонии» Бетховена — ми-бемоль мажор.

Монументальные сцены интродукции и финала выразительно оттеняются сжатыми хорами номерами, в которых мастерство Глинки сказалось не менее ярко. Эпическим величием и суровостью дышит пятидольный свадебный хор («Лель таинственный, упоительный»); ласковые интонации народного говора слышатся в полифонически разработанном хоре «Не тужи, дитя родимое»; реалистически верно передан жанр народного причитания в хоре V действия, оплакивающим спящую Людмилу. Все эти народно-жанровые модели, воссозданные Глинкой, в дальнейшем широко развились и зажили новой жизнью в русской классической музыке, в картинах русской старины — от Бородина и Римского-Корсакова и до «Весны священной» Стравинского.

Центральные акты оперы посвящены романтической теме странствований героя, его «искушений» соблазнами колдовских, таинственных чар. Массовость экспозиционного I действия уступает место индивидуальным характеристикам. На первый план выступают фигуры главных персонажей народной эпопеи — одновременно реальных и фантастических, исторически правдоподобных и легендарных. Композиционной основой здесь служат большие арии-сцены контрастно-составной формы, рисующие характер каждого персонажа во всей его цельности и полноте. Блистательно проявился в них глинкинский метод высокой типизации, реалистической передачи определенного психологического состояния и внутреннего, духовного облика действующего лица. Создавая арии различного типа — лирические, героические, скерцозные, — композитор по-разному моделирует форму высказывания, прибегая то к динамичной структуре сонатного *allegro* (вторая часть арии Руслана), то к выразительной «круговой» форме рондо с упрямыми повторами основной темы (сцена Фарлафа), то к очень сжатой, романсной трехчастной композиции (каватина Гориславы). При этом типичной особенностью эпической, повествовательной драматургии Глинки является намеренный отказ от сквозного, лейтмотивного принципа. Каждому из своих героев он дает полностью высказаться в замкнутом монологе, как бы исчерпывающем его внутреннюю сущность, но в дальнейшем реминисценций этого тематического материала уже не возникает.

Исключением служит лишь ария Руслана, органично вбирающая в себя весь комплекс героической образности. Завершая собой сложную композицию II действия, складывающуюся из ряда самостоятельных картин (пещера Финна, дремучий лес, поле битвы), она становится в то же время синтезом всей философской и этической концепции оперы. Опираясь на гениальный пушкинский текст, композитор создает выразительный образ «витязя на распутье» с его думой о человеческой судьбе. Медлительно восходящая тема оркестрового вступления у струнных охватывает широкий диапазон, рисуя картину пустынного, поросшего «травой

забвенья» мертвого поля. В распевном речитативе Руслана, интонирующем все тот же глинкинский гексахорд, в широкой кантилене задумчивого Largo, чутко окрашенного экспрессивной гармонией (выделен сумрачный, «шубертовский» аккорд VI минорной ступени лада), передан подлинно пушкинский образ раздумья. Смысл этих размышлений — призыв к действию. Вторая часть арии — воинственное Allegro — вновь пробуждает в памяти героические образы увертюры. В коде могучие сдвиги красочных аккордов, «колдовские» созвучия увеличенного лада говорят о предстоящей борьбе.

Особое место в опере занимает баллада Финна — одна из самых сложных арий Глинки, представляющая собой развернутый вариационный цикл. В основе ее лежит простой народный напев, записанный Глинкой в 1828 году от ямщика-финна. Унылый, меланхолический колорит темы вызвал в его воображении прямые ассоциации с угрюмой природой севера, с романтическим «основновским» образом вещего прорицателя-старца. Вторгаясь в развитие действия, этот повествовательный эпизод, на первый взгляд, несколько тормозит ход событий (тот же упрек критики поэмы в свое время предъявляли и Пушкину). Но композитора явно привлек философский смысл этой исповеди: в рассказе мудрого волшебника заключена романтическая концепция любви как высшей ценности жизни, недостижимого идеала, доступного лишь мужественным, верным сердцам. Со всей силой выразилась здесь личная, лирическая сфера жизнесозерцания великого музыканта, о которой говорил в своем исследовании Асафьев.

Другие стороны глинкинской лирики — светлой и гармоничной — заключены в характеристике женских образов. Главный источник этой характеристики — русский лирический романс, обогащенный развитием оперно-симфонических средств, виртуозной вокальной техникой, масштабностью оперных форм.

В известной мере переосмыслен у композитора по сравнению с пушкинским текстом центральный образ Людмилы. В большой каватине I действия он не лишает свою героиню кокетливой грации, которой с избытком наделен этот образ в поэме. Однако в дальнейшем пушкинская ирония исчезает. Большая ария-сцена Людмилы в садах Черномора рисует ее как достойную подругу Руслана; широкий тематизм арии насыщается то драматическими интонациями, то скорбным, проникновенным лиризмом русской песни («Ах ты, доля, долушка»), то мужественной героиней. Решительные, властные интонации в заключительном разделе этой большой сцены прямо напоминают об аналогичном Allegro из арии Руслана.

Еще более близким композитору оказался образ Гориславы. Как уже указывалось, характер Гориславы, каким он сложился в опере Глинки, имеет лишь отдаленный прообраз в пушкинской поэме (намек на «деву молодую», любящую Ратмира). Создавая свой образ верной и любящей подруги Ратмира, Глинка затронула столь близкую ему тему стремления к счастью, прекрасных порыв-

вов человеческой души. «Моя тоска» — так называл он эту свою любимую арию, написанную одновременно с романсами пушкинского цикла и Вальсом-фантазией. В музыке каватины ощущается та мелодическая щедрость и полнота чувства, которая сближает Глинку с Чайковским и делает его Гориславу предшественницей Татьяны, Лизы, Иоланты. Томительно и страстно звучит в этом лирическом признании плавная хроматическая интонация, из которой потом разовьются известные «секвенции Татьяны» (пример 97).

Аналогичный «мотив томления» с излюбленной глинкинской нисходящей интонацией тритона повторяется затем и в финале III действия, в пленительных зовах волшебных дев Наины (пример 98).

Монолог Гориславы, звучащий после мечтательного Персидского хора на фоне призрачных картин царства Наины, естественно включается в общую атмосферу созерцания, южной неги и романтического томления, которой наполнена вся музыка III действия, образующего в опере Глинки ее лирический центр.

В восточных и фантастических сценах «Руслана» наиболее полно, законченно, открыто проявилась присущая Глинке стихия романтической образности. Обе линии — Восток и фантастика — в опере, по существу, нераздельны. С первых же дней работы над оперой эти образы властно покорили воображение композитора и вызвали к жизни невиданные по своей красочности, своеобразию и богатству сказочные картины, каких до того не знала оперная сцена.

Из кратких пушкинских «мотивов Востока» Глинка извлек и развил особый образный строй, объединяющий Русь и Восток, ставший неисчерпаемым источником для всей русской классической музыки в ее связях с близкими, родственными культурами восточных народов. Нельзя забывать, что между «Русланом» Пушкина и «Русланом» Глинки пролегла целая полоса классической русской поэзии, где те же восточные образы несли с собой вольнолюбивые идеи содружества народов, населявших Россию. В музыке Глинка стал первым наследником этих духовных ценностей, завещанных идеологией декабристов. Из драгоценных зерен, рассыпанных им в «Руслане», выросла вся богатейшая музыка о Востоке, представленная в творчестве русских мастеров.

Восточные сцены «Руслана» он создавал на основе подлинных, знакомых ему народных тем²⁰. Об этих фольклорных источниках существует обширная литература. Подробно освещены вопросы их национальной и этнографической принадлежности, их бытования в определенных регионах Кавказа и Закавказья, дальнейшего их

²⁰ Мелодия Персидского хора, по словам Глинки, была записана им в 1829 году от секретаря персидского посланника Хосров Мирзы (Хозрев-мирзы; см.: 85, 239). В основу Лезгинки и арии Ратмира легли три темы, сообщенные известным художником-маринистом И. К. Айвазовским, которые он сам определил как крымско-татарские, но бытующие также и на Кавказе.

прорастания в таких всемирно известных шедеврах русского симфонизма, как «Шехеразада» Римского-Корсакова или «Половецкие пляски» Бородина. Сам Глинка достаточно точно указал на происхождение восточных мелодий «Руслана», которые он слышал в различных вариантах. Но достоверно одно: к своей задаче он подходил отнюдь не с позиций этнографа. Впечатления, вынесенные от поездок на Кавказ и на Украину (восточные напевы он мог услышать и там), надолго откладывались в его памяти, а затем ассимилировались в определенном кругу образов, отвечающих замыслу его ориентально-фантастических картин. Свободно пользовался он то иранскими, то кавказскими темами, а в буйной Лезгинке использовал даже тему украинского происхождения — народную пляску в ритме казачка (пример 99)²¹.

Восток в «Руслане» не имеет точного адреса, да этого и не требовал сюжет русской сказки. Важны были принципы использования фольклорного материала и подчинение его определенной концепции. Это, с одной стороны, лирические темы Востока, связанные со всем колоритом таинственно-менящей южной природы, с мечтательным настроением «южной негй» и созерцания, с другой — суровые и воинственные образы, полные огня и энергии, стихийного волевого порыва. Такое контрастное постижение Востока, сложившееся у Глинки под несомненным влиянием романтической поэзии, стало с тех пор традицией русского искусства. Контрастные полюсы активного и пассивного, волевого и созерцательного начала через Балакирева — ученика Глинки — перешли далее в область русского симфонизма. От Глинки его преемники усвоили и самые методы трактовки восточных тем: внимание к тембру характернейших инструментов Востока, богатство ритмических комбинаций, энергию танцевальных ритмов, принцип колористического и орнаментального варьирования, яркость гармонических красок.

Сфера лирического Востока сосредоточена в III действии оперы, посвященном сопернику Руслана, «контргерою» повествования — хазарскому хану Ратмиру.

Прологом к большим сценам Гориславы и Ратмира служит Персидский хор — гениальное воплощение глинкинской «волшебной романтики». Поэтическая трактовка этой известнейшей народной мелодии, являющейся своего рода интернациональным напевом во всех странах Ближнего и Среднего Востока, лишний раз подтверждает неисчерпаемое богатство формы вариаций на *organo ostinato*, столь часто применяемой Глинкой. Посредством тонкой, мерцающей игры красок в оркестре он по-разному освещает каждую из четырех строф пушкинского текста, вначале скупно сопровождая хор одной струнной группой, затем включая легкие, воздушные тембры деревянных духовых, далее разукрашивая тему причудливым орнаментом флейты и, наконец, созда-

²¹ По утверждению Д. И. Аракишвили (Аракчиева), эта мелодия была прочно усвоена в Грузии от переселившихся туда терских казаков (см.: 13).

вая картину сгущающегося сумрака ночи в минорной вариации, сопровождаемой глухим рокотом фигураций у виолончелей.

Заложенный в теме «мотив очарования» с его настойчивой интонацией опевания опорных тонов лада дает ключ к развитию всех последующих сцен III действия, где мысль композитора не выходит за пределы этой завораживающей слух «колдовской» атмосферы. «Зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения», — писал о Персидском хоре Асафьев, отмечая родственность этой мелодии темам Ратмира в I и III актах («Брег далекий, берег желанный», «Чудный сон живой любви»). Цельность лирического строя сохраняется на протяжении всего III акта, вплоть до появления Финна, разрушающего чары Наины.

Иному драматургическому замыслу подчинена вся музыка IV действия, где образы Востока предстают в новом освещении. Известная одноплановость лирического созерцания уступает место ярко контрастным сопоставлениям фантастических образов — гротескных, скерцозных, причудливо-грациозных или энергически-волевых. Более реалистичными, зрелыми становятся картины Востока благодаря колоритной трактовке народных тем в свете фольклорных традиций, с типичными чертами восточного инструментария.

По силе и яркости симфонической звукописи IV действие «Руслана» — наиболее впечатляющее во всей оперной партитуре. Полностью раскрываются в нем выразительные возможности глинкавского оркестра. Намеченные в увертюре и в I действии темы Черномора теперь развились в целую образную систему, поразившую современников своей новизной. Недаром так высоко оценили именно эти сцены «Руслана» Лист и Берлиоз!

Сказанное касается, в первую очередь, смелого применения ладовых средств в обрисовке зловещего образа Черномора. Острая экспрессия целотоновости и связанной с ней гармонии увеличенного трезвучия у Глинки впервые была возведена в законченную ладовую систему, символически обозначившую «заколдованный круг» волшебной фантастики. Лишенная привычных для слуха ладовых тяготений, холодная целотоновость возникла у него как контраст к эмоционально окрашенным «человеческим» мажорным и минорным ладам. Столь же выразительно ввел он во II действие оперы семантику уменьшенного трезвучия, образующего особый, противоположный увеличенному ладу интонационный строй: острые гармонии уменьшенного трезвучия в сочетании с холодным тембром деревянных духовых рисуют «страшную старушку» Наину.

Все эти глинкавские новации сложились в «Руслане» так органично, естественно и вместе с тем так смело, что можно было заранее предугадать, как пышно прорастут они в русской музыке XIX—XX веков, и в первую очередь у Римского-Корсакова с его гармониями увеличенных, уменьшенных, цепных ладов, с его выразительной «морской гаммой» подводного царства. Открыв свой волшебный ларец с драгоценностями, Глинка дал полную

возможность черпать оттуда все новые и новые сокровища следующему поколению русских музыкантов.

Глубокая самобытность сказочных образов Глинки во многом определялась еще одной важной особенностью, присущей русскому сказочному фольклору: чувством юмора. Развертывая картины «неведомого царства», он не лишает фантастику своеобразного оттенка комизма, иронии, гротеска и в этом смысле полностью сливается с пушкинским восприятием народной сказки.

Лучший пример тому — марш Черномора. С поразительной меткостью, верными штрихами передан в этой музыке пушкинский иронический образ злого волшебника, одновременно грозного и бессильного, величественного и смешного. Комически-грандиозные трубные кличи, возвещающие появление грозного властелина, сменяются насмешливыми репликами *staccato* у деревянных духовых. А далее нежно звенящие хрустальные тембры колокольчиков прямо намекают на иллюзорность всего этого волшебного царства, вот-вот готового рухнуть под натиском богатырских сил.

Не меньше изобретательности проявил композитор в сюите восточных танцев. Сочные реалистические черты красочной звукописи в этом самостоятельном оркестровом номере создают выразительный контраст к романтическому «белому балету» III действия. Музыка Глинки вступила в стихию восточного танца, столь щедрого в ритмическом отношении и столь богатого в своей пластической образности.

В последовании трех восточных танцев — медленного, скерцозного и стремительного — осуществлен типичный для народной пляски принцип динамизации, впоследствии гениально примененный Бородиным. Здесь все построено на ярких контрастах, на жизненных реалиях восточного быта, на подлинном материале народных тем. Исключением служит лишь несколько гротескный, скерцозный Арабский танец, явно перекликающийся с маршем Черномора (напомним эффектный контрапункт нисходящей гаммы у медных, комичные реплики у фагота *staccato*, хрустальную тему колокольчиков).

Источник первого номера сюиты — Турецкого танца — у Глинки не указан. Но несомненна подлинность этой томной и плавной темы, развертывающейся в переменном, мажоро-минорном ладу. Д. И. Аракишвили в указанном выше труде (13) говорит об интонационном родстве Турецкого танца с танцами грузин и кавказских горских народностей — чеченцев, осетин. Интересно, что Глинка был не единственным композитором, обратившимся к этой теме: впоследствии мелодия Турецкого танца была в том же варианте использована А. Г. Рубинштейном в его оратории «Вавилонское столпотворение» (1869). Много общего с глинкинскою трактовкой томного, грациозного восточного танца проявилось и у Чайковского в его Арабском танце из балета «Щелкунчик».

Апофеоз Востока — буйная, стремительная Лезгинка, реалистическая картина кавказской пляски, «лоскуток кавказского

быта, кавказского неба, живьем выхваченный» (Серов). Новизна этой музыки не столько в характере самих тем — правда, достаточно колоритных, — сколько в приемах их разработки, открывающих новые пути. Создав эту великолепную кавказскую рапсодию с ее резкими сменами темпа, стихийным импровизационным развитием, смелыми битональными эффектами и столь же яркими приемами тембровой и ритмической полифонии, Глинка совершил прорыв в область симфонической музыки XX века. Особенно колоритен реалистический прием диссонантной игры струнных с использованием открытых струн в центральном, предкодовом разделе Лезгинки. Характерен и большетерцовый лад с опорами на си-бемоль — ре — отзвук колдовских чар Черномора. Называя Лезгинку «драматизированным танцем», Асафьев образно раскрывает ее подлинный смысл: «Смятение в предчувствии близкой гибели... картина разлада в рабском, обманчиво сильном царстве» (19, 172). В общем драматургическом замысле оперы этот воинственный танец служит предвестником главной, решающей кульминации: поединка Руслана и Черномора. Картина пышного праздника перерастает в полную смятения «батальную» сцену. Стремительно низвергается «гамма Черномора», охватывающая весь диапазон оркестра. Сила заклания постепенно отступает, чтобы никогда не воскреснуть, не омрачить светлый мир богатырской героики.

За кульминационным IV актом следует драматургическая реприза. Сочинение последнего, V действия доставило Глинке больше всего забот и волнений. Опера близилась к завершению; не удовлетворял эскиз написанного Ширковым либретто. Грандиозная по своим масштабам опера еще более осложнялась многочисленностью сценических событий: сценой Ратмира и Гориславы, появлением Наяны и Фарлафа, сценой убийства Руслана коварным соперником и, наконец, большим монологом Финна, которому удавалось при помощи «живой и мертвой воды» воскресить молодого богатыря.

Отступив от текста поэмы (а вместе с тем и от либретто Ширкова), Глинка решил свою задачу иначе. Он значительно сократил всю первую картину V действия и перенес центр тяжести на финальную сцену в древнем Киеве, поставив перед собой главную цель: показать «грядущую славу России»²². Этой картиной всенародного торжества он хотел, говоря его словами, удачно «осадить» оперу и утвердить ее главную мысль. Сюда, к этой монументальной сцене, сходятся все путеводные нити, руководящие судьбами героев, здесь завершается широкая панорама сказочных, причудливо-фантастических картин: из мира чудес — в мир реальности. И как величественный апофеоз возвышается

²² «Здесь является Финн, предсказывает счастье Руслану и Люд[миле] и их потомству и мановением волшебного жезла показывает грядущую славу России. Смысл всего: была сказка, а вот и присказка». Слова Глинки из программы V действия, написанной им в конце 1841 — начале 1842 года и адресованной предположительно Н. В. Кукольникову (87, 115).

над всем повествованием мощный хор народа: «Слава великим богам! Слава Отчизне святой!»

Последовательно осуществлен в V действии замысел постепенного просветления — путь «навстречу солнцу». Два хора причитания над спящей Людмилой образно символизируют славянский похоронный обряд. Но уже во втором из них интонации народного плача заметно смягчаются. Плавный, баркарольный по ритму хор «Не проснется птичка утром», близко напоминающий мелодический строй украинских песен, естественно входит в ту атмосферу задушевной лирики, какая характеризует в опере грациозный облик юной княжны. Волшебный сон недолог; неувыдаема юность и красота.

И миг пробуждения наступает. С появлением Руслана музыка озаряется ярким светом.словно напоминая пророчество Баяна, в оркестре вновь зазвенели «золотые струны» арфы и фортепиано. Исполнена чистой радости музыка заключительного дуэта — песнь любящих сердец. Диатоническая мелодия типично славянского склада, образуемая сцеплением двух кварт («Радость, счастье ясное и восторг любви»), создает впечатление безмятежного покоя. Желаемое совершилось, сказке приходит конец.

Торжественно звучит в финале блестящая тема увертюры. Вихрем взвиваются ликующие тираты у струнных. Мощные, скандирующие возгласы хора настойчиво акцентируют энергичный хореческий лейтритм. Мобилизованы все средства: духовой и медный оркестры на сцене, полный состав симфонического оркестра с тремя тромбонами. Но как везде в «Руслане», драматургия единства сочетается с драматургией контраста. В общий «славянский» контекст включаются колоритные темы Востока. Величественная тема «славы России» сначала выразительно оттеняется лирическим эпизодом, где в партиях Ратмира и Гориславы звучит модифицированная тема Турецкого танца, а затем в ликующей коде соединяется с буйным наигрышем Лезгинки (пример 100).

Введение этих тем симптоматично. Оно оправдано вдвойне: как общим идейным замыслом оперы, так и эпической направленностью ее музыкальной драматургии. Образ родины, России Глинка не мыслил вне ее многонациональной природы, вне исторически сложившихся связей, объединивших Русь и Восток. Идеи братства и единения народов России, запавшие в его душу с юных дней, подсказали ему достойное завершение русской народной эпопеи. В мощных, ликующих призывах финального хора отчетливо слышится мысль, высказанная одним из идеологов декабризма — О. М. Сомовым: «Сколько различных народов слилось под одно название русских... Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупных!» (254, 556).

С другой стороны, образную проблему финала Глинка по-новому решил и в чисто композиционном аспекте, в плане художественного синтеза, подводящего итог эпопее. Цикл замыкается.

Заканчивается широко развернувшаяся «по горизонтали» пяти-актная репризная композиция, в которой каждое действие в соответствии с главной, центральной фигурой могло бы иметь вполне определенное название: «Народ», «Руслан», «Ратмир», «Людмила», «Народ». Синтезирующая реприза объединяет все линии.

Такой тип синтезирующего финала, утверждающего множественную репризу контрастных тем, был смелым завоеванием композитора, унаследованным затем в различных операх эпического жанра. Духовному ученику и последователю Глинки Римскому-Корсакову впоследствии удалось еще шире развить этот глинкавский принцип в монументальных конструкциях своих заключительных сцен, в опере-былине «Садко» и в опере-легенде «Сказание о граде Китеже».

Подобные аналогии можно продолжить. Со всей очевидностью прослеживаются они вплоть до наших дней. И если при каждом обращении к гениальной опере Глинки «руслановские параллели» неизбежно всплывают в памяти слушателя, то этим лишь подтверждается мысль Стасова о «Руслане» как основании русской классической композиторской школы — краеугольном камне, на котором зиждется мощное здание эпической оперы, эпического симфонизма.

4.

Инструментальная музыка с детских лет привлекала Глинку. О своем пристрастии к оркестру, к инструментальным тембрам композитор говорит в «Записках». «Оркестр моего дяди²³ был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев, как-то: экосезы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подлаживался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты», — писал он, вспоминая свое детство, и далее заметил: «Оркестр вообще я любил более всего» (85, 213, 214). Раннее знакомство с увертюрами популярных в то время композиторов — Мегюля, Буальде, Крейцера, а затем дирижирование крепостным оркестром могло вооружить юного музыканта достаточным опытом в овладении сонатно-симфонической формой. Расширяя свои познания, он проходил с этим оркестром лучшие произведения классиков — увертюры и симфонии Моцарта, Гайдна, Керубини, Бетховена. Показательно, что к жанру симфонии и квартета относятся первые дошедшие до нас сочинения Глинки. Гениальный автор двух опер, он начал свой путь в сфере инструментальной музыки.

И в то же время именно в данной области путь этот оказался особенно трудным. Все произведения для оркестра, написанные

²³ Афанасия Андреевича Глинки, брата матери композитора, чье имя Шмаково находилось неподалеку от Новоспасского.

в ранний период, до «Ивана Сусанина», так и остались незавершенными. Не осуществилась мечта о создании циклической, многочастной симфонии. И лишь в последние годы Глинка пришел к своим бессмертным симфоническим сочинениям — «Камаринской», испанским увертюрам и Вальсу-фантазии.

Сложность овладения симфоническим жанром вполне объяснима, если принять во внимание те новые задачи, которые поставил перед собой композитор. В течение всей жизни он последовательно искал метод развития, соответствующий характеру русского тематизма, интонационному строю русской музыки. В сфере циклической симфонии и камерно-инструментальных ансамблей эта проблема оказалась наиболее сложной, ибо культура инструментально-симфонических форм в России находилась еще в стадии становления. Русская непрограммная (или, как называл ее Глинка, «концертная») музыка, развивавшаяся под несомненным влиянием венского классицизма, была в то время представлена лишь единичными образцами. К лучшим из них принадлежат созданные еще в XVIII веке ансамбли Бортнянского и некоторые ансамбли Алябьева 1810—30-х годов, а в области оркестровой музыки выделились только ранние симфонии Мих. Виельгорского, практически не вошедшие в концертный репертуар. В творчестве русских композиторов симфоническое мастерство проявлялось, как правило, в жанре оперной или театральной увертюры, где прочную опору для соответствующего драматургического замысла давал определенный сюжет: таковы лучшие произведения Бортнянского, Фомина, Давыдова, Козловского, Верстовского.

Но мысль Глинки продвигалась значительно дальше. Считая необходимой для своих сочинений конкретную жанровую основу (или, говоря его словами, «положительные данные»), он в то же время хотел дать им *самостоятельное* значение и приобщить к инструментальной музыке широкую аудиторию. Созданием испанских увертюр и «Камаринской» он эту задачу решил.

Процесс развития инструментально-симфонических жанров в творчестве Глинки был долгим, сложным и своеобразным. В целом он соответствует основным этапам его творческой деятельности и характеризуется на каждой отдельной стадии значительной перестройкой в методах работы над данным, конкретным материалом. Сначала это были многочисленные эскизы симфоний и увертюр, оставшиеся в архивах. Затем — прекрасные образцы русского симфонизма, осуществленные в рамках оперы: увертюры «Сусанина» и «Руслана», блистательный «польский акт», сюиты танцев и оперные антракты. И наконец — высокие достижения в сфере самостоятельной, «концертной» музыки, послужившие основой дальнейшего развития русского классического симфонизма.

Два основных направления преобладают в инструментальном творчестве молодого Глинки: с одной стороны — освоение сонатно-симфонических форм на почве западноевропейских классических традиций, с другой — выработка характерного национального

тематизма и соответственных приемов его развития, по преимуществу вариационными средствами. Отчетливо проявлялись эти тенденции и в двух жанровых категориях: оркестровых сочинениях и камерных ансамблях.

Наиболее удачными оказались ранние опыты в жанре инструментальной камерной музыки. Создавая свои камерные ансамбли, молодой композитор в целом достаточно легко осваивал форму сонатно-симфонического цикла, опираясь и на традиции классицизма, и на близкий ему интонационный строй русского лирического романса.

Более сложные задачи он ставил перед собой в первых эскизах оркестровых сочинений — в двух ранних увертюрах и особенно в неоконченной симфонии, где он со всей целеустремленностью пытался «работать на русские народные темы».

В набросках симфонии си-бемоль мажор (1822—1826) композитор впервые вступает на путь создания русской национальной симфонии — идея, которую он вынашивал в течение всей творческой жизни. Здесь это пока еще первая, робкая попытка. В основу главной партии положена тема народной песни «Во лузях», а в медленной части широкое вариационное развитие получает украинская песня «Ой не ходи, Грицю», широко известная в начале XIX века. При всем несовершенстве этого раннего опыта, молодой композитор все же достаточно убедительно применяет характерный для него метод вариационного развития народных тем и типичные приемы народно-русской инструментовки. Важную роль в оркестровке выполняют у него деревянные духовые инструменты, и в первую очередь кларнет — как идеальное воплощение свирели, как характерная краска, присущая русскому сельскому пейзажу, светлым пасторальным картинам русской природы.

Прошло около десяти лет — и мысль о создании русской симфонии вновь возродилась в большом произведении, написанном незадолго до «Ивана Сусанина». В 1834 году, в Берлине, композитор начал работать над Увертюрой-симфонией на круговую русскую тему, в которой уже просвечивают черты будущей гениальной «Камаринской».

«Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась», — писал Глинка об этом периоде своей деятельности, когда, покинув Италию и поселившись в Берлине, он начал прилежно работать под руководством Дена (85, 263). Нельзя не заметить, что к своей Увертюре-симфонии он пришел от сочинений совсем противоположного склада. Написанные им в Милане блестящие концертные ансамбли говорят об увлечении виртуозностью, щедрым, пленительным мелодизмом итальянского бельканто, приподнятой патетикой итальянского оперного стиля²⁴. Но уже в последнем из них — Патетическом трио для фортепиано, кларнета и фагота — более ощутимо зазвучали русские струны, задушевные отзвуки родной романсо-

²⁴ См. раздел о камерно-инструментальном творчестве Глинки.

вой лирики. «Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски», — вспоминал композитор об этом важном, переломном для него времени — и уже не возвращался к пройденному этапу. Написанные в Италии камерные ансамбли были последними в этом жанре. Мечты о крупных, значительных сочинениях, в которых он мог бы проявить себя подлинно национальным художником, полностью завладели воображением Глинки.

В таком плане задумана была Увертюра-симфония — большое одночастное произведение, имеющее, однако, признаки симфонического цикла²⁵. Как бы предвосхищая замысел «Камаринской», Глинка строит всю композицию на основе двух контрастных тем народного склада — медленной протяжной и бойкой, энергичной плясовой. Воплощением лирического начала служит задумчивая тема вступления, родственная народным песням городского быта («Я не знала ни о чем в свете гужить», «Чем тебя я огорчила») (пример 101).

Задорное, энергичное Allegro рисует картину народной пляски. Главная и побочная тема, интонирующие общий нисходящий мелодический ход, сливаются в едином потоке плясовых наигрышей (пример 102а, б).

В общей композиции увертюры композитор намеренно подчеркивает контраст двух образных сфер («У нас или неистовая веселость, или горькие слезы», — говорил он о русской народной музыке; 85, 259). Но одновременно возникает и подлинно глинкавский прием сближения контрастных начал в процессе создания *единой*, монолитной формы. Тема Andante, широко экспонированная во вступительном разделе, в дальнейшем становится активной участницей симфонического действия. В начале разработки она появляется вновь, вбирая элементы главной и побочной партий, подвергаясь существенной трансформации.

Подобный прием тематического сплава Глинка позднее осуществляет на высоком уровне мастерства. Здесь же, в произведении экспериментального характера, ему еще не удалось достигнуть естественности развития и органичности формы. Симфония осталась неоконченной, и сам Глинка в «Записках» дал ей отрицательную оценку: «Написал... также эту увертюру-симфонию на *круговую* (русскую тему), которая, впрочем, была разработана по-немецки» (85, 263). Напомним, что композитор занимался тогда под руководством Дена, который несомненно стремился ввести это сочинение в русло классицистского, гайдновского симфонизма. Однако Глинка не мог не почувствовать дисгармонии между национально окрашенным материалом и обобщенно-нейтральным его развитием. Особенно явным это противоречие становится в разработочном разделе, где слишком назойливые приемы вычленения мотивов разрушали облик народных тем.

²⁵ В автографе это произведение названо Симфонией для оркестра на две русские темы. Окончено и отредактировано В. Я. Шебалиным, исполнено впервые в 1938 году.

Несколько иную трактовку народные образы получили в другом произведении Глинки — Каприччио на русские темы для фортепиано в четыре руки. Возникшее почти одновременно с Увертюрой-симфонией, это произведение не подчинено принципам сонатности. Оно построено в форме свободной рапсодии или фантазии, развернутой на материале трех подлинных народных песен («Не белы-то снега», «Во саду ли, в огороде», «Не тесан терем») и собственной авторской темы. В мелодическом отношении каприччио ярче, богаче увертюры. Полифонические и вариационные приемы развития применены в нем более органично. Положенные в основу композиции народные темы прямо превосхищают отдельные моменты будущей оперы Глинки. Здесь и глубокое раздумье в спокойном величавом напеве вступления («Не белы-то снега»), и светлые образы народного веселья, и эпически-торжественные колокольные перезвоны в монументальной коде. Остается пожалеть, что композитору не удалось оркестровать это сочинение. О том, что каприччио с самого же начала было задумано для оркестра, с большой убедительностью писал еще первый редактор рукописи Глинки — М. А. Балакирев, восстановивший каприччио в 1904 году.

Наряду с Увертюрой-симфонией эта фортепианная пьеса знаменует в творчестве Глинки конец подготовительного этапа к созданию национальной оперы. Пройдя через длительный период освоения инструментальных форм, через искусство романтической прелестью «итальянских» ансамблей, через различные опыты сложной инструментальной разработки народных тем, он пришел наконец к своей главной цели. В «Сусанине» композитор выступил уже во всеоружии мастерства, владея в полной мере методом симфонического развития и техникой идеально чистой, прозрачной и колоритной оркестровки.

Работа над двумя операми, казалось бы, надолго отвлекла Глинку от чисто инструментальных замыслов. Однако, по существу, именно в сфере оперной композиции сформировались важнейшие принципы его зрелого симфонизма, выявились неисчерпаемые возможности его оркестровой палитры, характерные особенности его тембровой драматургии. Не случайно Берлиоз, услышав в Париже отдельные фрагменты из опер Глинки, так высоко оценил его оркестровое мастерство. «Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностью, с таким глубоким знанием их самых тайных средств, что его оркестр — один из самых новых, самых живых оркестров в наше время», — писал автор «Фантастической симфонии»²⁶. Овладевая в опере методом сквозного тематического развития, Глинка придавал огромное значение самостоятельным оркестровым номерам, и в первую очередь увертюрам. Замечательную увертюру «Сусанина» можно считать его первым симфоническим произведением зрелого, клас-

²⁶ Статья Берлиоза в «Journal des Débats» от 4/16 апреля 1845 года (см.: 148, II, 260).

сического стиля, а в увертюре «Руслана» уже заложено будущее симфонической эпики, которой обогатили русскую музыку Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов.

Важным связующим звеном между двумя грандиозными операми явилась также работа композитора в области театральной музыки. Написанная им в 1840 году музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» стоит как бы на перепутье между оперным и симфоническим жанром. Составленная из увертюры, антрактов и трех вокальных номеров, она ярко выявляет типичные принципы глинкинской обобщенной программности. По своим художественным достоинствам музыка «Холмского» неизмеримо выше литературного оригинала: сочиняя ее, композитор лишь в самом общем плане ориентировался на текст драмы и отразил лишь ее основную коллизию, создав ряд ярких жанрово-характеристических картин. Отчетливо прослеживается в этой большой концертной сюите линия, ведущая к «Руслану», — сопоставление образов Руси и Востока, лирики и героики. Особенно интересна увертюра к трагедии, композиционно приближающаяся к увертюре «Руслана». Это ощущается и в динамичности сонатной формы, и в мастерских приемах трансформации тем, и в синтезирующем характере репризы с контрапунктическим сочетанием основных тем.

В работе над операми и музыкой к «Князю Холмскому» окончательно сформировался стиль глинкинской оркестровки — одновременно мощной и ясной, полнозвучной и прозрачной, обладающей тончайшими градациями динамики. Определелись и характерные для Глинки принципы чистого и плавного голосоведения, «сольно-мелодической» трактовки отдельных партий (термин А. Н. Дмитриева), его умение использовать максимальные колористические и экспрессивные возможности каждого инструмента. Во всем своем блеске проявились эти качества и в произведениях для оркестра, написанных в последние годы жизни.

Поздние оркестровые произведения великого русского мастера, известные под общим названием увертюр, образуют в его наследии особую, компактную группу, концентрирующую в себе эстетику глинкинского симфонизма. О задачах своего симфонического творчества он с большой определенностью говорит в известном письме к Кукольнику из Парижа от 6/18 апреля 1845 года. «Я решился обогатить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) *концертными пьесами* для оркестра под именем *fantaisies pittoresques*²⁷. Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположные отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями: а собственно так называемые концерты, варьации и пр. утомляют ухо несвязностью и труд-

²⁷ Живописные фантазии (франц.).

ностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике» (89, 209).

Эту программу Глинка последовательно воплотил в жизнь, решая именно те проблемы, которые он четко поставил в цитированном выше письме. Первая и основная из них — проблема народности и доступности музыкального искусства. Стремление сочетать художественность с доступностью; преодолеть барьер, отделяющий сложную «ученую» музыку от широких слоев слушателей, действительно было продиктовано самими смелыми, передовыми «требованиями века». Отсюда вытекает и характерная для Глинки широкая демократическая направленность, связанная с народно-жанровыми истоками его симфонизма. В гораздо большей степени, чем то было в оперном творчестве, он опирается в своих увертюрах на подлинные народные темы, песенные и танцевальные, разрабатывает бытующие интонации.

В том же письме затронуты важные для русской композиторской школы вопросы программности. «Для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные», — писал композитор (89, 210). Однако литературный текст в собственном смысле слова никогда не служил опорой для его инструментального творчества. Программность у Глинки во всех его сочинениях, не исключая и «Князя Холмского», носит *обобщенный* характер. В своих увертюрах он не стремится к последовательному сюжетному развитию, его «положительные данные» — это реальные впечатления окружающей жизни. Избегая детальной программности, он ищет в каждом отдельном случае свою поэтическую концепцию, свой поэтический сюжет. Народное веселье в «Камаринской», блестящее празднество под ярким солнцем юга в «Арагонской хоте», упоительные картины южной ночи в следующей испанской увертюре — вот «положительные данные», подсказанные воображением музыканта. И в каждом произведении музыкальная форма естественно гармонирует с художественной концепцией («чувство и форма — это душа и тело»); в каждом произведении она неповторима в своей оригинальности. Свободно чередует он в своих увертюрах классическую сонатную форму, рондообразную или концентрическую структуру, незамкнутую вариационную композицию.

И наконец — вновь возникающая у Глинки проблема новаторства, «требований века». В какой мере соответствуют этим требованиям его «живописные фантазии»? Как проявились в них новые тенденции романтического симфонизма? Можно ли усмотреть здесь влияние Берлиоза, которым в то время так увлекался Глинка?

В известной мере это воздействие несомненно. Глинку влекли к себе мощь и красочность берлиозовского оркестра, сила воображения пылкого романтика. Подобно своему французскому современнику, он устремляется в область «прекрасного и дале-

кого», к далеким странам и к новым берегам. Его привлекает и берлиозовская фантастика, и чисто колористическая сторона романтической звукописи, которой он сам так блестяще овладел в «Руслане».

Но все это не заставило русского композитора отступить от тех норм классической стройности и соразмерности, какие всегда были присущи его гармоничному искусству. Характерная для Берлиоза первичность литературных прообразов у него ни в какой степени не проявилась. Развертывание «сюжетной» линии всегда отступает на второй план перед целостной, обобщенной идеей произведения, отлитой в ясную и лаконичную форму.

Во многом противоположна романтикам глинканская тенденция к предельной экономии выразительных средств. Искренно восхищаясь «колоссальностью» произведений Берлиоза, русский композитор совсем не склонен был расширять свой оркестр и поражать слух невиданными инструментальными сочетаниями. Мощь театрального оркестра он даже намеренно противопоставлял концертному оркестровому составу, более ограниченному в своих возможностях. Инструменты, составляющие «роскошь оркестра», такие, как арфа, английский рожок или бас-кларнет, по его мнению, «могут и должны быть употребляемы в особенных случаях, в виде исключения, но никак не должны входить в расчет настоящей *сущности* оркестра», — говорил он в своих «Заметках об инструментровке» (84, 181).

Путь к самоограничению, которым следовал композитор в поздний, «послеруслановский» период своей творческой жизни, в его симфонических увертюрах прослеживается со всей очевидностью. От пышной, блестящей «Арагонской хоты» к более утонченной «Ночи в Мадриде», затем к изящно инструментованному русскому скерцо — «Камаринской», и наконец — к мечтательному Вальсу-фантазии с его легкой, почти камерной инструментровкой — такова линия этого *diminuendo* оркестровых составов. В каждой из увертюр оркестровое полотно написано чистыми красками, с постоянным стремлением ко все большему облегчению фактуры. В поздних произведениях Глинка сознательно ставил своей целью добиться максимальной экспрессии и свежести колорита, ограничивая себя классическим парным составом оркестра.

Сказанное касается и принципов архитектоники. Те «живописные фантазии», о которых он писал Кукольнику, представлялись ему отнюдь не в виде развернутых циклов, программных симфоний или многочастных сюит. Композитор намеренно противопоставлял их сложным циклическим формам, но ни в коем случае не хотел следовать целям внешнего эффекта и показной, бессодержательной виртуозности, на которую столь падкой была концертная аудитория 1840-х годов. Избранный «поэтический сюжет» он стремился вложить в сжатые, легко воспринимаемые формы: увертюра, фантазия, скерцо. Не мог он не учитывать и тех трудностей освоения жанра, которые до сих пор стояли на пути

отечественной инструментальной культуры. Дать русской музыке самостоятельные, *высокохудожественные* симфонические произведения, нужные и доступные народу... Только на склоне лет, вооруженный всем своим творческим опытом, мог он поставить перед собой такую задачу.

Глинкинскую одночастную форму увертюры Асафьев определяет как *«характерное обобщение или выражение духа музыки какой-либо драматической концепции, или поэтического произведения, или целой страны или эпохи, или даже личности, так что в некотором отношении каждая увертюра есть монография»* (29, 356). В форме таких сжатых «монографий» написаны лучшие симфонические произведения Глинки. В них он стремился прежде всего передать психологический строй народной музыки, воплотить в звуках творческую, духовную сущность данного народа. Глубину глинкинского реализма, мироощущение Глинки, его понимание народности, порожденное пушкинской эпохой, — все это хорошо осознал Одоевский в своем отзыве о «Камаринской»: «Не столько поражает вас ее техническая отделка, сколько глубина ее содержания. В ней вполне отразился русский характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностью, веселостью... Камаринская Глинки есть вместе и чудное музыкальное произведение, и картина, и глубокое психологическое наблюдение» (188, 227).

Таковы и блестящие испанские увертюры²⁸. В пронизывающих эту музыку танцевальных ритмах, в их горделивой поступи ярко запечатлелся испанский характер — «сдержанный снаружи и раскаленный внутри, упругий как сталь», по словам В. П. Боткина (54, 10—11), полный неисчерпаемой энергии и непреклонной воли. Наваянные реальными впечатлениями испанской народной жизни, они воссоздают ее в самых типических и самых поэтичных чертах и заставляют слушателя полностью ощутить суровое очарование «страны Гойи».

Обе испанские увертюры и сходны, и контрастны по своему образному строю. Обе они романтичны и красочны, пронизаны жарким колоритом Юга. В обеих блеск и чарующая игра оркестровых тембров заставляют вспомнить о лучших страницах «Руслана»: Глинка еще не отказывается в них от впечатляющей мощи своего оперного оркестра. Обе отмечены необыкновенной цельностью и компактностью формы — стройной и лаконичной, обладающей скульптурной законченностью.

Но внутренний смысл их различен. Предназначенная первоначально для исполнения в театре, в виде увертюры или интермедии к драматическому спектаклю, «Арагонская хота» в большей мере несет в себе признаки действенности, сценичности. В другой увертюре господствует принцип картинности и постепенного развертывания лирического сюжета. Говоря обобщенно,

²⁸ Названия оркестровых сочинений — «Испанские увертюры» и «Камаринская» — предложил Глинке Одоевский.

первая из них театральна, вторая живописна; первая динамична, вторая же скорее медитативна, несмотря на обилие в ней танцевальных тем. Словом «воспоминания», которое он сохранил в обеих редакциях этой увертюры, Глинка очень точно определил идею «Ночи в Мадриде». В «Арагонской хоте», напротив, все подсказано реальным ощущением окружающей жизни: ее он писал, только что вступив на землю Испании, осенью 1845 года.

Тематизм увертюры разворачивается на основе самого популярного из бытующих в Испании танцев, который был сразу же записан композитором в его рабочей тетради. О широкой распространенности именно этого, арагонского варианта хотя бы свидетельствует тот факт, что ту же самую тему виртуозно развил в своей «Концертной фантазии на испанские темы» (впоследствии переработанной в «Испанскую рапсодию») Ференц Лист, посетивший Испанию в том же 1845 году. Оба композитора восприняли этот образ как самое типичное выражение испанского характера, как истинное лицо Испании.

Для своего «Блестящего каприччио» (таково первоначальное название увертюры) Глинка избрал классическую сонатную форму. Более традиционно по сравнению с другими его увертюрами сложилась тональная организация этого сонатного аллегро, пронизанного тонико-доминантовыми соотношениями — по аналогии с самой темой. Намеренно выбрана и традиционная «рыцарственная» тональность ми-бемоль мажор — тональность «Героической симфонии» Бетховена. Известные аналогии с приемами бетховенского симфонизма подчеркивают в увертюре Глинки ее активный, мужественный, волевой тон.

Но почерк творца «Руслана» выдает себя всюду. Глинка чутко воссоздает дух Испании, колорит испанского танца, народных приемов варьирования, народной инструментальной игры. Естественное слияние сонатности и вариационности, которого он так упорно добивался в ранних инструментальных эскизах, осуществлено здесь на уровне высокого мастерства.

В трактовке сонатной формы проявились типичные особенности глинкинского динамичного симфонизма: непрерывность развития, преодоление внутренних граней формы (экспозиция перерастает в разработку, разработка — в репризу), напряженность «ступенчатой» разработки, яркая устремленность музыки к кульминации, сжатие тематического материала в динамической репризе.

Принципы вариационного и вариантного развития заложены уже в самом тематизме. Взаимодополняющими вариантами являются в «Хоте», по существу, все главные элементы сонатной формы. Основные темы испанского танца подчинены двум простейшим функциям тоники и доминанты (в музыке испанских народных танцев эту особенность отметил и В. П. Боткин: «гармония состоит только из двух аккордов»; 54, 86). Глинка бережно сохраняет их четкую квадратность, ритмическую организацию, вопросо-ответную структуру. Сравнение этих опорных точек всей компози-

ции (две темы главной партии — две темы побочной) наглядно подтверждает их крепкую связь (пример 103а, б, в, г).

Вариантность сопряжена с острой динамичностью, достигаемой средствами свободной и импульсивной акцентной ритмики. Музыка увертюры как бы излучает мускульную энергию темпераментного испанского танца. Активность ритмического рисунка подчеркнута мастерским применением ударной группы, где каждый из исполнителей — на уровне солиста. Присущее Глинке чувство хореографической образности здесь выступило в полной мере.

Испанским словом *Entrada* — вступление, ввод — хочется назвать весь первый раздел произведения — маленькую «увертюру внутри увертюры»²⁹. Торжественно звучат призывные фанфары, словно сзывая на праздник толпы народа; охватывая широкий оркестровый диапазон, раздаются мощные возгласы труб и валторн. После массивно изложенного вступления главная тема хоты звучит особенно легко и прозрачно. Сотканная из звонких гитарных пассажей, она поручена арфе и двум солирующим скрипкам *spiccato* при легкой поддержке струнных, играющих щипком. Выстраивая главную партию, композитор отчетливо выявляет коренную особенность испанского танца-песни: чередование песенных куплетов (*coplas*) с чисто инструментальными наигрышами, остающимися, как правило, неизменной основой танца. Вторая, напевная тема главной партии полна сдержанной страсти. Чередую ее с инструментальным рефреном, Глинка создает стройную и динамичную пятичастную композицию.

Стремительная разработка подчеркивает одну из основных особенностей «Хоты» — контрастность драматургии. Посредством секвенционных нагнетаний композитор создает яркий эффект переключения в тональности, максимально отдаленные от главной, вплоть до тритонового соотношения (Ми-бемоль — Ля; аналогичный прием в увертюре «Руслана»). Сила контраста подчеркивается и блистательной оркестровкой, особенно в применении ударных и медных духовых, выпукло оттеняющих развитие глинкинской полифонической и полимелодической фактуры.

Образный смысл разработки — героизация танца. После изящной танцевальной сцены и грациозных «выступлений» солирующих инструментов музыка сразу обретает мужественную, волевою экспрессию. Воспетый поэтами «доблестный испанский характер» обнаруживает весь скрытый в нем воинственный пыл. С подлинно бетховенской мощью Глинка подводит развитие к главной предрепризной кульминации. Могучий аккорд всего оркестра, окрашенный напряженной гармонией двойной доминанты, останавливает натиск стихийных сил. Долгая пауза знаменует решительный перелом.

В репризе стройно объединяются образные линии увертюры. Героический строй разработки отбрасывает яркий свет на все

²⁹ В первом варианте «Арагонской хоты» это вступление отсутствовало.

темы, сливающиеся в вихре победного, торжествующего танца. Буйная фантазия «гитаристов» подсказывает все новые варианты хоты; темы дробятся, переплетаются, окутываются подголосками. Стихийное, свободно-импровизационное начало в репризе явно преодолевает изначально сложившуюся структурную завершенность форм. Картину завершает последний штрих: вновь звучат призывные фанфары, напоминающие о «приглашении на праздник».

В целом композиция «Арагонской хоты» дает едва ли не лучший пример динамизации сонатной формы у Глинки — настолько смело, свободно претворена здесь внутренняя энергия южного танца — стремительный порыв к радости, к солнцу, к победному ликованию.

В известной мере контрастна вторая испанская увертюра, над которой Глинка работал особенно долго и тщательно. Если в «Арагонской хоте» он воспользовался самым распространенным, общеизвестным вариантом испанского танца, то в основу его «Ночи в Мадриде» легли редкие местные варианты народных тем, записанные им «от простолюдинов», народных певцов и гитаристов: новый вариант хоты, две ламанчские сегидильи и «мавританский напев» (Punto moruno).

Общая композиция увертюры сложилась не сразу. Первая редакция этого сочинения, написанная в Варшаве в 1848 году, у композитора получила заглавие «Воспоминания о Кастилии. Попурри для оркестра». Это определение в целом верно. Отмеченная блестящей и колоритной оркестровкой, увертюра еще не приобрела цельности формы. Отсутствует развернутая прелюдия, составляющая лучшее украшение «Ночи в Мадриде», нет среднего разработочного раздела; отсутствует и оригинально задуманная реприза с зеркальным проведением всех четырех тем. Судить об этом произведении можно лишь по второй, окончательной редакции — «Воспоминания о легкой ночи в Мадриде», созданной в 1851 году.

Подлинное лицо увертюры — ее вступление, акварельно-прозрачный, тончайшими красками написанный ночной пейзаж. Именно здесь, в этом предвидении импрессионистской звукописи, запечатлел композитор образ «воспоминания», которого так не хватало в первом, предварительном варианте. Глинка применяет самые нежные, прозрачные краски своей оркестровой палитры: divisi струнных в высоком регистре, звенящие флажолеты скрипок и виолончелей, легкие, словно падающие капли, пассажи staccato у деревянных духовых. Как сквозь дымку, неясно вырисовываются очертания будущих танцевальных тем увертюры.

Далее пейзаж сменяется жанром. Основной раздел увертюры — ночная сцена, наполненная отзвуками песен и танцев. Главенствует грациозная тема хоты; с нею сопоставляется архаически-суровый мавританский напев — один из самых смелых и колоритных эпизодов глинкинской партитуры. Кульминационное значение приобретает яркая, праздничная тема первой ламанчской сегидильи.

Изложенная у тутти оркестра, она сопровождается острым и дробным аккомпанементом малого барабана, имитирующим треск кастаньет. Вторая же сегидилья, более плавная и напевная, воспроизводит записанный Глинкой вокальный куплет народного танца. Весь этот раздел формы объединяется инструментальным рефреном — гитарным наигрышем. Пронизывая всю партитуру, этот инструментальный ригурнель служит важнейшим связующим звеном в развитии материала, хотя и не играет в увертюре ведущей тематической роли (пример 104).

Контрастная последовательность образов-тем у композитора продиктована стройным, единым замыслом (такого единства он и добивался, перерабатывая первый, «сюитный» вариант в окончательную сложившуюся форму). Мысль автора постепенно возвращается к исходному образу. Все темы проходят в зеркальном отражении. За второй сегидильей следует первая, показанная в новом, лирическом освещении; за ней следует сдержанный, властный напев *Punto mojuno*, и наконец — всепобеждающая пылкая, жизнерадостная хота. Так создается законченная концентрическая форма, подчиненная глинкинским принципам строгой симметрии. Завершение увертюры празднично-ликующим танцем сближает вторую увертюру Глинки с ее предшественницей, «Арагонской хотой». Но образы Испании отражены здесь более ретроспективно: они предстают уже как воспоминание о чем-то далеком и прекрасном. Этот тонкий нюанс поэтической отдаленности образно выражен у Глинки реминисценцией из «пролога». После утверждающей громогласной концовки всего оркестра в коде вдруг возникает воздушная, легкая реплика у деревянных духовых — напоминание об упоминательной «ночи в Мадриде».

По мастерству оркестровок испанские увертюры смело могут соперничать друг с другом. Вторая из них даже превосходит «Арагонскую хоту» изысканностью оркестровых средств. В отличие от «Хоты», композитор не пользуется здесь тембром арфы, слишком открыто передающей гитарный колорит. Фактура гитарной игры образно «переплавлена» в соответствующих штрихах струнных, оттеняемых звоном треугольника (в первом проведении главной темы — хоты). С таким же артистизмом имитируется и суховатый треск кастаньет в трактовке ударной группы. На тембровых контрастах и удивительной игре светотеней основано все развитие этой «живописной фантазии», распространившей свое влияние на русскую, да и на западноевропейскую музыку будущего, на щедро рассыпанные «испанизмы» XX века.

Работая над испанскими увертюрами, Глинка не оставлял мысли о «национальной симфонии», о симфоническом воплощении русских народных тем. Испанская романтика не вытеснила из его воображения родных напевов. Нечто подобное в его жизни было и раньше, когда, находясь за пределами России, он настойчиво шел к главной своей цели: «разрабатывать народную русскую музыку». Почти одновременно с «Воспоминаниями о Кастилии», в том же 1848 году и в той же обстановке, в Варшаве, он

создал свое центральное симфоническое произведение — «Камаринскую».

Жанр этого сочинения Глинкой точно не обозначен. В первом издании партитуры, как и в «Записках», оно именуется фантазией, в «Биографической заметке», написанной автором на французском языке, — «национальным скерцо», а в существующей литературе обычно причисляется к группе гликинских увертюр. Ясно одно: отмеченный композитором элемент скерцозности как выражения народного характера, народного юмора, щедрости и широты русской души несомненно отличает его «Камаринскую». По значительности содержания, емкости и глубине психологического аспекта она не уступает испанским увертюрам, а как национальное произведение имеет даже более важный, непреходящий исторический смысл. Образный строй произведения передает картину русской народной жизни в самых ее светлых и поэтических сторонах. Доминирующая атмосфера «удалого разгуля» не скрывает, не затушевывает поэтичности: уже открывающий «Камаринскую» величавый напев свадебной песни, проникнутый удивительной теплотой, раскрывает красоту народной души. И в этом смысле идея Глинки находит ярчайшие параллели в русской литературе, в стихотворениях Пушкина, в украинских повестях Гоголя с их удивительным сочетанием юмора и лиризма.

О своей работе над «Камаринской» в немногих словах рассказывает сам Глинка. «В то время случайно нашел я сближение между свадебной песней „Из-за гор, гор высоких, гор“, которую я слышал в деревне, и плясовую „Камаринскую“, всем известную. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем „Свадебная и плясовая“ (первоначальное название увертюры. — О. Л.). Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством...» (85, 333).

Концепция внутреннего единства выражена в этом высказывании достаточно ясно: говоря о «сближении» двух внешне несходных тем, композитор сам дает ключ к анализу увертюры. Общая для обеих тем нисходящая попевка, устремленная к тонике лада, служит основой для их постепенного перерождения и тесного сплава (пример 105а, б).

Создавая в «Камаринской» единую, целостную форму, Глинка не прибегает к традиционной классической сонатности. Вся композиция основана на поочередном вариационном развитии каждой темы. Характерно, что композитор не пользуется приемом контрапунктического их сочетания: его метод синтеза сложнее. Обыгрывая общие интонации двух народных тем, он применяет тот принцип производного контраста, который получил свое высшее развитие у почитаемого Глинкой великого симфониста — Бетховена. Архитектоника формы складывается в виде двойных вариаций с незамкнутым тональным планом: фа мажор — ре мажор (красочное терцовое соотношение, прямо напоминающее об увертюре «Руслана»).

Свободное, нетрадиционное развитие материала говорит о совершенно новом подходе к симфонической форме, заключающей в себе черты импровизационности. Глинка последовательно вводит все новые варианты тем, которые, по меткому выражению Асафьева, «изобилуют превращениями без конца и без края».

Отсюда оригинальная стилистика произведения, вытекающая из народных традиций. Две коренные особенности народного музыкального стиля нашли в «Камаринской» совершенное выражение: приемы русской подголосочной полифонии и принцип орнаментального варьирования, «расцветивания» мелодии, характерный для инструментальной музыки. Естественно и гибко применены также и более традиционные приемы классической имитационной полифонии, вертикально-подвижного контрапункта — в первой группе вариаций на плясовую тему. Тонкое сочетание принципов русской народной и западноевропейской классической полифонии, освоенное Глинкой еще в «Сусанине», не только не противоречит национальному стилю «Камаринской», но и, напротив, углубляет, подчеркивает самобытность «русского скерцо».

Первый, начальный раздел «Камаринской» воспринимается как широкий зачин народного действия. От унисона струнных, распевующих ласковую, приветливую тему свадебной, до мощного хора всего оркестра — весь этот раздел представляет собой единую группу полифонических вариаций, сцепленных плавностью тембровых переходов, тонким плетением хроматических подголосков, отнюдь не нарушающих народный склад голосоведения, а скорее подчеркивающих гибкость и распевность вокальной по своей природе мелодии.

Основной раздел увертюры, содержащий развитие плясовой темы, достаточно ясно расчленяется на две группы строгих и более свободных вариаций, по семи в каждой из них. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске с неожиданными «выходками», «коленцами» у разных инструментов: слышится веселое щебетание деревянных духовых, жемчужная россыпь быстрых пассажей у струнных. В седьмой вариации, где в качестве нового действующего лица вступает гобой, плясовая внезапно приобретает черты свадебной (пример 105в).

Минорный вариант плясовой завершает это перерождение темы. Недолгое возвращение к свадебной приводит к динамизации всего развития. Плясовая не только не отступает под умиротворяющим воздействием свадебного напева, но и, напротив, «выплескивает» всю накопившуюся в ней энергию, избыток радости и веселья. Рельефный рисунок «Камаринской» ярко выделяется и в затейливых разводах солирующего кларнета, и в энергичных «балалаечных» *pizzicato* струнных, и в дерзких «выкриках» всего оркестра, неожиданно прерываемых паузами.

Особое значение приобретают эффекты юмористического плана. Смысл «русского скерцо» находит свое выражение в тончайших деталях оркестрового письма, в изысканных, остроумных

ритмических комбинациях. Ярким красочным пятном выделяются в общей картине знаменитые педали валторн, а затем труб, диссонирующие с основной темой. Поражает изяществом остроумно задуманная концовка, где реплике одинокого голоса скрипки отвечает пустая «вопрошающая» квинта валторн.

Применяя в «Камаринской» весьма ограниченный, малый состав оркестра, Глинка достигает тонкого артистизма в передаче национального колорита русской народной музыки. Разнообразие штрихов в партии струнных — от плавной, песенной кантилены до энергичного *pizzicato*, мастерская трактовка духовых инструментов в традициях народного исполнительства (свирель, рожок, жалейка), а главное — удивительная чистота и ясность оркестровки, выразительно оттеняющей мелодико-полифоническую ткань, — всем этим щедро наделил русскую музыку гениальный автор «Камаринской». Отсюда пошло блестящее, плодотворное развитие «русского жанра» в симфоническом творчестве классиков, начиная от первых увертюр Балакирева, созданных под непосредственным влиянием Глинки, и до тончайших оркестровых миниатюр Лядова, сумевшего почерпнуть в глинканской традиции поэзию народного юмора, народной фантастики, народной сказки.

И все же речь может идти не только о «жанровости». Особенно глубоко оценил художественную сторону «Камаринской» Чайковский. Его крылатые слова об этом произведении, в котором будто бы заключена «вся русская симфоническая школа», конечно, не следует понимать буквально. От Глинки Чайковский воспринял главное — *метод* свободного, естественного и непредвзятого отношения к народной песне как к источнику симфонического развития. В «Камаринской» он постиг весь смысл работы большого мастера, в чьих творениях выявляется внутренняя сущность народной песни, дающей жизнь самым глубоким художественным концепциям. И в этом смысле традиции «русского скерцо» остались неисчерпаемыми вплоть до наших дней.

Естественным продолжением «Камаринской» явилось последнее произведение Глинки для оркестра — Вальс-фантазия (1856). Как и в своем «русском скерцо», композитор опирается здесь на бытовую традицию — но на этот раз на традицию городской и усадебной русской культуры с ее основной тенденцией лирического восприятия, с ее песенно-романсным интонационным строем, насквозь пронизывающим не только вокальную, но и танцевальную музыку того времени. Как и в «Камаринской», во всей неповторимости проявился здесь утонченный стиль глинканской оркестровки, крайне ограниченной в своем инструментальном составе, пленяющей чистотой линий и прозрачностью красок.

Круг образов, затронутых в Вальсе-фантазии, роднит это сочинение с элегическими романсами Глинки и многими его фортепианными пьесами (ноктюрн «Разлука», «Воспоминание о мазур-

ке»). Истоки глинкинского вальса, как правильно заметил Асафьев, лежат отнюдь не в атмосфере блестящих, парадных танцев «большого бала», а в скромной домашней бытовой музыке пушкинской эпохи, в изящных вальсах Алябьева, Есаулова, Н. А. Титова, Грибоедова и многих-многих других. Близкие параллели находит Вальс-фантазия и в элегической поэзии того времени — у Баратынского, Лермонтова, Языкова, несколько позже — у молодого Фета («Давно ль под волшебные звуки») и А. К. Толстого («Средь шумного бала»). С присущей ему чуткостью Глинка подхватывает и развивает ту общую тенденцию поэтизации бытового танца, которая ярко проявилась во всей европейской музыке эпохи романтизма. Да и самый ритм вальса — этого поэтичнейшего из танцев XIX столетия, связанный с образами парения и полета, прочно и навсегда вошел в романтическую музыку как одна из ее устойчивых стилистических примет. Современник Шопена, Глинка продолжил эту традицию, создав свою вдохновенную «поэму о вальсе».

Произведение Глинки имеет долгую, многолетнюю историю. Первый вариант Вальса-фантазии был написан для фортепиано в 1839 году и посвящен негласно Е. Е. Керн. Познакомившись с ним, его тут же «подхватил» известный дирижер Йозеф Герман для своих концертов в Павловске. В оркестровке Германа, сделанной не без помощи автора «Руслана», вальс с огромным успехом исполнялся в летних концертах; его называли «Меланхолический вальс» или «Павловский вальс». «Мы не забудем восторга публики, — писал об этих концертах Кукольник, — вальс обширный и трудный был повторен по ее требованию; не забудем и самого исполнения, мастерского соединения чувства нежности с порывами сильных и бурных ощущений; и всякий раз приятно слышать, когда у палатки г. Германа толпятся любители и просят сыграть вальс Глинки...» (226, 34).

В 1845 году Глинка сделал свою оркестровую редакцию вальса, исполненную в его авторском концерте в Париже с новым названием: «Скерцо в форме вальса». Эта редакция никогда не издавалась и до нашего времени не дошла. И наконец, уже на склоне жизни Глинка снова обратился к своему любимому сочинению — и этим внес драгоценный вклад в область лирического симфонизма.

В последнем и наиболее совершенном варианте Вальса-фантазии композитор, по его словам, намеренно не преследовал целей внешней эффектности и парадного блеска. Незадолго до концертного исполнения он пишет К. А. Булгакову; «Молитва (романс на слова Лермонтова, инструментованный Глинкой для концерта Д. М. Леоновой. — *О. Л.*) и *Valse-fantaisie* инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность, кою решительно не терплю, ни на огромность массы оркестра», — и далее приводит подробный список исполнителей, необходимых для этой почти что камерной партитуры; не более 5 первых скрипок, 2 валторны, 2 трубы и 1 тромбон (90, 116).

Лирический замысел произведения находится в полной гармонии с легкой, изящной инструментовкой. Каждый из инструментов выполняет ответственную роль. Глинка широко пользуется оркестровыми соло, техникой подголосков, приемами мелодико-полифонического развития. Основные темы, порученные струнным и деревянным духовым, выразительно оттеняются поющими головами контрастного тембра (тромбон, валторна). Легкая, прозрачная оркестровка подчеркивает поэтически-возвышенный строй воздушных, парящих тем.

Привлекает и песенность тематизма. Развертываясь в пластичном, подвижном ритме, мелодика Глинки отличается в то же время и чисто вокальной гибкостью интонаций (напомним, как органично осуществлялся этот сплав танцевальности и напевности в «романсах-вальсах» его современников — Алябьева, Варламова, Гурилева). Носителем главного лирического образа является основная тема Вальса-фантазии, отмеченная экспрессивной ниспадающей интонацией увеличенной кварты, брошенного вводного тона к доминанте. Этот характерный мелодический ход сближает тему вальса с элегической каватиной тоскующей Гориславы (ср. примеры 106 и 97).

Типична и общая структура произведения, подчиненная принципу рондо. Периодическое возвращение главной мысли вносит в эту музыку особый психологический нюанс «незабываемого». Основной образ вальса рельефно оттеняется контрастными мажорными эпизодами, которые, однако, не выпадают из общей атмосферы мечтательного созерцания. Перед слушателем развертывается поэма, пронизанная единой, неотвязной мыслью — воспоминанием. Близкие аналогии того же лирико-элегического жанра легко найти у зарубежных современников Глинки — Вебера, Шуберта, Шопена: это все та же цепь лирических образов, развертывающаяся в дымке неясных грез и элегических мечтаний.

Искусство Глинки проявилось в умении придать цельность свободно построенной композиции и подчинить «цепь танцев» одной господствующей мысли. Этого он достигает путем заострения кульминаций, выделения главных, ведущих образов-тем, путем синтезирования всего материала в динамической репризе (приемы, знакомые нам по испанским увертюрам). В общей рондообразной композиции есть также признаки трехчастности: отчетливо выделен в центре произведения яркий мажорный эпизод (пример 107).

Последнее проведение главной темы у оркестра тутти звучит как итоговая реприза.

Значение Вальса-фантазии в истории русского симфонизма оказалось более широким, чем это мог предвидеть сам композитор.

Проложенный Глинкой путь симфонизации танца достаточно ясно определил ту сферу лирических образов, которая в дальнейшем наполнила, захватила самые сложные и разнообразные жанры русской классической музыки. С особой устойчивостью

внедрилась эта традиция в творчество Чайковского, в глубь его драматических симфоний, где весь ритмический строй вальсового движения приобретает неповторимый эмоционально-художественный смысл. Поэтизация вальса в творчестве Чайковского, Глазунова, Скрябина, развитие лирического вальса в русском балете, сквозная линия «вальсовости» в драматургии больших симфонических циклов — все это было уже заложено в глинкинской музыке, в лирической проникновенности Вальса-фантазии, в тончайшем развитии этой изумительной партитуры, обладающей тем ценным качеством, которое Серов называл «высокой мудростью простоты».

5.

Среди всех музыкальных жанров вокальная лирика была наиболее постоянной спутницей творческой жизни Глинки. Начиная с первых романсов 1820-х годов и до последнего драматического монолога «Не говори, что сердцу больно» (1856) создание романсов было для него насущной потребностью, важнейшим средством самовыражения, нерасторжимой частицей собственного бытия.

Особое положение этого жанра в творчестве композитора во многом связано с коренными особенностями его психического склада, его душевной организации. Справедливо суждение Стасова, утверждавшего, что «каждое его произведение из числа вокальных есть страница или строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей или печалей. Так было во все продолжение его художественной деятельности...» (260, 196—197). Отзвуки былых дум и настроений, пережитых, «радостей или печалей», действительно, наложили свою печать на многие романсы Глинки. Напомним романтическую элегию «Сомнение», романсы «В крови горит огонь желанья», «Если встречу с тобой», «Я помню чудное мгновенье» и многие другие лирические признания великого музыканта.

Но вместе с тем Глинка с присущим ему мастерством умел найти выход в сферу надличного, общечеловеческого выражения чувства. Свойственный ему дар поэтического обобщения придает его романсам высокий общезначимый смысл. Тонкий ценитель поэзии, он в совершенстве владел искусством образной концентрации — сжатого, лаконичного высказывания в стройной, законченной форме вокальной миниатюры.

Как автор прекрасных, классически совершенных по форме романсов Глинка проявил себя очень рано; первые же опыты в этом жанре принесли ему громкую славу. И если путь композитора в области симфонического творчества пролегал через долгие искания и сомнения, то сочинение романсов, напротив, давалось ему легко и непринужденно: нередко маленький шедевр создавался в течение одного дня или даже в порыве импровизации, на дружеском вечере, в часы общения с друзьями.

Спонтанность этого творческого процесса легко объяснима, если вспомнить о специфических условиях формирования вокально-камерного жанра в России. В своих романах Глинка, по существу, завершил длительный период становления отечественной камерной вокальной культуры, зародившейся еще в XVIII веке, и обобщил на самом высоком уровне ее жанровые традиции. Он вступил в ряды русских композиторов в пору небывалого подъема романсовой лирики, сложившейся под влиянием русской поэзии, расцветшей в лучах «пушкинского солнца». В условиях бурного развития национальной литературы и языка романс, в силу его синтетичности, сделался колыбелью русской классической музыки, средоточием ее общезначимых интонаций. Здесь складывались наиболее яркие, типические черты русской мелодики, впитавшей характерные особенности русского речевого склада.

Особенно широко развернулось вокальное творчество именно в 1820-е годы. Никогда еще не было оно столь обильным, и никогда еще не была столь многообразной его связь с русской поэзией. Творчество Пушкина и его современников — Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Языкова, Дельвига — оказывало решающее воздействие не только на образный строй и тематику русского романса: в русле поэзии складывались также его структурные особенности. Под влиянием строфики, метрики и ритмики русского стихосложения выстраивалась такая же четкая, кристаллически ясная музыкальная форма романса. Музыка пушкинского стиха подсказывала композитору пластичность и гибкость мелодии, а поэтическая интонация — богатство мелодических типов, интонационно-ритмических структур. И эта ясность музыкальной архитектоники получала свое выражение даже у композиторов сравнительно второстепенных.

Именно в это время в общий поток романсовой лирики влились первые романы Глинки. Разделяя общее увлечение, молодой композитор отдает свои силы романсовому творчеству, сам исполняет и издает свои романсы и соревнуется в них с другими русскими музыкантами, чьи сочинения уже завоевали заслуженную известность: Алябьевым, Верстовским, Титовыми, Геништой, Яковлевым и многими другими.

Из этого состязания он вышел победителем. Традиционные для того времени жанры любовно-лирического романса, элегии, «русской песни», баллады Глинка поднял на новый уровень художественного мастерства. Не нарушая привычной типологии жанра, он смело раздвинул его внутренние границы: в каждый романс он вносит свое, индивидуальное содержание и в каждом создает свой, неповторимый, законченный образ.

Рассматривая романсы Глинки, естественно, следует учитывать огромную эволюцию, пройденную им в этой сфере творчества: постепенность его творческого роста здесь выразилась, как ни в одном другом жанре. Но некоторые качества оставались неизменными начиная с первых же юношеских опытов: благород-

ный артистизм, законченность, изящество и тонкая отшлифованность формы.

Последней, но не менее значительной константой этого стиля остается верность композитора традициям *камерного* исполнительства. И в ранних, и в поздних своих романсах он не стремится к усложнению фактуры, к широкой концертности, внешней виртуозности. Однако при кажущейся простоте средств все они требуют от исполнителя тонкого и совершенного мастерства. В них использованы богатейшие возможности певческого голоса, разнообразнейшие приемы вокальной выразительности — широкая кантилена и экспрессивная декламация, богатство тембровой перекраски и тонкая градация динамических оттенков. Талантливый певец-исполнитель, Глинка создал в своих романсах высокие, совершенные образцы подлинно вокального стиля, в котором ведущая роль всегда принадлежит мелодии и основное содержание выражено в четкой и ясной линии мелодического рисунка. Свои требования к искусству артиста-певца он выразил в краткой формулировке: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение» (238, 73).

Все это делает романсы Глинки подлинной антологией русского классического вокального стиля. Не составляют исключения и его ранние опыты.

Ранние романсы Глинки не отличались жанровой широтой. Тенденция совершенствования уже сложившихся типов в них явно доминирует над поисками нового. Преобладают две основные линии, уже прочерченные в русской музыке достаточно ясно: элегия и «русская песня». В обоих жанрах молодой композитор еще сохраняет верность традициям ранней романсовой лирики.

Но смысл их у Глинки оказался более широким и общезначимым. От ранней традиции «чувствительного романса» он усвоил все лучшее, возвысив этот жанр до степени совершенства. Все, что было особенно ценным в этом виде музыкального творчества — наиболее бытовым, «домашним», доступном для всех, — у него откристаллизовалось в ясных классических формах, приобрело особый отпечаток законченности и благородной простоты. Достигнуть такого уровня ему помогло глубокое проникновение в дух и строй русской поэзии, с которой он неразрывно связал всю жизнь.

На раннем этапе творческого пути Глинка еще не успел оценить новаторский дух поэзии Пушкина. Единственный пушкинский романс — «Грузинская песня» — был только первым шагом к сближению с великим поэтом. Определяющим началом явилось творчество Жуковского и вся атмосфера раннего романтизма. Жуковский, Батюшков, Баратынский, Дельвиг — вот круг поэтов, увлекавших юного Глинку. А в этой сфере мечтательной, медитативной поэзии наиболее близким для него оказался жанр эле-

гии, один из самых значительных у русских поэтов. Расцветшая в пушкинскую эпоху, наполненная глубоким философским содержанием, элегия определила собой поэзию мысли. Огромным было ее влияние на всю эволюцию русского лирического романа — от Глинки до Чайковского, от Даргомыжского до Мусоргского и Бородина. В творческой жизни Глинки элегия явилась той отправной точкой, с которой начался весь путь его вокального творчества. Такова знаменитая элегия «Не искушай» на текст Е. А. Баратынского.

Значение этого романа, которому уже посвящена обширная литература, лучше всего определено в работе известного исследователя вокальной камерной музыки В. А. Васиной-Гроссман: «Элегия „Не искушай“ является образцовым произведением этого жанра; по ней одной мы можем лучше судить об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений» (66, 74).

Действительно, в романсе Глинки сосредоточены все наиболее типичные качества элегической лирики того времени: законченная двухчастная структура, соответствующая строфе из восьми стихов; сопоставление параллельных тональностей; размеренный ритм, полностью отвечающий наиболее распространенному поэтическому размеру — четырехстопному ямбу с акцентом на второй стопе; плавность и закругленность мелодии, начинающейся секстовым запевом; расцветивание вокальной партии изящными мелизмами, плавными группетто, интонациями «раскачивания», продвигающими развитие мелодии, — все эти и многие другие приметы времени давно отмечены исследователями русского романса.

Но у Глинки все по-новому освещено, согрето новым чувством. Элегия обрела обобщающий смысл благодаря ее психологической направленности, проникновению в мысль поэта. В стихотворении Баратынского Глинка с большой чуткостью ощутил ту сложность душевного состояния, ту антитезу разочарования и скрытой надежды, которую он сумел передать с гениальной простотой. Художественная форма романа с удивительной ясностью передает эту поэзию скрытых чувств. В первом четверостишии — минор, размеренный ритм спокойно-сосредоточенной речи, печальный отзвук разочарованной души. Во втором — пробуждение, взлет, «одно волнение», которому так хочет и так боится отдаться заснувшее сердце. Много лет спустя к такой же психологической антитезе Глинка вернется в элегии «Сомнение» и выразит ее по-другому, со всей полнотой романтического страстного чувства. Здесь же все выражено просто и сдержанно, в классической уравновешенной форме. И только мягкая мечтательность, душевность лирического тона говорят о созревающем мироощущении романтизма.

К жанру элегии относятся и другие прекрасные образцы раннего творчества Глинки: романсы «Бедный певец», «Память сердца», «Разочарование». Национальная природа лирической мело-

дин Глинки в них выразилась в полной мере. Специфическая вокальность мягкой и гибкой мелодической линии во многом обусловлена здесь тем качеством, которое Л. А. Мазель назвал «всепроникающей секстовостью». Интонация легкой, воздушной восходящей сексты, открывающая многие романсы Глинки, становится в них «естественным началом широких и мягких мелодий, лиризм которых выражен с большой эмоциональной „открытостью“» (156, 198).

Особое место среди этих лирических высказываний занимает элегия «Бедный певец», выделяющаяся своим напряженно-драматическим тоном. Мечтательное стихотворение Жуковского, одного из любимых поэтов Глинки, у композитора превратилось в драматический монолог, полный отчаяния и скорби. Избегая обычной для него закругленности формы, он сильно динамизирует поэтический текст путем заострения декламационных оборотов, настойчивых восклицательных интонаций, повторов отдельных слов. В основе вокальной мелодии лежит традиционная «интонация вдоха», выразительное задержание. Уже в самом начале романса она распета в широком диапазоне, охватывая большую мелодическую волну («О красный мир, где я вотще расцвел»). Своей вершины мелодия достигает в кульминационной фразе, произносимой «с большим одушевлением» (*con molta anima*): «С обманутой душою я счастья ждал!» (пример 108).

Вершиной-источником этого экспрессивного возгласа служит терцовый звук тонического трезвучия — характерный признак многих лирических мелодий, рожденных «из глубины души». Достаточно сопоставить их с лирическими темами Чайковского, в том числе с главной темой арии Ленского.

Охотно обращался молодой Глинка и к популярному жанру «русской песни». Большинство этих песен написаны на тексты А. А. Дельвига — поэта пушкинского круга, знатока и любителя народной поэзии. С музыкой Глинки (а иногда друга Пушкина М. Л. Яковлева) «русские песни» Дельвига постоянно исполнялись на вечерах в доме поэта, привлекая общее внимание литературно-художественной интеллигенции.

Исследователи, в том числе Асафьев, подчеркивают известную стилистическую условность этих песен, близких к бытовым романсам того времени. Типичной для городского фольклора является преобладающая в них тема разлуки, горькой судьбины, несчастной доли девичьей или тоски «доброего молодца». Некоторая идилличность сглаженных народных оборотов, характерная для стихов Дельвига, не могла не повлиять и на музыку Глинки.

Но даже в рамках этого «облагороженного» песенно-романсного стиля у Глинки проявляются типичные для него чувство меры и простота выражения. Многие в этих ранних опытах уже превосхищает лирический тематизм «Ивана Сусанина». Несомненной творческой удачей композитора нужно считать такие искренние, задушевные песни, как «Ах ты, душечка, красна девица» (слова народные) и «Горько, горько мне, красной девице» (слова

А. Я. Римского-Корсака). В обоих случаях композитор чутко воспринимает народный пятисложный стих и наполняет чувствительную романсовую мелодику выразительными интонациями народного плача. К тому же кругу песен-причитаний относится неопубликованная песня на слова Дельвига «Не осенний частый дождичек», в дальнейшем послужившая темой романа Антониды. А в песне «Ночь осенняя, любезная» уже слышатся героические интонации русских молодецких песен — предвестники той мужественной и энергичной русской мелодики, которая позднее развернется в партиях Собинина и Вани.

Достаточно обширное вокальное наследие Глинки, относящееся к петербургскому периоду 1820-х годов, разумеется, не ограничивается затронутыми двумя жанрами. В числе двадцати написанных им романсов есть и прекрасные образцы светлой, эпикурейской любовной лирики (нельзя не назвать здесь романс «Скажи, зачем», отмеченный редким искусством моделирования простой и естественной, изящной мелодии), и первый отклик на лирику Востока — «Не пой, красавица, при мне»³⁰, и даже стилизованные канцоны на итальянские тексты.

Однако доминирует пока еще стойкая традиция, унаследованная Глинкой от сентиментальной романсовой лирики начала века, от чувствительных излиятий поэзии Жуковского, которая, по собственному признанию композитора, «трогала его до слез». Этот предромантический этап русской романсовой лирики нашел в лице молодого Глинки своего лучшего выразителя, создавшего в данном стиле высокие, совершенные образцы.

Решающий перелом совершился в 30-х годах. Поездка в Италию дала Глинке огромный запас новых впечатлений, вдохнула в его лирику новую жизнь. Три романса, созданные в новой для него обстановке южной природы и южного быта — «Желание», «Победитель» и «Венецианская ночь» — наполнены подлинно романтическим ощущением прекрасного, чувством жизнеутверждения и радости бытия. Во всей полноте отразилось в них то светлое восприятие жизни, которое заставило Глинку забыть о прежних чувствительных настроениях.

Прекрасный образец лирического пейзажа — первый у композитора — представлен в романсе «Венецианская ночь». Задуманный в жанре баркаролы, этот романс со всей проникновенностью передает итальянские впечатления русского художника, переключаясь с тонко выписанными пейзажами современников Глинки — Брюллова, Сильвестра Щедрина. От предыдущих романсов Глинки эта «фантазия» (так назвал ее композитор) отличается особой легкостью и прозрачностью фактуры. Взлетающие октавные ходы голоса и мягкие, волнообразные секвенции в за-

³⁰ Мелодия грузинской песни, послужившая основой романса, сообщена Глинке Грибоедовым (см.: 85, 238).

ключительных фразах романса придают особую гибкость плавно скользящей мелодии. Впервые так удачно найдена Глинкой живописная фактура фортепианного аккомпанемента с глубоким органичным пунктом басов и легким движением portamento в верхнем регистре, образно рисуящем всплески волн. Создав эту прекрасную миниатюру, Глинка должен был почувствовать себя зрелым мастером.

Последующие романсы 30-х и первой половины 40-х годов в его вокальном наследии образуют центральную и основную группу классических сочинений, в которых проявились лучшие стороны его лирического дарования.

Определяющая роль в них принадлежит поэзии Пушкина. Это была поистине пушкинская, вершинная эпоха в жизни Глинки, время, когда эстетика и мировоззрение поэта оказывают решающее воздействие на все его творчество. Работая над лирическими стихотворениями Пушкина, он достиг той гармонии «чувства и мысли», формы и содержания, которая сделала его романсы равноценным отображением классически совершенного текста. Пушкинское начало, ясность и гармоничность пушкинского стиха бросают свой отблеск даже на многие романсы Глинки, написанные на слова других авторов, — настолько глубоко вошли в его сознание принципы эстетики Пушкина, присущее поэту чувство стройной, законченной формы.

Верный ключ к пониманию романсов «пушкинской группы» дает прекрасная миниатюра Глинки «Где наша роза» (1838). Раннее, лицейское стихотворение поэта он воспринял как зерно пушкинской эстетики. Смысл его — вечное обновление жизни, гимн «равнодушной природе», которой и суждено «красою вечного сиять» в неизбывном течении бытия. И музыка Глинки с гениальной простотой передает весь строй этого поэтического афоризма. Этому способствует прежде всего тонкий поэтический слух композитора, внимание к метрике и ритмике стиха. «Внутренняя музыка» стихотворения Пушкина основана на принципе чередования четырех- и пятисложных стихов. Глинка передает эту структуру при помощи гибкого пятидольного метра и равномерного ритма вокальной мелодии. Плавность и уравновешенность мелодического рисунка (гармоничное соответствие двух мелодических линий — нисходящей и восходящей) придают спокойному, размеренному напеву подлинно классическую, античную стройность (пример 109).

Главенствует среди «пушкинских романсов» знаменитое послание к А. П. Керн — «Я помню чудное мгновенье» (1840). Глинка был далеко не первым среди русских композиторов, обратившихся к этому тексту. Еще до него пушкинское стихотворение получило свою интерпретацию в романсах Алябьева, Рупина, Н. С. Титова — романсах искренних, мелодичных, но и не выходящих за пределы сентиментальной лирики. Нужна была гениальная интуиция автора «Руслана», чтобы передать психологический смысл пушкинских стихов, идею «воскресшего сердца». Замысел стихо-

творения чутко передан прежде всего в композиционном строении романса. Три основных раздела всей композиции ярко подчеркивают заложенный в тексте внутренний контраст и отображают важнейшие смысловые моменты в развитии лирического сюжета: встречу, разлуку и новую встречу. Светлая лирика «мимолетного виденья» сопоставляется с драматическим образом разлуки, забвения, одиночества, плавная кантилена — с чеканной, скандированной декламацией. Страстно и возбужденно звучит в коде романса тема любви; она оттенена трепетным движением аккомпанемента («И сердце бьется в упоенье»). Трехчастная репризная композиция романса в точности соответствует репризности поэтической формы.

По стилю романс может служить классическим примером глинкинского метода интонационно-мелодического развития. Основное тематическое зерно, охватывающее широкий диапазон септимы, служит источником всей композиции, в дальнейшем «прорастая» в гибких, изящных мелодических контурах. Типичным является глинкинский принцип вариантности: ни одна из строк стихотворения (и соответственно двутактных фраз вокальной мелодии) не повторяет предыдущую, но все они (в пределах начального периода) объединены однотипными окончаниями, мягкими задержаниями в конце каждой фразы и общностью нисходящих мелодических линий. Усиливая плавность и гармоничность пушкинского стиха, Глинка ярко выявляет и смысловую выразительность текста посредством ритмических акцентов и частных кульминаций. Достаточно указать на легкую, воздушную синкопированную квинту в словах «как мимолетное виденье» или на завершающую весь романс экспрессивную фермату, оттененную понижением VI ступени лада: «и жизнь, и слезы, и любовь». В таком органичном сплаве изящной кантилены и выразительной декламации полностью отразился зрелый стиль Глинки, его умение «стать равным великому мастеру стиха» (Асафьев).

Конгеннальна тексту глинкинская трактовка и других стихотворений Пушкина. В испанских романсах «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир» (первый из них написан в 1834, второй в 1838 году) композитор решительно отступает от трафаретных ассоциаций испанской тематики с ритмом болеро и создает более оригинальную интерпретацию жанра испанской серенады: в первом случае это страстное, взволнованное ариозо, моносцена любви и ревности, во втором — тонко выписанный пейзаж, мягко оттеняющий любовную серенаду певца. Утонченной живописностью и поэтическим ощущением природы наполнена музыка романса «Ночной зефир», в которой уже предвосхищается образная звукопись «Ночи в Мадриде». Контрастные чередующиеся строфы романса — пейзаж и серенада, рефрен и монолог певца — образуют стройную трех-пятичастную форму. Антитеза двух образов подчеркивается колоритным терцовым сопоставлением двух тональностей (фа мажор, ля мажор) и приемами фортепи-

анной фактуры: глухой рокот аккомпанемента в низком регистре сменяется звонкой гитарной звучностью.

Чувством лирического восторга, упоения красотой пронизан романс «В крови горит огонь желанья» (1838), вызывающий ассоциации с вальсом Ратмира. В музыкальном отношении эта миниатюра, построенная на контрасте динамики и исполнительских нюансов (*forte* и *piano*, *passionato* и *dolcissimo* в двух совершенно идентичных по музыке куплетах), бесспорно принадлежит к шедеврам Глинки. В ней ярко проявилось то характерное качество, которое Асафьев определял как «полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинки» (25, 13).

Нельзя не отметить прямой связи этого восторженного «гимна любви» с другими пушкинскими романсами Глинки. Пушкин был им воспринят прежде всего как певец радости и красоты жизни, носитель аполлонического, солнечного начала. Отсюда преимущественная склонность Глинки к ранним произведениям поэта, полным безоблачной, неомраченной душевной гармонией.

Иной круг настроений раскрывается в двух замечательных романсах: балладе «Ночной смотр» и элегии «Сомнение».

В романсе «Сомнение» (1838, слова Н. В. Кукольника) композитор достигает вершин медитативной элегической лирики. По сравнению с ранней элегией «Не искушай» и другими мечтательно-лирическими произведениями раннего петербургского периода «Сомнение» сразу же привлекает силой и полнотой драматической экспрессии. Мечтательная грусть ранних элегий сменилась романтической «поэзией скорби». Ушла в прошлое эпоха Жуковского, настало время лермонтовских разочарований, сумрачной медитации и страстных порывов к счастью. Отсюда и то огромное воздействие, которое элегия Глинки оказала на русский романс 40—50-х годов³¹.

Оригинален мелодический строй элегии. В противоположность обычному своему приему широкого запева, Глинка начинает вокальную партию интонацией «желанного спокойствия — мерным амфибрахией в среднем регистре голоса, в тесном пределе терции — кварты» (19, 241). Мелодия лишь постепенно, с трудом завоевывает вершину, охватывая в целом широкий диапазон ундецимы (от нижней квинты до тонического устоя). Особое значение в развитии темы приобретают острые ладовые тяготения, острые интервалы уменьшенной терции в среднем разделе. Широкая кантилена органически сочетается с распевной декламацией. Пересекая мелодическую линию паузами, Глинка подчеркивает амфибрахический ритм стихотворения (пример 10).

Все это создает впечатление непосредственного высказывания — мелодия развертывается широко и свободно, как бы в порыве душевных излияний. И вместе с тем общая композиция ро-

³¹ Отметим явное сходство с элегией Глинки в романсах его современников — Варламова («Одиночество»), Гурилева («Оправдание», «Вам не понять моей печали»).

манса остается законченной истройной, как и в других романсах тех лет. Закругленность репризной трех-пятичастной композиции создает впечатление скульптурной цельности образа.

В балладе «Ночной смотр» на текст Жуковского (1836) Глинка решительно переосмысливает жанр театрализованной романтической баллады типа баллад Верстовского и создает произведение классической стройности и впечатляющей силы. Он явно избегает типичной для балладного жанра свободной «сквозной» структуры с контрастным чередованием самостоятельных эпизодов и не отображает отдельных деталей текста, а, напротив, стремится к единству и монолитности композиции. Основной образ-рефрен, пронизывающий всю музыку Глинки («В двенадцать часов по ночам»), определяет общий драматический тонус баллады, интонационно очень цельной, написанной в вариационно-куплетной форме. Господствует остигатный маршевый ритм; вокальная партия, лишенная обычной для Глинки широкой распевности, развертывается на речевых интонациях, в узком диапазоне. Создав в этой балладе единственный в своем роде образец чисто речитативного, декламационного стиля, автор «Ночного смотра» несомненно проложил путь к будущему развитию русской вокальной музыки. Непосредственное влияние баллада Глинки могла оказать прежде всего на Даргомыжского с его замечательными драматическими романсами декламационного склада: «Паладин» (тоже на текст Жуковского), «Старый кап-рал».

Богатство приемов вокальной выразительности, отмеченное в указанных выше, противоположных по своему образному строю романсах, не менее ярко проявилось в группе произведений, написанных на тексты такого второстепенного поэта, каким был Н. В. Кукольник. Интересно, что именно стихотворения этого поэта-эклектика, давно забытого приверженца романтизма, послужили основой единственного созданного Глинкой вокального цикла «Прощание с Петербургом» (1840) — цикла, классического в своем роде, вобравшего в себя подлинные шедевры, созданные в период «Руслана»: «Жаворонок», «Попутная песня», «Уснули голубые», «Рыцарский романс».

Хронологическая близость этого цикла к гениальным романсам на тексты Пушкина имела свои причины. Не обладая ярким поэтическим дарованием, Кукольник в то же время был наделен одним важным, незаменимым качеством: музыкальностью. Способность мгновенно схватывать музыкальную мысль, воспринимать музыку Глинки и откликаться на ее мелодический строй позволяла ему работать с композитором в едином процессе творчества. Известно, что некоторые романсы Глинки в годы этого близкого сотрудничества рождались «прежде слов» (как это было и ранее с Розеном при сочинении «Ивана Сусанина»). «Подставленный» под готовую музыку текст Кукольника Глинка мог тут же редактировать своей рукой, а порой просто диктовать ему отдельные строки. И если произведения Глинки, написанные на

слова Пушкина и Жуковского, дают полную возможность говорить о *трактовке* поэтического текста, то в данном случае такая проблема едва ли может быть поставлена: в отрыве от музыки Глинки стихотворения Кукольника просто не существуют.

Цикл не имеет сюжетной линии развития. И тем не менее его нельзя рассматривать просто как сборник вокальных произведений. В. А. Васина-Гроссман справедливо усматривает в нем внутренний «поэтический сюжет», объединяющий все двенадцать романсов единой романтической темой странствований (66, 101). Действительно, в ярких и живописных романсах «Прощания с Петербургом» со всей силой фантазии воплотилась мечта художника о далеких краях, жажда прекрасных и вечно новых впечатлений. Перед слушателем разворачивается цепь характеристических картин. Причудливо сплетаются в них русские, восточные, испанские, итальянские мотивы, затрагиваются разнообразные жанры — песня, баллада, романс, драматический монолог. И всюду сочная живописность, картинность изображения живо напоминает ту тему скитаний, которая уже в более широком, величаво-эпическом строе разрабатывалась тогда в «Руслане».

Отличительный признак всего цикла — яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. Среди романсов цикла есть и лирическая картина русской весенней природы («Жаворонок»), и трогательная «Колыбельная песня», и баркарола, и суровая «Еврейская песня» из музыки к «Князю Холмскому», и жанровая «Попутная песня», сочетающая в себе черты живописной изобразительности с теплым и задушевым лиризмом. Прекрасен героический «Рыцарский романс», полный силы и мужества, родственный богатырским «руслановским» образам; активный маршевый ритм этого романса сближает его с героическим антрактом к IV действию «Руслана». В каждом романсе композитор находит свой тип развития: наряду с трехчастной репризной композицией применены и «песенная» куплетная, и вариационная, и более свободная двухчастная контрастно-составная форма (в романсе «Давно ли роскошно ты розой цвела», напоминающем оперную арию). Разнообразны и приемы вокальной выразительности — от быстрой «россиниевской» скороговорки в «Попутной песне» до плавной широкой кантилены в романсах «Не требуй песен от певца», «Уснули голубые».

Богатство глинкинской кантилены с удивительной щедростью проявилось в последнем из названных романсов, составляющем яркую параллель к более ранней итальянской баркароле «Венецианская ночь». Легкая, акварельно-прозрачная живопись итальянского пейзажа теперь уступила место более сочной и полнокровной манере письма. Гибкость и плавность мелодической линии, выразительность волнообразной фортепианной фактуры придают баркароле теплый и страстный, южный колорит. Поглинкински стройно «вылеплена» вокальная мелодия с ее симметрично расположенными взлетами и спадами полнозвучных консонирующих интервалов, терций и секст (пример 111).

Экспрессия вокальной мелодии усилена протяжными распевами, бестекстовыми возгласами, естественно вплетающимися в музыкальную ткань. Пленительно, даже с оттенком «восточной неги», звучат щемящие хроматизированные интонации VI низкой и повышенной IV ступеней в этом свободном вокализе — страстном призыве певца.

Оценивая в целом цикл Глинки как внесюжетную последовательность романсов различного плана — лирических, драматических, пейзажных, — нельзя не отметить в них совершенно определенную направленность, близкую к оптимистической концепции «Руслана». Их смысл — красота жизни и радость жизни во всех ее проявлениях. Светла и безоблачна интонационная сфера, пронизан светом весь ладогармонический строй. Господствуют мажорные тональности, торжествует яркий «руслановский» ре мажор, которым окрашена и баркарола, и «Попутная песня», и заключительная мужественная застольная песня — «Прощайте, добрые друзья». Широтой и пластичностью, плавностью мелодического развития отмечено каждое произведение в этой сюите романсов — и всюду присутствует ощущение вокальности, живого звучания человеческого голоса — прекраснейшего из всех инструментов.

Своей приверженности к жанру романса Глинка не изменял и в дальнейшем, хотя вокальное творчество поздних лет уже не столь обильно, как прежде. Написанные им в последнем десятилетии жизни романсы свидетельствуют о новых творческих поисках, о явном влиянии новых художественных течений, захвативших русскую поэзию конца 40-х годов.

Показательно сравнить в этом плане две основные группы поздних романсов Глинки: с одной стороны, произведения на стихи классиков — Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, с другой — драматические романсы-монологи на тексты второстепенных, но популярных именно в то время поэтов: Ю. В. Жадовской, Э. И. Губера, Н. Ф. Павлова.

Первую из этих групп можно условно назвать «поздним пушкинским циклом» из трех стихотворений: «Заздравный кубок», «Мери», «Адель» (1848—1849).

Выделяется грациозный романс «Адель» — прелестный акварельный портрет, тонко выписанный художником. Подвижный и легкий метроритм пушкинского стихотворения (двухстопный ямб) Глинка передает в танцевальном ритме польки. Фортепианная партия, развертывающаяся в высоком регистре, выразительно оттеняет подвижный ритм танца и придает музыке отпечаток женственной грации.

Яркую параллель к этой изящной миниатюре составляет другой «романс-портрет» — заздравная песня «Мери» на текст Пушкина, являющийся свободным переводом стихотворения английского поэта Барри Корнуолла. В своем мастерски выполненном

варианте поэт стремился сохранить английский колорит подлинника — мужественной и энергичной застольной песни, звучащей как гимн в честь любимой, в честь красоты. Отсюда, из этого ощущения «английского духа» исходил в своей трактовке и Глинка. Полная энергии и одушевления музыка прямо воспроизводит характерный ритмический строй английского народного танца (контрданс, $\frac{6}{8}$). Этому отвечает и устремленный, волевой тон вокальной мелодии, почти сплошь выдержанной в восходящем движении. Четко скандируемый хореический ритм аккомпанемента поддерживает и укрепляет «рыцарственный дух» песни. Наряду с одновременно написанной песней «Заздравный кубок» романс «Мери» был у Глинки последней данью яркой и жизнерадостной анакреонтической поэзии Пушкина.

Особое место в ряду поздних произведений композитора занимает прекрасный романс «Финский залив», завершающий группу лирических пейзажей, какими была так богата его камерная музыка. Доминирующий в нем образ — все та же тема воспоминаний, мечты о прекрасном и сожаления о невозвратно ушедшем, которая слышится и в лучших фортепианных сочинениях того времени, в «Воспоминании о мазурке» или мечтательной Баркароле. В романсе «Финский залив» на текст П. Г. Ободовского этот элегический строй чувств нашел свое высшее и, может быть, самое тонкое выражение. Он принадлежит к числу наиболее совершенных образцов глинкинского вокального стиля.

Романс интересен и как продолжение определенной жанровой линии: он завершает особый цикл итальянских баркарол, возникших в ранний, зрелый и поздний периоды творческой биографии Глинки. «Венецианская ночь» (1832), «Уснули голубые» (1840), «Финский залив» (1850) — три разных этапа, три настроения. Ушли в далекое прошлое поэтические образы «Венецианской ночи», страстные романтические призывы итальянской баркаролы из цикла «Прощание с Петербургом». Теперь перед взором художника расстилается бледное северное море; чарующие картины юга лишь только вспоминаются, заставляя его «в мечтах уноситься в полуденный край».

Общий тон созерцания, размышления создается благодаря пластичным и мягким, скользящим интонациям вокальной мелодии, застывшим плагальным гармониям. Во всех голосах господствует то плавное хроматическое движение, которое заставляет сравнить музыкальную лексику Глинки с характерными приемами моцартовского стиля. Но моцартовская лирика здесь уже преломилась в романтическом мироощущении XIX века. Как и в других произведениях этих лет, например в последнем варианте Вальса-фантазии, лирико-элегический мелодизм Глинки в «Финском заливе» выразился во всей своей одухотворенности.

Заметно отличаются от названных выше романсов несколько монологов драматического характера. В них Глинка чутко воспринимает дух времени, повеявший в русской вокальной музыке конца 40-х — начала 50-х годов. Движение в сторону демократи-

зации русского романса, его сближения с реальной действительностью в условиях этого «гоголевского периода» явилось прямым отражением общих тенденций всего русского искусства. Выразить в звуках всю непосредственность чувств «маленького человека», не героя и не «возвышенного поэта» — вот задача, поставленная современниками Глинки. По этому пути шли талантливые авторы бытового романса Варламов и Гурилев; на высшем уровне обобщения разрешил эту задачу Даргомыжский. Осваивалась в камерном плане специфика говорной, естественной интонации; обогащалась сфера лирического высказывания, выходя далеко за пределы традиционной любовной тематики. Глубоко проникают в романсовую лирику настроения лермонтовской «Думы», горькие размышления о тяготах жизни, неудовлетворенность души, рвущейся к счастью, но подавленной гнетом всего окружающего.

Во многом близкими эти настроения оказались и позднему Глинке. Они заставили его обратиться к стихотворениям популярной поэтессы Ю. В. Жадовской, прислушаться к романсам-монологам Даргомыжского и даже в какой-то степени вступить в соревнование с ним.

Наглядным подтверждением этих творческих связей явился романс «Ты скоро меня позабудешь» (1847), написанный почти одновременно с романсом Даргомыжского на тот же поэтический текст. Обоих композиторов сближает стремление к естественной речевой интонации, к смысловой выразительности произносимого слова. Сжатость музыкальной формы, несложность фортепианной фактуры и узкий диапазон вокальной партии у Глинки, как и у Даргомыжского, подчеркивают камерность, интимность лирического высказывания. Но по сравнению с его современником Глинка еще более сгущает сумрачный тон стихотворения Жадовской и придает этому монологу характер скрытого трагизма.

Близкое содержание раскрывается и в другом произведении этих лет — «Песнь Маргариты» из трагедии «Фауст» Гёте в переводе Э. И. Губера (1848). Внимание композитора вновь привлекла та же психологическая тема, которую пронизательно определил в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке» Серов: «тоска любящего женского сердца». Ее композитор выразил с большой драматической силой, оставив далеко позади более камерный романс на текст Жадовской. В вокальном отношении «Песнь Маргариты» — один из лучших образцов глинкинской декламационной мелодики. Уже в начальных фразах романса мелодия рассекается выразительными паузами, возникают остродраматические, печально никнувшие интонации скорби (пример 112).

Смысловые детали текста всюду подчеркнуты тонкими нюансами гармонических красок. Сопоставление тени и света, смелые тональные сдвиги (энгармоническая модуляция из си-бемоль мажора середины в си минор репризы) образно выявляют сущность трагической коллизии, несовместимость мечты с тяжелой действительностью. Самый характер драматической экспрессии является

во многом новым для Глинки. Вокальный стиль романса, если употребить выражение Даргомыжского, явно тяготеет к «прямому выражению слова».

Еще решительнее проявилась эта тенденция в последнем романсе Глинки «Не говори, что сердцу больно» на слова Н. Ф. Павлова (1856). Жанр драматического монолога в этом романсе выдержан полностью. Отсутствует типичная для композитора закругленность репризной формы; мастерски применена двухчастная развивающаяся композиция, близко напоминающая многие романсы Даргомыжского. Мелодия дробится на короткие выразительные фразы, прямо подсказывающие интерпретацию слова. Показательны и соответствующие авторские ремарки: «просто и выразительно», «с вибрацией» и особенно «с презрением» — нюанс, прямо намекающий на декламационное, «актерское» исполнение. Важную роль в драматургии произведения выполняют два обрамляющих монолог эпизода — фортепианное вступление и заключение. Своим мрачно-трагическим тоном, острыми диссонирующими созвучиями прелюдия сразу же раскрывает характер той скорбной лирической исповеди, которая далее выскажется в живых интонациях человеческого голоса.

Этим признанием наболевшей души Глинка закончил длительный путь, пройденный им в романсе. От юношески мечтательного «Не ищущай» через романтическую патетику «Сомнения» пришел он к этому монологу, в котором так искренне и правдиво отразились настроения целого поколения, лермонтовские мотивы страдания, сомнения и тоски. Неизвестно, как могла бы развиться у него в дальнейшем эта тенденция времени, тенденция яркой драматизации русского романса. Ясно одно: к голосу русской поэзии переломного, предреформенного времени он чутко прислушивался, приближаясь к тому идеалу «драматической правды в звуках», который выдвинули его младшие современники.

6.

Ценнейший вклад Глинка внес также и в область камерного инструментального творчества. Как и в романсах, запечатлелись здесь прежде всего лирические стороны его дарования. Тот же поэтический мир, но уже «неподвластный слову», господствует в фортепианных пьесах и камерных ансамблях Глинки, всегда привлекающих эмоциональной открытостью, мелодической щедростью и полнотой лирических излияний.

При этом камерные ансамбли составляют у композитора особую сферу, ярко характеризующую процесс формирования его мастерства. Все они относятся к раннему, «досусанинскому» периоду. Работая над ними, Глинка настойчиво стремился к выявлению своего почерка, своего авторского лица. Уже в первых сочинениях этого жанра проявились некоторые типичные для него

стилистические черты: плавность голосоведения, тенденция к тематическому единству, стремление к «напевной» трактовке инструментальных партий. Созданные в 1820-х — начале 30-х годов, все они возникли в той обстановке «кружкового», любительского музицирования, какая сложилась тогда в среде просвещенной интеллигенции, в салонах Виельгорских, А. Н. Оленина, М. Шимановской в Петербурге, в домах З. А. Волконской, Грибоедова, Верстовского в Москве. Наряду с камерными ансамблями Алябьева, написанными в те же годы, произведения Глинки завершили сложный путь становления жанра, который был пройден русской инструментальной музыкой начиная с эпохи Бортнянского.

Различные по жанрам и по составу, ансамбли Глинки отчетливо разделяются на две группы: произведения с участием и без участия фортепиано. В художественном отношении они неравноценны. Наиболее яркими, индивидуальными по стилю явились фортепианные ансамбли Глинки, в то время как в рамках классического квартетного жанра молодой композитор чувствовал себя более скованным, зависимым от установившихся западноевропейских традиций.

Из двух струнных квартетов Глинки Первый, неоконченный квартет ре мажор (1824—1825) более интересен по мелодическому содержанию, но слабее по технике композиции³². Тонким изяществом, задушевностью романсовых интонаций в нем выделяется вторая, медленная часть, разработанная в форме вариаций и вызывающая ассоциации с Третьим квартетом Алябьева.

Техническая уверенность, цельность и стройность формы отличают музыку Второго квартета фа мажор (1830). В развитии цикла проявился характерный для Глинки принцип тематических связей. Все четыре части квартета объединяются сквозной квартетовой лейтмотивной, составляющей зерно главных тем. Однако подлинное лицо русского композитора здесь выявлено не ярко. Господствующие традиции минувшего «галантного века» заметно ощущаются в уравновешенной, по-моцартовски ясной, но несколько холодноватой музыке квартета, который сам композитор не причислял к лучшим своим достижениям.

Иную, более романтическую трактовку приобретают у Глинки его фортепианные ансамбли, в которых во всей полноте проявилось его пианистическое мастерство. Все они отличаются большим разнообразием и свободой в трактовке формы. Цикл строится на основе двух, трех или четырех частей; наряду с классической сонатной структурой применены характерные принципы свободных форм типа блестящей концертной транскрипции, насыщенной вариационным развитием.

К числу лучших сочинений молодого Глинки относится сона-

³² Редакция квартета принадлежит Н. Я. Мясковскому и В. П. Ширинскому (1948). По эскизам Глинки Мясковским дописаны незавершенные части цикла: вторая часть и финал.

та для альта и фортепиано. Пронизанная широкой распевностью, она близко перекликается с романсами раннего петербургского периода — «Не искушай», «Разочарование», «Бедный певец». Общий лирический тон сонаты определяется ее первой темой, сочетающей задумчивую элегичность с внутренней устремленностью, душевным порывом. Характерен и выбор солирующего инструмента — альта с его матовым, «грудным», бархатистым тембром.

Судьба этого произведения необычна. Постоянно исполняя первую часть сонаты, Глинка все же оставил цикл неоконченным. За первой частью (*Allegro moderato*) следует медленная вторая (*Larghetto ma non troppo*), в которой партия фортепиано недописана композитором. Возможно, что форма двухчастного цикла, задуманного в чисто лирическом плане, не вызвала у него желания закончить произведение быстрым финалом³³.

Значительный сдвиг произошел в камерном творчестве Глинки 30-х годов. Поездка в Италию обогатила композитора новыми впечатлениями и принесла ценные результаты. В течение одного только 1832 года были написаны четыре произведения крупной формы: Блестящий дивертисмент на темы из оперы Беллини «Сомнамбула» для фортепиано и струнного квинтета; Серенада на темы из оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альта, виолончели или контрабаса, Большой секстет для фортепиано и струнного квинтета и Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота. Во всех этих сочинениях расцветающий талант Глинки выразился во всем своем блеске. Музыка полна душевного подъема, восторженного чувства красоты. В блестящих, виртуозных транскрипциях на темы Беллини и Доницетти молодой композитор отобразил то радостное, кипучее ощущение жизни (*sentimento brillante*), которое он считал главной чертой итальянского национального характера.

Выделяются во всей группе два произведения, созданные на собственные, оригинальные темы: секстет и Патетическое трио.

В обоих произведениях ведущая роль принадлежит фортепиано. Развернутая композиция секстета по принципу организации материала напоминает фортепианный концерт: блестяще разработанная партия пианиста лишь оттеняется легкой поддержкой «маленького оркестра» струнных. Столь же ответственна и широко развита партия фортепиано в Патетическом трио. Оба ансамбля привлекают мелодической яркостью, сочностью и полнотой тембровых красок. И в то же время по своему эмоциональному тону они контрастны. Светлая, жизнерадостная музыка секстета сменяется сумрачной элегичностью Патетического трио, в котором уже достаточно ясно звучат «ностальгические струны», тоска по родному русскому краю и поэтические воспоминания прежних лет.

³³ По рукописи Глинки соната была отредактирована и завершена В. В. Борисовским — первым исполнителем этой редакции (1932).

Пронизанный романтическим ощущением южной природы, Большой секстет наполнен пленительной напевностью плавного итальянского мелоса. В круг этих образов сразу же вводит первая часть — сонатное *allegro*, открывающееся мощным, энергичным вступлением. Светлый, мажорный колорит господствует и во второй части — мечтательной баркароле, прямо навеянной личными впечатлениями (Глинка писал секстет в Северной Италии, на озере Комо). Ансамбль завершается стремительным, динамичным финалом, в основе которого лежит решительная, властная тема, перекликающаяся с мотивом вступления. Все произведение в целом воспринимается как образ Италии — прекрасная параллель к итальянским пейзажам современника Глинки, русского живописца С. Щедрина. Этому впечатлению способствует и романтичность гармонии, обилие красочных терцовых сопоставлений, примененных как в крупных масштабах (Ми-бемоль, Соль, Ми-бемоль — тональности трех частей цикла), так и в деталях формы.

Более объективному замыслу секстета контрастирует чисто лирическая настроенность Патетического трио. Свободная композиция этого четырехчастного цикла по типу приближается к поэме или фантазии. Изливаясь в едином порыве, музыка трио звучит как взволнованное признание, как исповедь души. Динамичность развития подчеркивается приемом *attacca*: первая часть непосредственно переходит в легкое, воздушное скерцо; за ним без перерыва следует патетическое *Largo*. Цикл завершается стремительным, пылким *Allegro con spirito*, перекликающимся с тематизмом предшествующих частей. Характерен принцип реминисценций. Вся композиция пронизана сквозным проведением взволнованной, патетической начальной темы — исходного образа. Многократно повторенная в первой части (отступив от классических традиций, Глинка трактует ее как тонально не замкнутое рондо), она вновь возвращается в финале, стройно «закругляя» весь цикл.

Являясь самыми значительными из всех камерных ансамблей Глинки, Патетическое трио и Большой секстет породили определенную традицию в русской музыке. От светлой, жизнеутверждающей музыки секстета лежит путь к аналогичным лирико-жанровым произведениям русских классиков, в первую очередь — к Флорентийскому секстету Чайковского и его Итальянскому каприччио. Еще более перспективной оказалась традиция, заложенная в Патетическом трио. Именно с этим типом фортепианного ансамбля у русских композиторов постоянно ассоциировались лирические темы и образы, окрашенные в сумрачно-элегические, траурные тона. В истории русской камерной музыки трио Глинки явилось прообразом ряда классических ансамблей Чайковского, Аренского, Рахманинова, наполненных скорбью воспоминаний, печалью о невозвратно ушедшем. Своим искренним, непосредственным лиризмом, свободой высказывания музыка Глинки открыла путь в будущее. Родилось подлинно русское инструментально-камерное искусство, уже преодолевшее известную академичность

данного жанра, его зависимость от традиционных западноевропейских образцов.

Еще более близкой художественным запросам композитора оказалась область фортепианного искусства, переживавшего в ту пору пышный расцвет. С юных лет фортепиано было верным спутником Глинки, хранителем его замыслов и мечтаний. Обладая прекрасной пианистической школой, он постоянно выступал в любительских концертах, участвовал в ансамблях, импровизировал на заданные темы и неизменно исполнял свои романсы, аккомпанируя себе на фортепиано. Блестящее владение раннеромантическим стилем «жемчужной игры» у Глинки, ученика Фильда, ярко проявилось еще в первых его сочинениях — вариациях на темы Моцарта, Керубини, на русские и итальянские темы. О том же свидетельствуют рассмотренные выше камерные ансамбли итальянского периода, где партия фортепиано главенствует, подчиняя себе всю звуковую ткань.

И вместе с тем, постоянно обращаясь к своему любимому инструменту, Глинка, естественно, прошел в этой сфере заметную эволюцию. С годами углублялась психологическая настроенность его музыки; виртуозные вариационные циклы уступали место лирической миниатюре. Существенную трансформацию испытывал и жанр вариаций, развиваясь в сторону большей сдержанности, классической простоты и чистоты стиля.

Особенно явно эта тенденция проявилась в вариациях на русские темы. Уже в небольшом вариационном цикле раннего периода, созданном на основе народной песни «Среди долины ровныя» (1826), Глинка отходит от импозантного, эффектного стиля, присущего пианизму того времени, и вдохновляется задушевной песенностью темы. Музыкальная ткань, насыщенная полифоническим развитием, образует живое сплетение поющих голосов. Дальнейшим углублением той же линии явились Вариации на тему песни Алябьева «Соловей», написанные в одно время с Увертюрой-симфонией на круговую русскую тему и другими произведениями народно-песенного склада (1833). Приемы подголосочной полифонии здесь сочетаются с красочностью романтических гармоний, колоритностью ладовых сопоставлений. Все сочинение в целом трогает непосредственностью и теплотой.

Время расцвета глинкинского гения принесло с собой ряд прекрасных лирических пьес; донине составляющих украшение русской фортепианной литературы. К концу 30-х годов относятся широко известный ноктюрн «Разлука» и первый, фортепианный вариант Вальса-фантазии. В 1847 году в Смоленске был создан целый цикл фортепианных произведений: «Молитва» (впоследствии переработана в романс на слова Лермонтова), «Воспоминание о мазурке», Баркарола и Вариации на шотландскую тему — последний вклад Глинки в излюбленный им вариационный жанр. Большую дань композитор по-прежнему отдавал танцевальной миниатюре. В его изящных мазурках и вальсах последних лет ярко отразилась романтическая тенденция поэтизации танца.

Особой утонченностью, одухотворенностью замысла отличается пьеса «Воспоминание о мазурке», явно перекликающаяся с лирическими мазурками Шопена (на эту близость указывал сам Глинка). А в замечательном цикле Вариаций на шотландскую тему (по существу, ирландскую, а не шотландскую) найден совсем новый, эпический ракурс вариационной формы. Глубоко поэтичная, обаятельная в своей простоте народная тема звучит как зачин балладного повествования, как отзвук старинной легенды. Весь небольшой цикл (тема, две вариации и финал) подчинен сквозной линии драматического нарастания, динамизации исходного образа. Жанр вариаций перерастает в романтическую балладу. Оригинальное по композиции, это произведение явилось подлинной кульминацией фортепианного творчества Глинки.

Рассматривая весь долгий путь, пройденный композитором в области фортепианного искусства, нельзя не оценить той важной роли, какую он — мастер двух грандиозных опер — сыграл в этой, казалось бы, скромной, второстепенной сфере своего творчества. Выросшая на почве русской бытовой традиции, сформировавшаяся все в тех же устойчивых жанрах варьирования знакомых, излюбленных тем, его фортепианная музыка с течением времени достигла такого художественного совершенства, до которого не поднимались его старшие современники. Впитав богатейший опыт западноевропейской культуры пианизма, Глинка не упускал из виду своей главной цели: утверждения национальных основ русской музыки. Характерное для раннего периода увлечение виртуозным концертным стилем послужило для него лишь подготовительным этапом к осуществлению более важных и перспективных замыслов. Созданием полифонических пьес (три фуги 1834 года), ноктюрна «Разлука» и вариаций на русские темы он прочно укрепил лирическую традицию русского пианизма, прямо ведущую к аналогичным жанрам творчества Чайковского. Не случайно именно о «Разлуке» исследователь русской фортепианной музыки говорит как о прямой предшественнице знаменитой «Осенней песни» и Баркаролы Чайковского из цикла «Времена года»: «Отдельные приемы глинкинского письма в ноктюрне переходят к Чайковскому (цепь подголосков, нисходящие и повторяющиеся секундовые задержания в мелодии)... Да и в фактуре здесь нетрудно ощутить большую близость. Подголосочная песенная ткань музыки Глинки весьма характерна для русской музыки» (162, 197).

Своей проникновенностью, естественностью лирической экспрессии фортепианное творчество Глинки многое предвосхитило в фортепианной музыке крупнейших мастеров русской школы — вплоть до лучших фортепианных пьес Чайковского, Аренского, Лядова и далее — Рахманинова.

Наследниками Глинки могут быть названы, по существу, все выдающиеся русские композиторы последующего времени.

В творчестве прямого ученика Глинки — Балакирева ярко запечатлелись принципы глинкинского народно-жанрового сим-

фонизма, которые он, в свою очередь, стремился передать своим друзьям и единомышленникам. Еще более глубокое претворение эстетика Глинки нашла у других представителей «Могучей кучки», отражаясь и в спокойном величии эпических образов Бородина, и в поэтической сущности сказочного мира Римского-Корсакова, и в неповторимой жизненности народных образов Мусоргского.

Особое значение заветы Глинки имели для величайшего русского симфониста XIX века — Чайковского. В искусстве Глинки он видел основу подлинной народности, психологического реализма и высокой гуманности. Цельность общей трагической концепции, правдивость народных характеров в «Иване Сусанине», проникновенность и русская задушевность глинкинской лирики — вот черты, особенно привлекавшие Чайковского в творчестве «отца русской музыки».

Чем дальше мы уходим от глинкинского времени, от этой поры «прекрасной молодости» русского музыкального искусства, тем яснее вырисовывается в нашем сознании творческий подвиг великого музыканта. Повторяя слова Белинского о Пушкине, можно смело утверждать, что творчество Глинки принадлежит к «вечно живущим и движущимся явлениям» мировой культуры: «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное» (41, 555).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1.

Во второй четверти XIX века русский музыкальный театр вступает в новую полосу своего развития, под влиянием общих выдающихся достижений отечественной художественной культуры в его жизни происходят глубокие изменения.

Крупнейшими событиями не только музыкального и театрального, но и общекультурного значения стали постановки «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Два монументальных творения Глинки надолго остаются непревзойденными вершинами русской оперы. Наряду с этим отечественный оперный репертуар обогащается другими, хотя и не столь значительными по масштабу, талантливыми произведениями: с конца 20-х до середины 40-х годов были поставлены пять из шести опер Верстовского; в 1847 году в Москве, а несколько позже и в Петербурге появилась на сцене первая опера Даргомыжского «Эсмеральда», еще не вполне зрелая стилистически, но уже предвещавшая будущего автора «Русалки» и «Каменного гостя».

Высокая творческая зрелость русской оперы, достигнутая в гениальных глинкинских созданиях, совпала с артистической зрелостью отечественной оперной труппы. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» смогли получить достойное сценическое воплощение благодаря тому, что в ее составе были одаренные певцы-актеры, способные правдиво и ярко донести до слушателя замыслы композитора. Не случайно именно в год постановки «Ивана Сусанина» было официально санкционировано окончательное отделение оперной труппы от драматической. В отличие от выдающихся артистов предшествующей поры, которым приходилось делить свое время между оперой и драмой, новая плеяда певцов, выдвигающихся в 30-е годы, могла всецело посвятить себя опере.

О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова и другие представители этой новой молодой поросли создали замечательные по своей жизненной убедительности и силе образы в операх русских композиторов. Успешно овладевали они и новинками зарубежного оперного репертуара. С конца 20-х годов с театральной афиши постепенно исчезают произведения Монсиньи, Далеярака, Гаво, вытесняясь, с одной стороны, легкими комическими операми Обера, Герольда, Адана, с другой — такими типичными образцами романтического искусства, как «Роберт-Дьявол» Мейербера,

«Вампир» Маршнера, некоторые из поздних опер Россини. Эти репертуарные изменения отвечали общим тенденциям русской художественной культуры, в которой романтизм еще сохранял прочные и устойчивые позиции.

Вместе с тем в развитии русского оперного театра существовали значительные трудности. Несмотря на все свои достижения и очевидный творческий рост, он оставался пасынком в глазах театральной дирекции, по-прежнему отдававшей предпочтение иностранным труппам. «Ни одна столица Европы, — читаем в „Театральном альманахе на 1830 год“, — не имеет столько разноязычных театров, как С.-Петербург. У нас русская, балетная, французская, немецкая, итальянская труппы ежедневно предлагают разнообразные увеселения всем классам общества, и, к несчастью, высшее общество вовсе почти чуждо для русского театра» (277, 11—12).

Деятельность иностранных трупп в театрально-музыкальной жизни России XIX века нельзя оценивать однозначно. Она имела бесспорные положительные стороны. Так, немецкая оперная труппа, выступавшая в Петербурге в 30-х и начале 40-х годов, впервые познакомила русскую публику с такими выдающимися произведениями, как «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, а из новинок того времени — «Немая из Портичи» Обера, «Жидовка» Галеви, «Норма» Беллини. Некоторые из этих опер, в силу цензурных условий недоступные для русского театра, были с горячим энтузиазмом встречены передовой демократической общественностью. Итальянские певцы начиная с середины 40-х годов показали в Петербурге ряд опер Верди, возбудивших бурную полемику в печати, но с живым, напряженным интересом воспринимавшихся широкой публикой.

В то же время односторонние преимущества, оказывавшиеся иностранным труппам правящими бюрократическими кругами, тормозили развитие отечественного оперного искусства. С материально-правовой точки зрения русские артисты являлись, по существу, париями, их годовая оплата бывала часто ниже той, которую получали известные итальянские певцы за один спектакль. Только в 1839 году было утверждено положение, дававшее русским артистам право на звание почетного гражданина, — до этого они находились вне сословной структуры общества.

Неблагоприятные последствия повлекли за собой те изменения в системе руководства императорскими театрами, которые были осуществлены вскоре после вступления на престол Николая I. Если до 1825 года театральная дирекция обладала известной автономией, то теперь она была подчинена Министерству двора. Тем самым права директора театров ограничивались и во всех вопросах репертуара, формирования труппы, установления категорий оплаты авторов и исполнителей и т. д. он мог предпринимать какие бы то ни было шаги только с согласия этого вновь созданного министерства.

Наконец, огромным злом стала резко ужесточившаяся после

расправы над декабристами цензура. Все произведения, в которых можно было обнаружить хоть малейший намек на неповиновение властям или осуждение коронованных особ, либо совсем запрещались, либо подвергались грубым переделкам, искажавшим их смысл. Так, «Немая из Портичи» Обера, ассоциировавшаяся в глазах демократической общественности с освободительными настроениями кануна июльской революции 1830 года во Франции, была разрешена к постановке в немецком театре только при условии коренной переработки либретто и изменения заглавия¹. Главный герой оперы Мазаньелло, носящий имя подлинного исторического лица, возглавившего антифеодалное восстание в Неаполе в 1647 году (Томмазо Аньелло), был переименован в Фиорилло, а мотив социальной борьбы совершенно исключен из драматической фабулы. Директор императорских театров А. М. Гедеев докладывал министру двора, что сюжет оперы «вовсе изменен противу оригинала и самое имя (Мазаньелло, слишком известное в летописи возмущений) переименовано» (113, 37). «Гугеноты» смогли увидеть свет на петербургской сцене только в 1850 году в исполнении итальянских артистов² под названием «Гвельфы и гибеллины» с соответствующим переносом действия в другую страну и эпоху и изменением самой основы драматического конфликта.

Даже опера-балет Даргомыжского «Торжество Вакха» на анакреонтические стихи Пушкина показалась цензору опасной для общественной нравственности. В своем заключении он писал: «Танцы вакханок, олицетворяя, так сказать, мысль поэта, выражают по указанию либретто переход от стыдливости и смятения к пылкости и сладострастию... сюжет извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене» (113, 108).

Перекройки оперных либретто, производившиеся под давлением цензуры или по прямому указанию правительственных органов, напоминали собой то, что принято именовать «страусовой политикой». Значительной части публики независимо от того, что ей преподносилось на сцене, было известно подлинное содержание исполняемых опер. И. А. Гончаров, назначенный цензором в период известной либерализации второй половины 50-х годов, писал в одном из своих докладов: «Я смею думать, что бесполезны были все прежние маскировки неудобных, по мнению цензора, сюжетов... Это не вело к желанным последствиям; все зрители очень хорошо знали, что под этим кроется, и, конечно, не воздерживались от нареканий на излишнюю строгость цензуры» (113, 158).

Говоря о музыкальном театре в России второй, а в значительной мере и третьей четверти XIX века, приходится ограничивать-

¹ Шла под названием «Фенелла» (по имени главной героини). На русском языке впервые поставлена в 1857 году под названием «Палермские бандиты».

² В исполнении русских артистов впервые поставлена в 1863 году.

ся почти исключительно оперой. Петербургский балет после отставки Дидло в 1832 году приходит в упадок. Сменившие генерального хореографа французские балетмейстеры А. Блаш и А. Титюс были малоодаренными, ограниченными людьми, не ставившими перед собой серьезных художественных задач. Первый из них оставался в России недолго и, не сумев завоевать симпатии петербургской публики, через два года вернулся к себе на родину. Титюс, заняв с его отъездом место главного балетмейстера, стоял во главе русского столичного балета до конца 40-х годов. Характеризуя его артистический облик, советский исследователь пишет: «Титюс, как и Блаш, не имел устоявшихся творческих убеждений, не обладал сколько-нибудь самобытной и цельной индивидуальностью художника. Он служил не искусству, а моде. Вперемежку с ничтожнейшими постановками собственного сочинения („Дикий остров“, „Две тетки“ и т. п.) он охотно копировал на шумевшие на Западе спектакли других балетмейстеров» (131, 200).

Именно с деятельностью Титюса связан тот внешне блестящий, пышно-декоративный, но легковесный и бессодержательный постановочный стиль, который господствовал на русской балетной сцене на протяжении 30-х и большей части 40-х годов. Музыкальное оформление балетных спектаклей либо подбиралось из всяких случайных источников, либо создавалось совершенно незначительными музыкантами-ремесленниками.

Из более известных русских композиторов эпизодически обращались к жанру балета только Алябьев и Варламов. В 1827 году на московской сцене был поставлен балет с музыкой Алябьева под пародийным названием «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты», в 30-х годах Варламов написал, также для московского театра, музыку к балетам «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834) и «Хитрый мальчик и людоед» (второй — совместно с А. С. Гурьяновым, 1837). Но при всем историческом интересе этих фактов и привлекательных сторонах музыки обоих композиторов названные произведения не содержали таких новаторских черт, которые могли бы оказать сколько-нибудь существенное влияние на судьбы русского балетного театра.

Балетные труппы Петербурга и Москвы располагали достаточным количеством ярких и интересных артистических индивидуальностей — среди них Е. С. Телешова, М. Д. Новицкая, Е. И. Андреевна, Т. С. Карпакова, Е. А. Санковская. Но при господствовавшей постановочной рутине они не могли проявить себя в полную силу своего дарования.

Только в 40-х годах начинает пробиваться свежая струя в области репертуара, а несколько позже и в самом понимании балетного спектакля как цельной по замыслу хореографической драмы, проникнутой единым сквозным действием. Заметным событием в русской театральной жизни была постановка на петербургской сцене одного из популярнейших романтических балетов

«Жизель» (1842) с музыкой А. Адана — композитора, хорошо известного русской публике по его операм, шедшим в обоих столицных городах.

Решительное обновление постановочного стиля начинается с приездом известного французского балетмейстера Жюль Перро. В 1848 году он поставил в Петербурге свой балет «Эсмеральда», незадолго до этого появившийся на парижской сцене. Спектакль был обязан своим огромным успехом как популярному в России сюжету романа Гюго, уже ранее послужившему основой для драматической инсценировки и оперы Даргомыжского, так и новизне и выразительности хореографического решения. Балетная интерпретация этого сюжета оказалась наиболее долговечной, сохранившись на сцене вплоть до наших дней.

Перенеся на русскую почву принципы романтического балета 30—40-х годов, Перро в известном смысле возродил и продолжил хореографические методы Дидло на новом историческом этапе. Десятилетний отрезок времени, в течение которого он возглавлял Петербургскую балетную труппу, был отмечен многими значительными и яркими художественными достижениями:

Однако вопрос о синтезе хореографического и музыкального начала еще не возникал в постановочной деятельности Перро. Его постоянным музыкальным сотрудником был итальянский композитор Ч. Пуньи³, отличавшийся феноменальной плодовитостью и легкостью письма, но не поднимавшийся над уровнем безличного ремесленничества. Музыка многочисленных балетов Пуньи, удобная с точки зрения «дансантиности», но банальная и примитивная по фактуре, выполняла лишь чисто прикладную роль сопровождения танца. В лучшем случае его балетные партитуры, как отмечает Б. В. Асафьев, «оставались только опытами, которым не удавалось понятие балетно-музыкального концерта (подобно „концертности“ итальянских опер) углубить до единства и цельности музыкально-хореографического действия соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы» (26, 176).

Эта задача была осуществлена только во второй половине XIX века в русском классическом балете, обозначившем важнейший переломный момент в истории мирового балетного театра, но предпосылки для ее решения мы находим уже в хореографических сценах опер Глинки. «Глинка, — пишет тот же исследователь, — по-своему одухотворил „залежалые формулы“ классических „упражнений танцовщиц под скрипку“. Ритмоформулы итальянского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка („Танцы чародейств Нанны“), напоминающая столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминой... В названных выше танцах из „Руслана“ Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь „коран“ балетной классики, ее образно-ритмические каноны. Их

³ С 1851 года состоял постоянным композитором балетной музыки при дирекции императорских театров.

потом обогатили и развили своими ритмами и мелодиями Чайковский и Глазунов» (21, 136—137).

Вполне понятно, что ни классические танцы «чародейств Нань», ни тем более национально-характерные пляски в царстве Черномора⁴ не смогли получить при жизни композитора адекватного хореографического воплощения. Глинка опередил в них практику современного ему балета на три-четыре десятилетия.

Исключительной популярностью вплоть до середины XIX века пользовался жанр водевиля, сформировавшийся еще на рубеже 1810—20-х годов. Любой спектакль, будь то драма, трагедия или «серьезная» опера, должен был для развлечения публики завершаться водевилем. Большинство пьес этого рода носили пустой и бессодержательный, чисто фарсовый характер, нередко представляя собой всего лишь перевод или наскоро сработанную перелицовку французского оригинала. Подобные дешевые поделки исчезали и забывались так же быстро, как и появлялись на сцене. Жалуясь на засилье водевилей в театральном репертуаре, один из московских журналов писал: «На здешней сцене водевильная саранча является непрестанно, а хорошие оперы изредка рассеивают эту тучу»⁵.

Только немногие водевили 30—40-х годов представляют более значительный литературно-драматургический (но не музыкальный) интерес. В пьесах этого жанра, принадлежащих перу таких авторов, как В. А. Каратыгин, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, встречаются отголоски литературной борьбы того времени, в довольно прозрачной форме обличаются и осмеиваются представители продажной реакционной прессы типа заклеянного еще Пушкиным Фиглярина (Фаддея Булгарина). Некоторые из этих пьес приближаются по содержанию к типу «физиологического очерка», получившему развитие в русле «натуральной школы». «На смену дворянскому водевилю, — пишет А. А. Гозенпуд, — уже в творчестве Шаховского и Писарева, отмеченном чертами известной кризисности, приходит водевиль буржуазный. Если у Писарева горожане появляются только изредка, то у Ленского, Кони и Каратыгина они становятся основными героями. Купцы, чиновники, разночинцы, актеры пестрой толпой выходят на сцену водевиля 30-х годов. Иногда мелькает и блуза мастерового. Гуще становятся жанровые краски, явственнее ощущается связь с бытом» (96, 593; см. также: 75).

Но все это касается только литературной стороны — музыка водевилей, как правило, не сочинялась заново, а набиралась из ранее поставленных пьес⁶. Известные русские композиторы в

⁴ Симфонизированная сюита национальных танцев, органически включаемая в развитие драматического действия, была создана Глинкой уже в польском акте «Ивана Сусанина».

⁵ «Московский телеграф», 1829, № 24, с. 505.

⁶ В печати появлялись жалобы на повторение в водевилях одних и тех же мелодий якобы по вине актеров, не желающих учить новое (см., например, «Московский телеграф», 1829, № 10, с. 272—273).

этой области не работали: Алябьев после 1827 года новых водевилей почти не писал, творческие же интересы Верстовского с конца 20-х годов почти всецело сосредоточиваются на опере, и если он изредка обращался к водевилю, то лишь в сотрудничестве с другими авторами, ограничиваясь сочинением отдельных номеров, а чаще всего черпая из своего старого запаса. Музыкальное значение водевиля 30—40-х годов далеко не соответствует его удельному весу в театральном репертуаре этих лет. Постепенно роль музыки в водевиле становилась все более скромной и он перерождался в непритязательную комедию фарсового типа, а место такой его разновидности, как опера-водевиль, занимает легкая комическая опера французского образца, в свою очередь вытесняемая в 60-х годах опереттой.

2.

В первые годы после декабрьского восстания русский оперный театр переживал критическое состояние из-за отсутствия нового репертуара, который мог бы привлечь аудиторию, и заметно снизившегося исполнительского уровня. Столичная труппа уже в первой половине 20-х годов лишилась таких выдающихся певцов-актеров, как Е. С. Сандунова и П. В. Злов, в 1828 году из-за потери голоса вынужден был отказаться от артистической деятельности Г. Ф. Климовский, тогда же покинула сцену Н. С. Семенова. Из оперных артистов старшего поколения, пользовавшихся любовью публики, продолжал выступать только В. М. Самойлов, но и у него голос звучал уже не так свежо, как в пору расцвета 1800—10-х годов. Все эти потери, констатировал современный обозреватель, «охладили самых ревностных посетителей русской Эвтерпы» (277, 14).

В 1828 году была переведена в Петербург итальянская оперная труппа, подвизавшаяся с начала 20-х годов в Москве. Она начала свои выступления на столичной сцене 17 января этого года «Севильским цирюльником» Россини, произведения которого занимали центральное место в ее репертуаре. Столичная русская публика впервые познакомилась с такими его операми «серьезного» жанра, как «Семирамида», «Моисей в Египте» (с измененным либретто под названием «Pietro l'Eremita» — «Петр-отшельник»), «Танкред». В 1830 году итальянские артисты показали моцартовского «Дон-Жуана», поставленного на русской сцене уже двумя годами раньше. Итальянская постановка получила резко критическую оценку в печати. «Недавно на здешнем итальянском театре, — писал Д. Ю. Струйский, — давали знакомого незнакомца... „Дон-Жуана“...» (273, 5). Критик указывал, в частности, на многочисленные купюры и транспонировки, совершенно исказившие это гениальное произведение.

Украшением итальянской труппы являлась Софья Шоберлехнер, дочь и ученица придворного музыканта Ф. Даль'Окка, родив-

шаяся и выросшая в России. Среди других артистов выделялись сопрано Мелас, первый тенор Николини, бас Д. Този, перешедший впоследствии на русскую сцену⁷. Но в целом труппа состояла из певцов второго разряда, в большинстве своем не поднимавшихся над уровнем посредственности. Спектакли ее не пользовались успехом, и через три с небольшим года она покинула Петербург.

Между тем в русской опере наметились положительные сдвиги и она стала успешно конкурировать с итальянской. Внимание общественности привлекла постановка россиниевского «Моисея» в новой парижской редакции, получившей название «Осада Коринфа». В прессе отмечалось, что опера «шла необычайно согласнo»⁸, из участников спектакля особенную похвалу заслужили В. М. Самойлов и юная начинающая певица Биркина.

В начале 30-х годов состав русской оперной труппы значительно обновляется, в нее вливаются свежие молодые силы, среди которых были высокоодаренные артисты выдающегося масштаба. Это способствовало повышению ее престижа в глазах публики и позволило осуществить ряд новых интересных постановок.

10 октября 1830 года на петербургской сцене дебютировал О. А. Петров, исполнивший партию Зарастро в «Волшебной флейте». Несмотря на недостаточную сценическую опытность, он сразу обратил на себя общее внимание прекрасным голосом, благородством и осмысленностью игры⁹. Через несколько месяцев Петров с не меньшим успехом выступил в «Севильском цирюльнике» в партии Фигаро, утвердив за собой репутацию талантливого многообещающего певца и актера.

Молодой артист, вышедший из низов общества, уже с середины 20-х годов выступал на провинциальных сценах Украины и южнорусских городов как в драматических пьесах, так и в небольших операх полуоперного типа (см.: 139, 4—10). Несомненное значение имели для него встречи с М. С. Щепкиным сначала в Харькове, а затем в Москве, где Петров задержался на некоторое время по пути в Петербург. Впоследствии он сам говорил о том, сколь многим был обязан великому артисту в своем художественном развитии (см.: 205). Приобретенные в юности навыки выступлений на сцене и любительского музицирования до известной степени возмещали отсутствие у Петрова систематического вокального и актерского образования. В Петербурге он сумел под руководством опытных педагогов очень быстро отшлифовать свое дарование и занять ведущее место в басовом репертуаре.

⁷ В сентябре 1830 года знаменитая немецкая певица Г. Зонтаг (в замужестве Росси) исполнила партии Розины и Дездемоны в спектаклях итальянской оперы на сцене царскосельского придворного театра (см.: «Современник», 1843, № 11, Смесь, с. 86). В петербургских публичных спектаклях она не участвовала, отказавшись от деятельности оперной артистки.

⁸ «Московский вестник», 1830, № 5, с. 101.

⁹ См.: «Северная пчела», 1830, 21 октября.

За три-четыре года Петровым было исполнено на столичной сцене более десяти самых разнохарактерных партий в русских и зарубежных операх. Некоторые из них имели для него лишь эпизодическое, проходное значение, да и сами произведения, в которых приходилось выступать артисту; оказывались часто недолговечными и вскоре исчезали с афиши. Но были и роли, предоставлявшие ему возможность создать сильный, впечатляющий драматический образ. Такова партия Бертрама в опере Мейербергера «Роберт-Дьявол», поставленной в Петербурге в 1834 году.

Эта первая большая романтическая опера, появившаяся на русской сцене, несмотря на отдельные критические отклики, была восторженно принята широкой публикой и долгое время оставалась одним из любимейших произведений оперного репертуара. Участвовавший в премьере 1834 года Петров был неизменным исполнителем партии Бертрама на протяжении двенадцати лет и затем неоднократно обращался к ней до конца своей необычайно длительной артистической деятельности.

Белинский, увидев его в этой роли, писал В. П. Боткину: «Петров (Бертрам) великий актер, он сыграл передо мной роль свою, как гениальный актер» (38, 445). Спустя почти четверть века после первой петербургской постановки «Роберта», когда артисту перевалило уже за пятьдесят, Серов признавал, что он «был в этой роли точно такой же, как 20 лет назад, то есть превосхожден». «В Петербурге, — замечает критик, — много перебивало Бертрамов (Ферзинг, Тамбурины, Формез, некий Гюрти и Дидо), наш Бертрам, скажем с гордостью, без сравнения лучше всех чужих. Кому удалось слышать в Париже Левассера (для которого эта роль написана), сознаются, что Петров лучше и Левассера...» (247, 813).

Особая впечатляющая сила исполнения Петрова заключалась в том, что в трактовку мрачного демонического образа, созданного романтической фантазией либреттиста и композитора, он внес живые человеческие черты. Его Бертрам сложен и противоречив — это не только злой дух, принявший обличье средневекового рыцаря: хотя он и толкает собственного сына на гибельный путь, ему не чуждо чувство отеческой любви.

Именно в этой партии Петров впервые раскрылся как крупнейший оперный артист реалистического склада, способный подниматься до трагических высот. В создаваемых им образах все до мелочей было продумано и внутренне оправдано. Так, например, Брюллов поражался необычайному искусству, с которым он наносил грим на свое лицо, делая его порой совершенно неузнаваемым.

Постоянной партнершей Петрова являлась А. Я. Воробьева¹⁰, дебютировавшая в «Сороке-воровке» Россини 19 ноября 1833 го-

¹⁰ Выйдя замуж за О. А. Петрова, она приняла его фамилию, под которой и выступала с 1837 года.

да, когда ей было всего шестнадцать лет. В этой опере она исполнила маленькую роль Пиппо, но уже в ближайшие годы заняла одно из ведущих мест на петербургской оперной сцене. Обладательница красивого, глубокого, бархатистого по тембру контральто, Воробьева подкупала удивительной искренностью, правдивостью выражения, способностью проникнуть во внутренний строй переживаний своих героев, одухотворить каждую исполняемую роль.

Дарование артистки с большой силой раскрылось в партии молодого отважного воителя Арзаче из оперы Россини «Семирамида», поставленной на русской сцене в начале 1836 года. В спектакле участвовал также О. А. Петров, но все присутствовавшие на премьере отмечали прежде всего огромное впечатление от игры и пения Воробьевой, создавшей необычайно яркой и законченный вокально-сценический образ. Пресса была единодушна в восторженной оценке ее исполнения (см.: 97, 90—92).

В одно время с Петровой начинала свою артистическую деятельность М. М. Степанова, певица хотя и не столь выдающаяся, но в течение ряда лет успешно выносившая на себе весь сопрановый репертуар в русских оперных постановках. «Две такие певицы, как г-жа Петрова-старшая [А. Я. Воробьева-Петрова] и Степанова, — писал Одоевский, — в состоянии поддержать со славою самые трудные вокальные партии» (197, 202). Основным исполнителем теноровых партий на петербургской сцене после смерти Самойлова стал А. И. Леонов. Не обладая выдающимися вокальными данными, он сумел благодаря своей природной музыкальности и культуре добиться значительных артистических достижений. В связи с первой постановкой «Руслана и Людмилы» в 1842 году, где Леонов исполнил партию Финна, Одоевский отмечал: «Г. Леонов сделал в последнее время невероятные успехи и в голосе и в искусстве: публика наконец очень полюбила его, и он совершенно заслуживает этого отличия своим прекрасным талантом» (197, 203).

Во главе оперной труппы до конца 30-х годов оставался маститый Кавос, если и не вносящий в свою работу творческой искорки, то достигавший хорошего ансамбля и корректности исполнения. Его высокий профессионализм и огромный опыт создали ему заслуженный авторитет педагога и руководителя.

Большое значение в опере и особенно балете придавалось зрелищной стороне. В области декорационного оформления господствовало стремление к романтической живописности, богатству и яркости красок, но «золотая пора» романтизма в театральной живописи уже миновала и поэтическое богатство воображения, смелый полет фантазии часто подменялись внешним блеском и великолепием. «...Наиболее передовые идеи романтического искусства, воплотившиеся в станковой живописи второй трети XIX века, — констатирует советский исследователь, — не отразились в театральной декорации того времени... В 30—40-е годы театральная декорация не дала столь высоких образцов, какие

были созданы в предшествующий период, когда на русской сцене служили Гонзага и Каноппи» (102, 380).

С 1834 года театральным художником и главным машинистом петербургской сцены являлся А. А. Роллер, уже завоевавший известность у себя на родине, в Германии, и некоторых других странах Западной Европы. При несомненном колористическом мастерстве и изобретательности в создании всякого рода феерических эффектов искусство Роллера было эклектичным и порой носило печать академической рассудочности. По мере роста и утверждения реалистических начал в русской художественной культуре оно все больше обнаруживало свои слабые стороны. «С 50-х годов, — пишет тот же исследователь, — романтическое направление в русской театрально-декорационной живописи оказалось исчерпанным, однако Роллер и в этот период продолжал возводить на сцене громоздкие эклектические сооружения, расцвеченные яркими красками экзотического пейзажа. Художник оставался в плену романтического метода, превратившегося к этому времени в мертвую рутину» (102, 387).

Работавшие одновременно с Роллером русские и иностранные театральные художники следовали по тому же пути, но только с меньшим размахом.

3.

Положение оперного театра в Москве в конце 20-х и первой половине 30-х годов существенно отличалось от того, в котором находилась петербургская русская опера в это же самое время. Правда, уже в начале указанного периода на московской сцене выдвигаются талантливые артисты, с успехом выступавшие в оперном репертуаре. На эти годы падает расцвет артистической деятельности П. А. Булахова, которого Ф. А. Кони считал «одним из лучших певцов в России», в 1827 году дебютировал как оперный певец А. О. Бантышев, занявший после ухода со сцены Булахова (1832) место первого московского тенора. При открытии Большого театра в 1825 году дебютировал Н. В. Лавров, исполнявший партию Аполлона в прологе «Торжество муз». Цитированный критик, отмечая «необыкновенную сладость и чистоту» его певучего мягкого баса, особенное внимание обращал на благодарную внешность и драматический талант Лаврова, «которые не всегда встречаются у оперных певцов» (126, 79). Среди женщин «звездой» московской сцены была Н. В. Репина. Разносторонне одаренная актриса, обладавшая большим сценическим обаянием, она с одинаковым успехом выступала как в драматических, так и в оперных и водевильных ролях.

При всем этом возможности московского театра были по сравнению со столичной сценой гораздо более скромными и ограниченными. В глазах театральной дирекции он имел второстепенное значение, и средства, отпускавшиеся ему, часто оказывались

недостаточными, что сказывалось и на репертуаре, и на общем уровне постановок. Некоторые из опер, с большим успехом шедших на петербургской сцене, не могли быть поставлены в Москве, так как для этого не хватало ни материальных, ни исполнительских ресурсов.

Наконец, приходилось считаться и со вкусами публики, определявшимися особым укладом московской жизни, который в то время заметно отличался от петербургского, о чем писал Пушкин еще в 30-х годах (см.: 217, 184—189). Десятилетием позже Белинский развил и углубил некоторые из его мыслей в очерке под названием «Петербург и Москва». Отмечая роль Москвы и, в частности, ее университета в развитии просвещения и пропаганде новых передовых идей, он вместе с тем называет ее «городом патриархальной семейственности» со своим специфическим консерватизмом и приверженностью к старым традициям: «Несмотря на видимую падающую Москву до новых мнений, или, пожалуй, до новых идей, — она, моя матушка, до сих пор живет по-старому и не тужит... идеи у нее сами по себе, а жизнь сама по себе. Ясно, что в ней есть свое собственное консервативное начало, которое только уступает, и то понемногу и медленно, новизне, а не подчиняется ей» (37, 412).

Этим «консервативным началом» можно объяснить живучесть на московской сцене старых образцов «волшебной» оперы, лишь изредка появлявшихся на петербургской театральной афише¹¹. Управляющий московскими театрами Ф. Ф. Кокошкин писал в 1828 году министру двора в связи с постановкой «Ильи-богатыря»: «Постановление сей оперы тем более необходимо, что выпадаемая из Парижа французская труппа прибудет сюда в скором времени и отвлечет большую часть здешней лучшей публики. Следовательно, только великоленные спектакли, действующие на все классы зрителей, могут поддержать сборы русского театра» (цит. по: 306, 122)¹².

С конца 20-х годов в жизни московского театра наступает пора, которую можно назвать «эпохой Верстовского». В 1825 году А. Н. Верстовский был назначен на должность управляющего музыкой, в 1830 — инспектора репертуара московских императорских театров. В его руках фактически было сосредоточено все художественное руководство, он не только определял репертуарную политику, но занимался разучиванием новых партий с артистами, иногда брал на себя функции режиссера-постановщика.

На развитие оперного театра в Москве Верстовский оказал значительное влияние и как талантливый композитор, тяготевший в своем творчестве преимущественно к музыкально-театральным жанрам. Наибольшее историческое значение имели три его оперы, поставленные до середины 30-х годов: «Пан Твардовский»

¹¹ Возобновление «Ильи-богатыря» Кавоса в Петербурге в 1831 году прошло незаметно и не вызвало никаких откликов в печати.

¹² «Илья-богатырь» был поставлен 13 января 1829 года, полугодом ранее возобновлена первая часть «Русалки».

(1828), «Вадим» (1832) и «Аскольдова могила» (1835). Соединяя яркую зрелищность, декоративность, занимательность действия, присущие «волшебной» опере начала века, с романтической таинственностью образов и свежей, выразительной музыкой, насыщенной интонациями городского песенного быта, они пришлись по вкусу самым широким кругам публики и заняли прочное место в репертуаре.

Медленнее, чем в Петербурге, но постепенно расширялся и зарубежный репертуар московской оперы. Вслед за столичной сценой в 1831 году была поставлена «Осада Коринфа». «Молва» с удовлетворением писала: «Наконец мы дождались этой знаменитой оперы великого Россини» — и похвалила исполнителей (Булахов, Бантышев, Лавров, местная примадонна Петрова), сопроводив, однако, свою оценку характерной оговоркой: «...скажем откровенно, непрерывное пение и протяженные речитативы, которыми артисты наши не вполне владеют, тяжелы еще для нашего непривычного слуха, и потому вся опера казалась многим длинною и утомительною»¹³.

Другой значительной премьерой того же года явилась опера Маршнера «Вампир». На этот раз рецензент выделил исполнителя главной партии Лаврова и Репину, одновременно посетовав на «скудость средств нашей сцены», не позволившей показать трудную для постановки оперу в должном виде. Оценка самого произведения была сдержанной: отметив, что это всего лишь «вариация на один мотив с „Фрейшютцем“», автор отзыва отдавал безусловное предпочтение последнему¹⁴.

В следующем году, впервые в России, была поставлена «Лодиска» Керубини¹⁵, которую печать оценила гораздо выше одноименной оперы Крейцера, хорошо известной русским зрителям уже с начала века. Вызвала полемику «Цампа» Герольда (премьера 3 ноября 1833 года), в которой один из рецензентов увидел только «нелепое подражание „Дон-Жуану“», но у публики спектакль имел успех благодаря занимательному сюжету с романтическим налетом и доступной мелодичной музыке.

С 1830 года в Москве выступала немецкая труппа, показавшая наряду с шедшим одновременно и на русской сцене «Фрейшютцем» моцартовского «Дон-Жуана» и «Сильвану» Вебера. Последняя из этих опер несколько позже шла и в русском театре.

Но все эти новинки не вытесняют со сцены полюбившихся московской публике старых добрых знакомцев: в 1832 году вновь появляется четвертая часть «Русалки», а в начале следующего года — «Казак-стихотворец». Особый интерес спектаклю придава-

¹³ «Молва», 1831, № 20, с. 6—7.

¹⁴ «Молва», 1831, № 49, с. 362—363. В связи с очередным возобновлением «Фрейшютца» в том же листке отмечалось: «Бессмертная музыка г. Вебера не стареет» («Молва», 1832, № 78, с. 311).

¹⁵ Москва в данном случае опередила Петербург, где опера Керубини была поставлена лишь двумя годами позже (см.: «Северная пчела», 1835, 29 августа).

ло на этот раз участие Щепкина. «Обстановка сей старой, избитой пьесы новыми лицами (исполнителями. — Ю. К.), — читаем в одном из отзывов, — с соблюдением верности в костюмах и других местных чертах малороссийского быта доставила лучшей части публики удовольствие, за которое она вполне признательна г. Щепкину. Будучи сам сыном Украины, Щепкин в роли Грицко очаровал истинною игрою, запечатленной строжайшей верностью в costume, наречии и всех ухватках»¹⁶.

Великий артист и впоследствии неоднократно выступал в небольших комических операх песенного типа на сюжеты из украинской жизни.

4.

27 ноября 1836 года к открытию петербургского Большого театра после частичной реконструкции была поставлена опера Глинки «Иван Сусанин». На премьере присутствовали все лучшие представители передовой русской интеллигенции, находившиеся тогда в Петербурге. Успех был необычайный: за два месяца (до закрытия театров на время великого поста) опера выдержала 20 представлений и каждый раз с полным сбором. Несмотря на откровенно недоброжелательное отношение к ней столичной аристократии и враждебное брюзжание господ болгаринных, интерес к гениальному произведению Глинки в широких кругах публики непрерывно возрастал, хотя и не все могли полностью оценить его значение для судеб русской музыки¹⁷.

Постановка «Ивана Сусанина» — произведения, открывшего, по вещему слову Одоевского, новый период в истории искусства — «период русской музыки», — стала важнейшим поворотным моментом и в жизни отечественного оперного театра. Такие замечательные артисты, как О. А. Петров и А. Я. Петрова, достигшие уже высокого совершенства в зарубежном репертуаре, полностью раскрыли свое дарование только в опере Глинки, образы которой были для них близкими и родными. Одоевский писал о Петровой, выступившей в партии Вани, что «с появлением „Ивана Сусанина“ она стала выше всякого суждения и по игре и по голосу» (183, 130). Для Петрова партия Сусанина явилась тем же, чем для Шаляпина Борис Годунов. Он не расставался с ней на протяжении всей своей сценической деятельности, так что созданный им образ стал почти неотделимым от личности самого артиста. Глубокая правдивость и национальная характерность соединялись в исполнении Петрова с ярким и сильным драматизмом. Поднимаясь над уровнем простого «бытовизма», он достигал в

¹⁶ «Молва», 1833, № 15, с. 52.

¹⁷ Обстоятельства, которыми сопровождалась постановка «Ивана Сусанина», и возникшая вокруг оперы полемика широко и полно освещены в советской глинкиане. Важнейшие моменты этой полемики суммированы в главе «Музыкально-критическая мысль».

трактовке глинкинского Сусанина высокой степени обобщения, что замечательно выразил Мусоргский в известном письме к Л. И. Шестаковой: «Сусанин — не мужик простой, нет: *идея, легенда*, мощное создание необходимости (быть может, исторической в то время) — вдруг выступил на зрителей... Выход дедушки Петрова в Сусанине, по-моему, есть выход Сусанина (идеи) в Петрове» (163, 188).

Партию Антонида исполнила Степанова хорошо с вокальной стороны, но актерски малоинтересно. Критика отмечала недостатки и в игре культурного певца Леонова — Собинина¹⁸. Но в целом был достигнут хороший, стройный ансамбль.

Высокий исполнительский уровень спектакля во многом определялся тем, что композитор сам работал с певцами над разучиванием партий, не только передавая им свой замысел, свое понимание образа, но и развивая их вокальное мастерство, воспитывая в них осмысленное отношение к слову и музыкальной фразе, искусство правдивой декламации. В «Записках» Глинка сообщает: «Господа артисты проходили со мной свои партии с искренним усердием. Петрова (тогда еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку раза два, в третий слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть» (85, 270; см. также: 206). С Петровым Глинка начал заниматься еще до того, как певцы стали непосредственно готовиться к участию в постановке «Ивана Сусанина» и учить свои партии. Чтобы отшлифовать великолепный голос певца («могучий бас», по определению В. В. Стасова) и сделать его более гибким и подвижным, Глинка написал для него специальные упражнения. В работе Глинки с исполнителями его первой оперы были заложены основы тех замечательных традиций, которые получили столь блестящее продолжение и развитие в деятельности нескольких поколений выдающихся русских певцов и артистов.

Успехи русской оперной труппы становятся очевидными и общепризнанными. Весьма красноречиво свидетельствует об этом интересный документ под названием «Краткий обзор действий имп. С.-Петербургских театров», приложенный к отчету за 1836 год¹⁹. Отмечая плодотворную деятельность всех театральных трупп в отчетном году, составитель обзора особо выделяет оперную труппу. Далее прослеживается творческий рост ее артистических сил на протяжении трех или четырех последних лет, называются наиболее удачные постановки. «Но важнейшим успехом оперной труппы, — признает автор, — была русская опера „Жизнь за царя“». При дальнейшем столь же быстром росте, утверждается в обзоре, «русская оперная труппа стала бы вскоре наравне с лучшими оперными труппами Европы».

¹⁸ Одоевский советовал ему брать за образец игру Петрова.

¹⁹ Документ обнаружен В. В. Протопоповым. Опубликовано в выдержках в приложении к кн.: 148, 2, 198—201.

Ближайшие следовавшие за «Иваном Сусаниным» постановки полностью оправдали этот прогноз. Всего через два с половиной месяца, в феврале 1837 года была показана опера Беллини «Капулетти и Монтекки», где снова привлекла к себе внимание Петрова-Воробьева отличным исполнением партии Ромео. Опера с успехом шла уже с середины предыдущего года в немецком театре, однако русские артисты не только с честью вышли из этого соревнования, но и оказались победителями.

«Капулетти и Монтекки» — первая исполненная в России опера Беллини, завоевавшего горячие симпатии русской публики. В мае того же 1837 года на русской сцене была поставлена его «Сомнамбула», а осенью (3 октября) «Норма», имевшая особенно большой и длительный успех. И на этот раз русским артистам опять пришлось конкурировать с немецкой труппой, показавшей эту оперу петербургской публике уже двумя годами раньше, и опять победа осталась за ними.

В «Норме» дебютировал молодой певец из окружения Глинки А. П. Лоди, под псевдонимом Несторов. Голос его, однако, оказался недостаточным для большого театрального зала, и потому он вскоре сошел со сцены, создав себе известность как тонкий, культурный камерный певец и вокальный педагог. Хороша была, по отзывам современников, Степанова в заглавной роли. Но по-прежнему в центре внимания находилась Петрова-Воробьева, создавшая глубоко трогательный и волнующий образ юной Адальджизы, терзаемой мучительной душевной борьбой между чувством страстной любви и верностью долгу. Пресса отмечала, что артистка, которую привыкли видеть в ролях трагедии, впервые была на сцене женщиной — нежной, обаятельной и в то же время твердой и решительной²⁰.

Серьезным экзаменом для Петровой-Воробьевой явилось выступление в этой роли в одном спектакле с прославленной итальянской певицей прошлого столетия Джудиттой Пастой в сезоне 1840/1841 года. Партия Нормы была написана композитором в расчете на ее вокальные и сценические данные, и хотя певица находилась уже на склоне своей артистической карьеры и голос ее утратил былую свежесть, но благодаря огромному вокальному мастерству и драматизму исполнения она производила глубокое впечатление на публику. «Паста великая драматическая актриса», — отмечал рецензент, сравнивая ее исполнение речитативов с декламацией Е. С. Семеновской (164, 41—42). Но и в таком соседстве Петрова не ступала, оказавшись достойной партнершей знаменитой артистки.

В 1840 году она выступила еще в одной опере Беллини — «Пуритане», где ей была поручена баритоновая партия Ричарда. Игра и пение Петровой, как всегда, имели большой успех и получили высокую оценку в печати, но овладение трудной партией, не соответствовавшей ее природным вокальным данным, потребо-

²⁰ См.: «Северная пчела», 1837, 20 октября.

вало от певички непосильного напряжения, в результате чего она надорвала голос и через некоторое время вынуждена была совсем покинуть сцену.

Из других значительных постановок этих лет надо выделить «Танкреда», в котором снова блеснула Петрова-Воробьева, и «Вильгельма Телля» Россини. Если первая из этих опер была уже известна петербургской публике в исполнении итальянских артистов, то «Вильгельм Телль» впервые поставлен на русской сцене в 1838 году. Несмотря на искалеченное по произволу цензуры либретто, из которого было старательно вытравлено все связанное с освободительной борьбой народа, опера (шла под названием «Карл Смелый») встретила горячий прием у публики и имела большой успех.

Наряду с такими выдающимися образцами зарубежного оперного искусства значительное место в репертуаре занимали легкие комические оперы Обера («Бронзовый конь», «Черное домино», «Клятва, или Фальшивомонетки») или совсем третьестепенные произведения вроде «Сироты из Гленсго» ныне давно забытого французского композитора А. Гризара. В конце 30-х годов на русской сцене появляются некоторые из опер Доницетти («Граф Ори», «Сумасшедший с острова Доминго», «Велисарий»), оставшиеся, впрочем, малозамеченными. С большим успехом прошли «Лючия ди Ламмермур» (1840) и «Любовный напиток». В немецком театре в эти же годы поставлены «Анна Болейн» и «Лукреция Борджиа».

Что касается отечественного репертуара, то он не пополнялся вплоть до начала 40-х годов и единственной русской оперой на петербургской сцене оставался «Иван Сусанин» Глинки, продолжавший по-прежнему привлекать многочисленную публику. Крайне слабая опера Струйского «Параша-сибирячка» на сюжет одноименной пьесы Н. А. Полевого, поставленная в 1840 году, едва выдержала три представления, несмотря на участие обоих Петровых²¹.

27 августа того же года с большим успехом была поставлена «Аскольдова могила», уже в течение шести лет не сходявшая со сцены московского театра. Петербургская пресса отнеслась к опере Верстовского в основном критически («Вкусив лучшего, трудно довольствоваться посредственным»), но публика посещала ее очень охотно. «Аскольдова могила» прошла в первом сезоне 29 раз, зато другая опера того же композитора, «Тоска по родине», появившаяся на столичной сцене вслед за «Аскольдовой могилой», просто провалилась. «„Тоска по родине“... не имевшая успеха в Москве, не имела успеха и в Петербурге» — так лаконично высказался о ее постановке театральный обозреватель²².

В конце 30-х и начале 40-х годов петербургская оперная труппа

²¹ Резко критический отзыв об опере дал Ф. А. Кони в «Литературной газете» (1841, 9 января).

²² «Репертуар и Пантеон», 1842, № 1, с. 46.

па пополняется несколькими хотя и не выдающимися, но хорошими певцами. В 1837 году в «Сороке-воровке» дебютировала воспитанница Парижской консерватории А. Ф. Соловьева-Вертейль, выступавшая в Петербурге до 1843 года, исполняя как итальянские и французские, так и русские партии (Антонида, Надежда в «Аскольдовой могиле»). Хроникер петербургских театров А. И. Вольф так характеризует ее: «Голосок был у нее не сильный и не обширный, но приятный и хорошо обработанный, короче сказать, она была певица фиоритурная (мы бы сказали теперь — колоратурная. — Ю. К.), то, что французы называют *chanteuse à goulades*» (77, 65).

В 1842 году впервые выступила талантливая певица и актриса Е. А. Семенова, соединявшая прекрасные вокальные данные с драматическим дарованием. Более ограниченной по своим возможностям, хотя и недурной певицей была Э. А. Лилеева. «Для легоньких ролей Стеллы в „Бронзовом коне“ и Адины в „Любовном напитке“, — пишет тот же автор, — ее небольшой, но приятный голос был вполне пригоден» (77, 103).

С первых же своих выступлений на петербургской сцене обратил на себя внимание ученик и питомец Глинки С. С. Гулак-Артемовский. Владелец красивого звучного баса Артемовский²³ был вывезен композитором с Украины и после нескольких лет занятий с ним совершенствовался в Италии, где получил окончательную шлифовку своего богатого голоса (см.: 85, 288—291; 46). «И Артемовский и Михайлов²⁴, — читаем в театральном обзоре на 1842 год, — молодые певцы, обучавшиеся в Италии, оживили собою нашу оперу. К сожалению, слабое здоровье г-на Михайлова принудило его вскоре покинуть сцену. Зато г. Артемовский, обладающий обширным обработанным голосом (басом), сделался любимцем публики. После блистательных дебютов в „Люции ди Ламермур“, „Велисарии“ и „Норме“ он пел в „Осаде Кале“ и в „Фаворитке“ и, наконец, явился в опере „Руслан и Людмила“ при втором ее представлении. Ему предстояло соперничество г-на Петрова, и юный певец вышел из борьбы с честью. Отныне судьба г-на Артемовского решена, и он с г. Леоновым служат украшением петербургской оперы»²⁵.

В смысле артистизма, умения создать законченный впечатляющий образ Артемовский, не обладавший большим актерским дарованием, значительно уступал Петрову, но, видимо, партия Руслана больше соответствовала его природным вокальным данным.

День постановки «Руслана и Людмилы» 27 ноября 1842 года стал таким же историческим для русского оперного театра, как и дата премьеры «Ивана Сусанина», состоявшейся ровно шестью годами ранее. В главных партиях выступили Петров и Степанова,

²³ На сцене он выступал под одной этой фамилией.

²⁴ Тенор, выступавший непродолжительное время на петербургской сцене.

²⁵ «Репертуар и Пантеон», 1843, № 1, с. 233.

но затем Руслана пел большей частью Артемовский, а Петров взял на себя роль Фарлафа, заменив итальянца Този, уже свавшего с голоса и к тому же вызывавшего смех в публике своим неправильным русским произношением. В этой партии артистом был создан замечательный по своей характерности комедийный образ.

К досаде и огорчению Глинки, А. Я. Петрова, на которую он рассчитывал, создавая партию Ратмира, из-за болезни не смогла выступить в первых спектаклях. Ее заменила молодая, еще неопытная артистка А. Н. Петрова 2-я, исполнение которой оказалось слабым и бесцветным²⁶. Только с третьего представления появилась на сцене старшая Петрова: «...Она исполнила сцену III действия с таким увлечением, — вспоминал Глинка, — что привела в восторг публику. Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызвали сперва меня, потом Петрову» (85, 310).

Не могло полностью удовлетворить композитора сценическое оформление, принадлежавшее Роллеру и его помощникам. Он остался в целом доволен декорациями первых трех действий, отметив, впрочем, что они были «не совсем в сказочном русском характере»; для четвертого же действия, на сценическое оформление которого особенно рассчитывал Глинка, Роллер, по его словам, «сделал самую пошлую из всех декораций оперы». «Последняя декорация V акта, — прибавляет Глинка, — была не лучше» (85, 308).

Несмотря на всю роскошь оформления, оно было выполнено без всякого проникновения в характер сюжета и творческий замысел композитора. «Опера была поставлена, — пишет А. А. Гоценпуд, — в соответствии с принятыми в ту пору принципами „великолепного спектакля“, в условно „общеславянском“ вкусе. Так, с большими или меньшими различиями, исполняли в Петербурге и „Аскольдову могилу“, и волшебные оперы, подобные „Ивану-царевичу“»²⁷. И далее: «Работы отечественных историков и археологов лишь в малой степени использовались художниками русского театра 30—40-х годов. Эстетические позиции Роллера и других декораторов оставались незывлемыми — декорации должны быть богаты и красивы, и красивость нередко подменяла правду» (97, 135—136).

Несмотря на все недостатки постановки, успех «Руслана и Людмилы» был колоссальным. Количество спектаклей, проходивших при полных сборах, достигло рекордной цифры — 37 раз до конца сезона. Это была несомненная и весьма убедительная победа русской музыки и отечественного оперно-исполнительского искусства.

²⁶ Глинка приписывал эту замену недоброжелательному отношению директора театров Гедеонова к А. Я. Петровой.

²⁷ «Иван-царевич» — поздний отголосок старой «волшебной» оперы. Поставлена в 1830 году с музыкой итальянского композитора и дирижера А. Саллиенци-младшего в Петербурге, а затем в Москве.

Постановка «Руслана и Людмилы», свидетельствовавшая о том, какими возможностями располагает русская столичная опера, стала ее высшим достижением в первой половине XIX века. Но именно в это время ей был нанесен тяжелый удар, от которого она долго не могла оправиться.

В Петербург была приглашена итальянская оперная труппа, начавшая свои выступления в октябре 1843 года на сцене Большого театра. Русская же опера, низведенная на второстепенное положение, имела возможность выступать только в Александринском театре, чередуясь со спектаклями драматической труппы. Перенос больших и сложных постановок в другое помещение с меньшей по объему сценической площадкой и сравнительно ограниченными техническими средствами не мог быть осуществлен без более или менее значительных потерь. Осенью 1846 года русская опера была по распоряжению театральной дирекции отправлена в Москву, на столичной сцене ей предоставлялась возможность выступать только в весенние месяцы, когда итальянские певцы покидали «северную Пальмиру», и в начале осеннего сезона, до их возвращения. Количество русских оперных спектаклей неуклонно сокращалось: если в 1843/44 году их было еще 28, то в 1846/47 эта цифра упала до 11, в 1847/48 — до 10.

Из новых опер за этот период поставлены только «Ольга, дочь изгнанника» М. И. Бернарда (1845) и «Ундица» А. Ф. Львова (1848)—произведения совершенно незначительные в художественном отношении, не оставившие никакого следа в русской музыкальной культуре.

Спектакли итальянской оперной труппы, в которых участвовали самые выдающиеся, прославленные во всем мире певцы, были бесспорно событием петербургской музыкальной жизни. Но в основе созданного вокруг них ажиотажа лежали и мотивы престижного порядка. «С национальной гордостью и художественным самолюбием можно сказать, — писал музыкальный сотрудник „Отечественных записок“, — что теперь у нас первая итальянская опера в мире»²⁸. И действительно, если в 30-х и начале 40-х годов центром притяжения для большинства итальянских оперных звезд являлся Париж, то с учреждением постоянной итальянской оперы в российской столице этот центр переместился в Петербург. Затрачивая огромные суммы на приглашение итальянских знаменитостей, правительство Николая I могло руководствоваться и еще одним соображением. Сенсация, вызванная их выступлениями, помогала отвлечь внимание общественности от наболевших вопросов современности, на что прямо указывает один из мемуаристов: «...при отсутствии в то время какого бы то ни было политического интереса итальянская опера составляла ее (петербургской публики. — Ю. К.) главную заботу и единст-

²⁸ «Отечественные записки», 1843, № 12, Смесь, с. 95.

венное украшение среди невзрачных условий, в которых находилась тогда мыслящая часть русского общества» (310, 742—743).

Увлечение петербургской публики итальянской оперой было особенно сильным в первые сезоны, когда основное ядро труппы составляли три замечательных артиста — тенор Д. Рубини, бас-баритон А. Тамбурини и совсем еще молодая, но уже заставившая говорить о себе Полина Виардо-Гарсиа.

Рубини приехал в Россию как певец с мировой славой уже в немолодом возрасте и здесь завершил свою артистическую карьеру. Хотя голос его потерял былую свежесть, но искусство вокализации оставалось непревзойденным, а необычайная выразительность пения производила магическое действие на слушателей. Тамбурини наряду с Лаблашем, несколько позже выступившим на петербургской сцене, называли в числе двух лучших басов Европы. Но его преимуществом перед Лаблашем «и вообще перед всеми современными баритонами и басами», как отмечалось в цитированной статье «Отечественных записок», была «неимоверная легкость голоса и способность к украшениям и фиоритурам». Однако ничто не могло сравниться с тем впечатлением, которое произвела Виардо с первого же своего выхода на сцену. А. Н. Яхонтов писал, вспоминая о спектакле «Севильский цирюльник», в котором она впервые появилась перед петербургской публикой 22 октября 1843 года: «...на балконе с левой стороны, на авансцене показалась Виардо — Розина, а за нею Този — Бартоло... Трудно было разглядеть лицо примадонны в полутемноте, кто-то сидевший в кресле позади меня сказал: „Некрасива...“ Перемена декорации. В зале все спокойно. Комната в доме Бартоло. Входит Розина, небольшого роста, с довольно крупными чертами лица и большими, глубокими глазами... „Некрасива“, — повторил мой сосед. „В самом деле“, — подумал я.

Вдруг совершилось что-то необыкновенное, раздалась такие восхитительные, бархатные ноты, каких, казалось, никто не слышивал... По зале пробежала электрическая искра... Восторг не мог уже вместиться в огромной массе людей, жадно ловившей звуки этой волшебницы, завладевшей так внезапно и всецело чувствами и мыслями, воображением молодых и старых, пылких и холодных, музыкантов и профанов, мужчин и женщин.. При повторении арии для всех стало очевидно, что Виардо не только великая исполнительница, но и гениальная артистка» (310, 742; см. также: 227).

Виардо оказалась особенно близка русской культуре по характеру своего дарования. Если исполнение Рубини иногда подвергалось критике за известную манерность (в частности, отмечалось его злоупотребление фальцетом), то в оценке французской певицы вся печать была единодушна. Особенно подчеркивались ее исключительный дар перевоплощения, глубина проникновения в образ, не говоря уже о редкостном голосе и феноменальном вокальном мастерстве. На страницах «Отечественных записок» мы находим интересное сравнение Виардо и Пасты: «В Пасте всего

более нас поражает какое-то величественное, классическое спокойствие: это греческий мрамор, это флорентинская Ниобея... Виардо-Гарсиа — чистая природа. Ее пение — вдохновение и молодость. Она не актриса: она Розина, она Дездемона»²⁹.

В 1844 году в состав итальянской труппы вошла М. Альбони, оказавшаяся, по словам А. И. Вольфа, «одним из великолепнейших контральтов, когда-либо появлявшихся на сцене» (77, 111). Ее голос сравнивали с звучанием виолончели в руках прославленного Серве.

В спектаклях итальянской оперы участвовали и русские певцы Петров, Артемовский, не уступая ее знаменитостям. По свидетельству того же автора, в партиях Базилио, Лепорелло, Графа из «Сомнамбулы» Петров «всегда заслуживал аплодисменты и восторги» (77, 107). Часто же сравнение русских артистов с итальянскими звездами оказывалось не в пользу последних. Так, Вольф прибавляет к своей восторженной характеристике голоса Альбони: «...но как на свете нет совершенства, то, к сожалению, у Альбони не доставало небесного огня. Пение ее ласкало слух, поражало, пленяло, но не доходило до сердца, как пение Виардо, Петровой и Лавровской» (77, 112).

Репертуар итальянской оперы состоял в основном из произведений, уже знакомых русской публике. За первые три сезона кроме уже названного «Севильского цирюльника» были исполнены «Отелло» и «Золушка» Россини, «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане» Беллини, «Анна Болена», «Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток», «Дон Паскуале» Доницетти и некоторые другие оперы тех же композиторов, а также моцартовский «Дон-Жуан». Постановка бледной эклектичной оперы А. Ф. Львова «Бьянка и Гвальтьеро», написанной на итальянское либретто, явилась лишь данью пожеланиям официальных сфер. Несмотря на всю роскошь оформления и участие таких артистов, как Виардо, Рубини, Тамбурины, она не имела никакого успеха и не смогла выдержать более трех представлений³⁰.

Привычный репертуар, повторявшийся из года в год, по-видимому, начал вскоре надоедать публике. Тем с большим интересом была встречена постановка «Ломбардцев» Верди в 1845 году. Перечисляя новые спектакли итальянской оперы в сезоне 1845/46 года, Вольф отмечает: «Только опера Верди имела успех» (77, 116).

Исполнение «Ломбардцев» итальянскими артистами стало первым знакомством русской публики с творчеством молодого композитора, произведения которого властно утверждались на крупнейших европейских сценах. Своей новизной они поражали и порой озадачивали слушателей, вызывали ожесточенные споры на страницах печати, но вместе с тем приковывали к себе всеоб-

²⁹ «Отечественные записки», 1843, № 12, Смесь, с. 99.

³⁰ В сопоставлении с данным фактом особенно показательно, что, когда Тамбурины захотел поставить в свой бенефис «Ивана Сусанина» и «Эсмеральду» Даргомыжского, ему было в этом отказано.

щее внимание. Журнал «Репертуар и Пантеон» писал по поводу премьеры «Ломбардцев»: «Судя по этой опере, от Верди можно ожидать много, и, благодаря дирекцию за то, что она познакомила нас с этим композитором, мы не можем не изъявить нашего желания узнать на будущее время и другие оперы синьора Верди»³¹.

Начиная с «Ломбардцев» оперное творчество Верди занимает прочное место в репертуаре итальянской труппы. На протяжении второй половины 40-х годов были поставлены «Эрнани» (1846), «Двое Фоскари» (1847), «Иоанна д'Арк» (1849). Оценивая итоги сезона 1846/47 года, петербургская печать вновь констатировала: «Всех более нас занимали оперы Верди, этого преобразователя итальянской оперной музыки». Несколькими годами далее в том же обзоре утверждалось: «Гением и истинным художеством Верди стоит гораздо выше Беллини и Доницетти и даже самого Россини (прежнего, итальянского, а не французского) превосходит поэзией, величием и смелостью идей. В его операх итальянская музыка приобрела наконец настоящие драматические произведения...»³²

Тем не менее интерес к итальянской опере у петербургской публики заметно ослабевал. Об этом свидетельствовали падающие кассовые сборы, открыто высказывалась на этот счет и вся печать. «В течение января произошел или довершился большой переворот во вкусах петербургской публики, — читаем в очередном музыкальном обзоре „Библиотеки для чтения“. — ...В изящном обществе уже никто не говорит ни об итальянской опере, ни об итальянцах»³³. Некоторые из поклонников итальянской оперы пытались объяснить это охлаждение отъездом Рубини. Но такое объяснение было малоубедительным. Истинная причина заключалась в ином, и об этом со всей прямотой пишет театральный обозреватель другого столичного журнала: «Остальные сюжеты все те же, даже с прибавкою других, — а прежнего энтузиазма нет! Не оттого ли, что он был ложен и подделен, а все что поддельно — непременно»³⁴.

Светская мода на итальянскую оперу становится сюжетом сатирических очерков, статей и памфлетов, принадлежавших перу известных русских писателей, среди которых особенный интерес представляют печатные выступления Н. А. Некрасова по вопросам оперного театра (см.: 147, 64—75).

Исследователи обращали внимание на странное, казалось бы, совпадение: именно тогда, когда интерес к итальянской опере стал падать, русская труппа была удалена из столицы (см.: 97, 293). Этот шаг диктовался отнюдь не заботой об отечественном оперном искусстве, а, напротив, желанием укрепить положение итальянских артистов, которые становились таким образом монополистами на петербургской оперной сцене.

³¹ «Репертуар и Пантеон», 1846, № 2, Театральная летопись, с. 87.

³² «Библиотека для чтения», 1847, № 2, Смесь, с. 135, 137.

³³ Там же, 1846, т. 74, № 2, Смесь, с. 144.

³⁴ «Репертуар и Пантеон», 1846, № 2, Театральная летопись, с. 87.

Лишившись Рубини и Вярдо, итальянская труппа пополняется другими выдающимися певцами. Среди них примадонны Т. Джулиа-Борси, Э. Фреццолини, Ж. А. Кастеллан, тенора К. Гуаско и Э. Кальцолари. Оставался Тамбурини, выступавший на петербургской сцене до начала 50-х годов, с 1846 года к нему присоединяется другой известный баритон Ф. Коллини.

Особенно впечатляло своим ярким и сильным драматизмом исполнение Джулиа-Борси. Ее соперницей становится со следующего сезона Фреццолини, выступившая, в частности, в специально для нее написанной заглавной партии вердиевской «Иоганны д'Арк». «Оперы Верди создали славу г-жи Фреццолини; в его как жаворонок взлетающих мелодиях так звучно и ярко звенел чистый голос ее», — отмечает В. П. Боткин (50, 85). Впрочем, высказывалось и другое мнение — Ф. А. Кони находил «мягкий, нежный» голос Фреццолини, ласкающий слух «звуками, полными неги и задушевности», холодным и не соответствующим характеру музыки Верди, «требующей драматизма в игре и в пении»³⁵. По ее вокальным и артистическим данным певице были ближе лирические партии.

Несмотря на такой блестящий состав исполнителей, на роскошь и великолепие, которыми обставлялись обычно итальянские оперы, ее спектакли перестали привлекать публику. В сезоне 1847/48 года, как сообщает Вольф, «места далеко не все были абонированы и частенько зала была до половины пуста, даже когда пела Фреццолини» (77, 128).

Лишь на рубеже следующего десятилетия вновь возрождается интерес к спектаклям итальянской труппы, чему она была в большой степени обязана двум замечательным артистам, впервые выступившим на петербургской сцене в конце 1849 года, — сопрано Дж. Гризи и тенор Дж. Марио. «Г-жа Джулия Гризи величайшая драматическая певица нашего времени» (125, 2). «Это драматическое пение, схватывающее всякое положение, всякий намек, описать словами нет никакой возможности. Энергия, нежность и патетизм — страшные»³⁶, — писали об артистке русские журналы. В. П. Боткин сравнивал Гризи с великой трагической актрисой Рашелью. Особенно восхищался он ее исполнением партии Нормы: «Ни в какой другой роли талант ее не обнаруживается в таком поразительном величии... Может быть, потому, что ни в какой другой роли трагическое и нежное так не сливаются, как в роли Нормы» (51, 51).

Исполнение Марио по мастерству, мягкости и задушевности сравнивалось с пением Рубини. Если в начале своей сценической карьеры он был как актер малоинтересен, то в дальнейшем игра его стала гораздо более выразительной и драматичной, что приписывалось благотворному влиянию его партнерши Гризи (см.: 133, 191). Когда они выступали вместе, то даже произведения,

³⁵ «Пантеон», 1850, № 2, Театральная летопись, с. 8—9.

³⁶ «Отечественные записки», 1849, № 11, Смесь, с. 113.

не имевшие особого успеха у русской публики, воспринимались иначе, по-новому. Так, в опере Доницетти «Лукреция Борджиа» оба певца, по словам одного из критиков, «не выполняли, а создали свои роли» (125, 6). По инициативе Гризи и Марио в их бенефис впервые на петербургской сцене были поставлены «Гугеноты» (под названием «Гвельфы и гибеллины») — опера, вызывавшая к себе живейший интерес и долго ожидавшаяся русскою общественностью. Упомянув об этой постановке, Вольф называет ее «главным торжеством» сезона 1849/50 года.

В сезоне 1850/51 года вместо не приехавшей на этот раз Гризи была приглашена Ф. Персиани, «последняя представительница артистической школы, но школы уже несколько измененной требованиями драматической выразительности», — писал музыкальный сотрудник «Отечественных записок», добавляя, впрочем: «Г-жа Персиани не актриса, тем более в ней нет патетического элемента»³⁷. Накануне нового 1853 года вновь приехала в Россию и опять была так же тепло встречена Виардо, выступившая в 25 спектаклях итальянской оперы (см.: 227, 90—95). Осенью того же года место примадонны заняла знаменитая французская певица А. К. Лангранж — «драгоценный перл нашей оперы», по отзыву того же журнала³⁸. Особенно отмечалось сильное, глубоко впечатляющее исполнение ею партии Фидес в опере Мейербера «Осада Гента» («Пророк»).

Среди мужского состава украшения труппы служили тенора Э. Кальцолари и Э. Тамберлик, поражавший своим огромным мощным голосом, басы К. И. Формез и Л. Лаблаш. Но наиболее интересной артистической личностью являлся Дж. Ронкони (баритон), близкий к «идеалу драматического певца», по мнению А. Н. Серова. По качеству голоса Ронкони уступал многим другим итальянским баритонам, известным русской публике, но это возмещалось его тонким артистизмом, сочетанием огромного мастерства и высочайшей музыкальности с актерским дарованием. «Он всегда больше играет, чем поет, — писал Серов, — но при всем том поет очаровательно и иногда какой-нибудь руладкой, фиоритурой а *mezza voce*, каким-нибудь триллером *en manière de persifflage* будто нехотя выкажет себя как превосходного певца-виртуоза, победившего все трудности не совсем благодарного инструмента и владеющего самым просвещенным художественным вкусом, самым тонким, нежным артистическим смыслом» (240, 89).

Успех Ронкони, как свидетельствует другой критик, был равен «успеху Рубини, Марио и других немногих артистических исключений»³⁹. Одним из высших достижений певца явилось исполнение партии Риголетто в одноименной опере Верди, поставленной в Петербурге в 1853 году.

³⁷ «Отечественные записки», 1850, № 11, Смесь, с. 69.

³⁸ «Отечественные записки», 1853, № 11, с. 138.

³⁹ «Отечественные записки», 1851, № 11, Смесь, с. 51.

Несмотря на трудные условия существования русской оперной труппы, которая была вынуждена ежегодно с приездом итальянцев отправляться в Москву и лишь изредка, притом в самое неблагоприятное для спектаклей время могла выступать перед столичной публикой, патриотически настроенные артисты делали все от них зависящее для того, чтобы сохранить лучшие образцы отечественного репертуара. Неизменно продолжал идти на петербургской сцене «Иван Сусанин» Глинки. 2 июня 1849 года состоялось 101-е представление оперы. «Отечественные записки» отмечали в связи с этим событием: «Произведения легкого стиля дают себя понять сразу и скоро надоедают; произведения настоящей высокой музыки неподатливы с первого раза, но чем более их слушаешь, тем более проникаешься ими. „Жизнь за царя“ принадлежит к созданиям последнего рода»⁴⁰.

Для Москвы четырехлетнее пребывание столичной труппы имело несомненно положительное значение. В течение второй половины 30-х годов московская опера стремилась, насколько ей это удавалось, тянуться за петербургской: в 1837 году здесь поставлен «Роберт-Дьявол», затем «Норма», «Капулетти и Монтеки», «Сомнамбула», продолжали идти «Фрейшютц», «Фра-Дьяволо» и некоторые другие оперы зарубежных композиторов. В области отечественного репертуара безраздельно господствовал Верстовский.

На рубеже 30—40-х годов оперная труппа Москвы понесла чувствительные потери: в 1840 году умер ее лучший бас Лавров, в 1841 — оставила сцену Репина. Их ампула заняли переведенные из Петербурга молодой бас Д. В. Куров и уже опытная, хотя и не отличавшаяся ярким дарованием певица М. К. Леонова (урожденная Эйзрих), в 1844 году переехала в Москву также Е. А. Семенова. С начала 40-х годов труппу возглавил хороший, культурный дирижер И. Иоганнис. Благодаря этому пополнению удалось не только сохранить основной репертуар, но и осуществить ряд новых постановок.

Важнейшей из них была первая в Москве постановка «Ивана Сусанина» Глинки, состоявшаяся 7 сентября 1842 года. Один из рецензентов, коснувшись сначала некоторых общих вопросов, писал: «Что же сказать о самом исполнении оперы? Мы им обязаны петербургским артистам, без которых, кажется, и не может идти у нас это прекрасное произведение»⁴¹. Кроме Курова — Сусанина и Леоновой — Антонида в спектакле участвовала А. Н. Петрова (2-я), выступившая в партии Вани. Из прежних московских артистов среди исполнителей главных ролей был один Бантышев — Собинин. Считая, что он, «как нарочно, кажет-

⁴⁰ «Отечественные записки», 1849, № 7, Смесь, с. 88.

⁴¹ «Москвитянин», 1842, ч. 5, № 9, с. 236. В том же номере журнала была напечатана статья московского музыканта Н. А. Кашевского «Опера „Жизнь за царя“ в Москве», посвященная разбору самого произведения.

ся, создан для роли Богдана», критик вместе с тем отмечал в его игре «слишком резкие выходы», вредившие общему впечатлению. Можно полагать, что талантливому характерному актеру, чей облик был неразрывно связан в представлении современников с Торопом из «Аскольдовой могилы», не хватало в данном случае чувства меры и он временами «переигрывал».

Самым вопиющим моментом постановки оказалось купирование всего хорового эпилога. Цитированный рецензент оправдывал это тем, что театральные колокола никогда не смогут передать впечатление от звона настоящих московских колоколов. «Для нас, — замечает он, — опера кончилась последним чудным рыданием трио...»

Более суров отзыв, появившийся на страницах того же журнала годом позже и подписанный латинским «икс». Мы узнаем из этого отзыва, что авторская увертюра была заменена специально написанной Иоганнисом на тему монархического гимна. В статье перечисляется и ряд других купюр, в том числе «чудная молитва Сусанина в 4-м действии» (ария «Чуют правду!»?). «Что ни говорите, — с возмущением писал автор, — а Глинка — наша слава музыкальная, и исполнять его произведения с небрежностью, укорачивать их и переиначивать значит не иметь уважения к русскому искусству и к самим себе»⁴². Не вполне удовлетворили автора статьи и исполнители основных партий; у Курова при «благодарном» голосе он находит «отсутствие методы», а по поводу Бантышева — Собинина замечает: «Жаль еще, что наш тенор позволяет себе ухарские приемы, которые не годятся на сцене изящно образованной»⁴³.

В 1844 году состоялась премьера новой оперы Верстовского «Чурова долина, или Сон наяву» с участием Семеновой, Леоновой и Курова. Опера имела успех и сохранялась в репертуаре в течение нескольких сезонов, хотя и не завоевала широкой популярности.

Петербургская труппа начала свои выступления в Москве 8 октября 1846 года «Иваном Сусаниным», впервые предоставив возможность москвичам услышать эту оперу в достойном ее высокохудожественном исполнении. 9 декабря того же года столичные артисты показали на московской сцене «Руслана и Людмилу» с Петровым и Степановой в заглавных партиях⁴⁴. Первые представления вызвали большой интерес, и театр бывал почти полным, но вскоре сборы стали падать и опера все реже появлялась на сцене. Была ли причиной этого неподготовленность московской публики к восприятию такого сложного новаторского произведения, как считали некоторые современники, или виною тому недостатки постановки — трудно сказать. Но нельзя не

⁴² Открытие возобновленного Большого театра. — «Москвитянин», 1843, № 10, с. 499.

⁴³ Там же, с. 500.

⁴⁴ В последующих спектаклях партию Руслана исполнял также Артемовский.

признать, что руководство московских театров отнеслось к опере Глинки без должного внимания. Оформление спектакля, частично привезенное из Петербурга, было дополнено случайными, имевшимися в запасе декорациями, произведены значительные купюры. Верстовский поспешил даже на затрату 125 рублей для оплаты сценического духового оркестра, отчего безусловно пострадало звучание некоторых важных моментов оперы.

Силами петербургских артистов была осуществлена в Москве также первая постановка «Эсмеральды» Даргомыжского⁴⁵. Имя композитора как автора романсов, звучавших в быту и на концертной эстраде, получило к тому времени уже достаточную известность, поэтому понятен тот интерес, с которым ожидалась еще никому не известная опера. В дальнейшем, однако, ее постигла участь многих талантливых русских опер, и вскоре она исчезла с театральной афиши.

Отзывы прессы были разноречивы. Одни рецензенты ставили «Эсмеральду» едва ли не выше новых итальянских опер, другие упрекали композитора в отсутствии красивых, увлекательных мелодий, холодности и однообразии музыки. Московский корреспондент «Современника», признавая ряд достоинств оперы, считал ошибкой Даргомыжского, что он «взял себе в образец школу немецкую и притом такую, которая имеет в виду не столько мелодию, сколько ученую гармонию»⁴⁶.

Оба мнения были крайними и односторонними. Отрицать мелодический дар Даргомыжского, в достаточной степени проявившийся и в «Эсмеральде», конечно же, несправедливо; если же искать образцов, которым следовал молодой композитор, то надо говорить не о немецкой, а о французской романтической опере 30-х годов. Однако Даргомыжскому не удалось в своем оперном первенце достигнуть уровня лучших из этих образцов. Московская публика не находила в нем того, что было для нее привычным и близким, в избранной же композитором образно-тематической сфере предпочитала произведения Мейербера, Беллини, Доницетти.

В одном из своих писем к Гедеонову Верстовский замечает, что на оперы французских и итальянских композиторов «можно иногда более надеяться, нежели даже на русскую новинку, особливо если она не волшебная» (97, 324).

Из числа зарубежных опер, показанных петербургской труппой, особенный интерес вызвала у москвичей «Фенелла», избранная Семеновой для своего бенефиса в декабре 1849 года. Известная в России уже с середины 30-х годов в исполнении немецких, а затем итальянских артистов, эта опера впервые была дана на отечественной сцене, но... с итальянским текстом. Столичные гости познакомили московскую публику и с творчеством Верди,

⁴⁵ Премьера 5 декабря 1847 года. В главных ролях выступили Семенова, Артемовский и Леонов.

⁴⁶ «Современник», 1848, кн. 2, Смесь, с. 158.

исполнив его «Ломбардцев». К сожалению, мы не располагаем никакими сведениями ни о самой постановке, ни о том, как она была воспринята зрителями.

На протяжении 40-х годов в Москве выступали наряду с русской и иностранные оперные труппы. В 1842 году сюда была переведена из Петербурга немецкая опера. Неизвестно, что послужило причиной для этого, — желание театральной дирекции обогатить московскую оперную жизнь или падение интереса к спектаклям немецкой труппы у столичной публики. Несмотря на участие двух таких выдающихся артистов, как тенор Г. Брейтинг и бас В. Ферзинг⁴⁷, немецкая опера посещалась в Петербурге слабо; в отзыве на бенефисный спектакль последнего читаем: «По несчастью, недостаток на нашей немецкой оперной сцене хорошей примадонны не привлекает многочисленной публики в представление опер, и в бенефис Ферзинга зала Большого театра была довольно пуста»⁴⁸.

В Москве выступления немецкой труппы были встречены сначала с интересом, но уже со второго сезона в публике стали появляться признаки охлаждения. Не вызвали у нее сочувствия оперы Моцарта, занимавшие одно из наиболее значительных мест в репертуаре труппы. Причины холодного их приема могли быть разными. «Москвитянин» откликнулся на постановку «Дон-Жуана» развернутой рецензией, в которой особо отмечен Ферзинг как исполнитель главной партии, в целом же спектакль оценивался критически: «То, в чем упрекают русских артистов, надобно сказать и о немецкой труппе: нет ensemble, а г. Ферзинг один представлял нам Дон-Жуана» (276, 658). Рецензент другого журнала, сообщая о постановках «Волшебной флейты» и «Свадьбы Фигаро», писал: «Обе оперы, хотя и великого композитора, не понравились публике, оттого ли, что были дурно исполнены, или оттого, что слишком музыкальны, стало быть, не всем доступны»⁴⁹.

Наиболее интересной из новинок, показанных немецкой оперой в Москве, стало исполнение трех сцен из «Гугенотов», поставленных в бенефис Ферзинга. Тот же корреспондент, отмечая успех спектакля, оканчивал свое сообщение вопросом-восклицанием: «Услышим ли мы когда-нибудь целую оперу!...»⁵⁰ Вопрос этот не получил скорого ответа: в Петербурге «Гугеноты» были показаны итальянскими артистами в начале 1850 года — Москве пришлось ждать значительно дольше: опера была поставлена полностью лишь в 1863 году.

Время от времени здесь появлялись различные итальянские труппы, но успеха они не имели и не оставили сколько-нибудь значительного следа в музыкально-театральной жизни древней столицы.

⁴⁷ Оба артиста приехали в Россию в 1837 году.

⁴⁸ «Репертуар и Пантеон», 1842, № 4, Театральная хроника, с. 23.

⁴⁹ «Репертуар и Пантеон», 1843, № 12, Смесь, с. 75.

⁵⁰ «Репертуар и Пантеон», 1844, № 1. Театральная летопись, с. 30.

Осенью 1850 года петербургская оперная труппа окончательно вернулась в столицу. Положение ее по-прежнему оставалось тяжелым: сцена Большого театра была отдана итальянской опере и балету, русские же оперные спектакли шли либо в Александринском театре, либо в неудобном и неблагоприятном с акустической точки зрения помещении Театра-цирка, предназначавшегося «для конных и для драматических представлений» (77, 135).

Но несмотря на все трудности, испытывавшиеся петербургской русской оперой, в ее деятельности намечается с начала 50-х годов известное оживление: количество спектаклей возросло с шести в 1849/50 году до 21 в следующем сезоне и 52 в сезоне 1853/54 года. Артистический состав труппы пополняется новыми молодыми певцами. В 1849 году дебютировал в партии Собинина только что окончивший театральное училище П. П. Булахов, сын «московского» Булахова, славившегося в 20-х и начале 30-х годов. Критика сочувственно отнеслась к молодому артисту, отметив красивый, мягкий тембр его голоса и хорошую манеру пения, но вместе с тем указывала на некоторую еще сценическую неловкость. Незадолго до Булахова выступил на сцене обладатель звучного баритона П. И. Гумбин.

Оценивая исполнительские силы петербургской оперы, Серов писал в 1851 году: «Мужские роли весьма многие, по крайней мере из известных опер, могут быть с большим успехом поручаемы гг. Петрову, Артемовскому, Гумбину, Булахову, но в женщинах — недочет. Если бы появилась примадонна, русская опера зажила бы совершенно новою жизнью» (240, 76).

С 1852 года место примадонны на петербургской сцене заняла А. А. Лаврова, в замужестве Булахова, выступавшая до этого в Москве в ведущих сопрановых партиях. Меццо-сопрановые и контральтовые партии с успехом исполняла А. А. Латышева (младшая сестра Э. А. Лилеевой), а затем Д. М. Леонова, дебютировавшая в 1851 году в совсем еще юном, шестнадцатилетнем возрасте. Достигнув высокого артистического совершенства под руководством Глинки, она приобрела впоследствии известность как выдающаяся пропагандистка творчества русских композиторов.

Из оперных премьер этих лет наиболее значительной явилась «Эсмеральда» Даргомыжского (1851), уже ранее исполнявшаяся петербургскими артистами в Москве. Ю. К. Арнольд, посвятивший этому спектаклю большую статью с подробным разбором произведения, отметил в нем «кое-какие слабости и негладкости», но в то же время утверждал, «что опера „Эсмеральда“ большею частью состоит из прекрасных, истинно драматических номеров». «Я уверен, — заявлял он, — что за границею его музыка непременно обратила бы на себя внимание всех знатоков, и убежден, что при других обстоятельствах наша же публика не оправдала бы грустной пословицы: *Nul n'est prophète en son pays* („Нет пророка в своем отечестве“» (17, 28).

О каких «других обстоятельствах» говорит критик — нетрудно догадаться. Опера Даргомыжского несомненно могла бы иметь большой успех, если бы русская труппа располагала соответствующими возможностями и все внимание «высших сфер» не было привлечено к итальянским певцам. Тем не менее «Эсмеральда» дважды возобновлялась на протяжении 50-х годов.

Остальные новинки русского оперного репертуара за эти годы не представляют сколько-нибудь значительного интереса. Без всякого успеха прошла «Куликовская битва» А. Г. Рубинштейна (1852), хотя критика благожелательно отнеслась к этому первому театральному опыту высокоодаренного музыканта. Более суровую оценку вызвала следующая опера того же композитора «Фомка-дурачок», поставленная весной 1853 года. «Как бы ни хвалили его музыкальную ученость специалисты по этой части, — читаем в одной из рецензий, — публика останется хладнокровной к его произведениям, если они не затронут ее за живое, — а это для композитора беда»⁵¹.

В начале 50-х годов возникает неожиданная, казалось бы, для петербургской сцены тенденция к восстановлению старых русских опер XVIII и начала XIX века, давно забытых столичной публикой⁵². В 1851 году Артемовский выбрал для своего бенефиса «Ивана Сусанина» Кавоса, что было, по-видимому, инспирировано театральной дирекцией, так как сам бенефициант в исполнении оперы не участвовал⁵³, в главной партии выступил Петров. На этот спектакль откликнулись едва ли не все петербургские газеты, хотя о самом произведении высказывались критические соображения. Один из рецензентов, отметив впечатляющую игру Петрова, особенно в сильных драматических моментах, похвалил Булахова и Лилееву, обращал внимание на то, что либретто оперы противоречит исторической истине, — «а это один из тех недостатков в творении, передающем народное событие, которое никакой интерес не искупает» (166, 2).

В те же годы в Театре-цирке поставлены «Сбитенщик» Бул-ландта и «Мельник-колдун» Соколовского⁵⁴, а на александринской сцене «Леста, днепровская русалка» Давыдова, «Казак-стихотворец» А. Н. Титова и «Пан Твардовский» Верстовского. Ни

⁵¹ «Пантеон», 1853, № 5. Русский театр в Петербурге, Театральная летопись, с. 9.

⁵² Запоздалой данью этой же тенденции оказалась опера А. Ф. Львова «Русский мужичок и французские мародеры в 1812 году» (поставлена в 1854 году на сцене Александринского театра), выдержанная в духе патристических опер-водевилей периода войн с Наполеоном. Несмотря на участие лучших артистических сил, она прошла почти незамеченной и после трех представлений оказалась забытой навсегда.

⁵³ Артемовский спел в своем бенефисном спектакле арию Руслана «О поле, поле!» и выступил в дивертисменте «Украинская свадьба».

⁵⁴ В 1847 году «Мельник» был дан в Александринском театре силами драматических артистов. На этот спектакль Ф. А. Конн отозвался в следующих словах: «В настоящее время „Мельник“ явился на сцене как библиографическая редкость, археологическая реминисценция... Если „Мельник“ не имел успеха при таком исполнении, вините в этом беспощадное время» (123, 63—64).

одна из этих постановок не могла удержаться в репертуаре, и срок их сценической жизни оказывался очень недолгим.

Обычно эта репертуарная тенденция рассматривается как результат переживавшегося русской оперой безвременья и даже как прямая уступка ретроградным взглядам болгаринской клики. В значительной степени это так и было, но здесь есть еще одна сторона, на которую обращал внимание Некрасовский «Современник»: «Многие думают, говорят и пишут, что со времени существования в Петербурге итальянской оперы музыкальный вкус у нас так развился, что лучшего ничего и желать нельзя... Заметим только, что если б оно было и справедливо, то относилось бы только к тем слоям общества, которые часто посещают итальянскую оперу. Но совсем другие слои общества составляют публику Александринского театра, и для этих слоев итальянская опера и, следовательно, драматическая музыка вообще в ее итальянском виде не может составить наслаждения. К их музыкальности надобно подойти с другого крыльца — попроще, поближе к духу народному, заключающему в себе, быть может, гораздо больше истинно музыкальных элементов, чем дух, например, французской публики, для которой, однако, создалась *Opéra comique*, тоже в чисто народном характере, и процветает в наше время»⁵⁵.

Потребность в легкой комической опере на темы родной русской жизни с простой и доступной музыкой, близкой к народным истокам, вполне закономерна. Тот репертуар, который преподносился слушателю со сцены оперного театра, не мог удовлетворить этой естественной потребности, что и послужило одной из причин обращения к давно забытым и во многом уже устаревшим произведениям сорока-пятидесятилетней давности и более. Надо также учесть, что названные выше оперы давались по преимуществу в летние месяцы, когда столичный «бомонд» разъезжался по своим дачам и усадьбам и спектакли посещались людьми среднего круга.

Тот же круг зрителей создавал успех и украинским музыкальным комедиям типа «Наталки Полтавки» и «Москаля-чарівника» И. П. Котляревского. Вторая из этих пьес исполнялась в Москве с начала 40-х годов с М. С. Щепкиным в главной роли, летом 1851 года на сцене петербургского Театра-цирка в той же роли выступил Артемовский. В цитированной статье «Современника» отмечалось, что он был «в своем новом амплуа очень хорош. Игра его полна натурального малороссийского, какого-то добродушного комизма».

Однако произведения подобного рода не определяли основное направление репертуара петербургской русской оперы. Не сходили со сцены «Иван Сусанин» Глинки, «Аскольдова могила» Верстовского, некоторые из зарубежных опер, поставленных в предыдущий период. Спектакли русской оперной труппы, по свидетельству Вольфа, «посещались усердно меломанами, не имевшими

⁵⁵ «Современник», 1851, № 7, Отдел VI, с. 90.

достаточно денег для абонеента на итальянскую оперу» (77, 147).

Московская опера после временного подъема, связанного с пребыванием петербургских артистов, снова переживала трудную пору. Труппа в целом была слабой по составу, и единственной артисткой, которая способна была поддержать в публике интерес к сохранявшимся в репертуаре «большим» операм, являлась талантливая Семенова. В 1854 году при возобновлении глинкаевского «Ивана Сусанина» она выступила в партии Антонида, но, несмотря на отличное исполнение ею этой партии, постановка оперы подверглась суровой критике из-за общей ее небрежности и множества неоправданных купюр.

Репертуар заполнялся в основном давно устаревшими и в большинстве своем художественно слабыми произведениями: в 1845 году вновь поставлен «Илья-богатырь», в 1846 — возобновляется четвертая часть «Русалки», в 1847 — «Князь-невидимка», в 1848 — «Мнимый невидимка» Кавоса. Создаются и новые произведения подобного же типа, среди которых любопытная попытка продолжить серию «Русалок» в пьесе под названием «Лида, дочь русалки и злой волшебник Черногор», поставленная в 1853 году (см.: 97, 286—291); об авторе музыки сведений нет (вероятнее всего, она была сборной). Восстанавливаются давно уже не шедшие оперы Верстовского «Вадим» (1850), «Пан Твардовский» (1851).

Как руководитель московских театров Верстовский старался принимать меры к укреплению оперной труппы и пополнению ее новыми исполнительскими силами. Однако достигнуть существенных результатов в этом направлении ему не удалось. Не встречая должной поддержки со стороны столичной дирекции и Министерства двора, московская опера была обречена долгие годы влачить жалкое, скудное существование.

8.

Картина оперной жизни России в период 1826—1855 годов будет неполной, если не коснуться хотя бы в самых общих чертах того места, которое занимала опера в жизни провинциальных театров. Особых оперных или оперно-балетных театров за пределами Петербурга и Москвы еще не существовало, исключение составляет только Одесса, где продолжала господствовать итальянская опера, утвердившаяся здесь еще в начале столетия. В остальных городах сохранялись смешанные труппы, исполнявшие силами одних и тех же артистов как драматические, так и музыкальные спектакли. Удельный вес оперы в их репертуаре, в общем, невелик, но само по себе стремление к овладению оперным жанром симптоматично.

Оперные спектакли в числе других широко обсуждались местной прессой, вокруг отдельных постановок нередко возникали

горячие споры, находившие частичное отражение и на страницах столичных газет и журналов. И если не всегда можно доверять оценкам провинциальных авторов, то информация, даваемая этими материалами, достаточно полна и обильна (см.: 147, 51—64).

Но прежде чем переходить к вопросам оперного репертуара и постановочной культуры, надо отметить некоторые общие изменения в положении, организации, а отчасти также географии провинциальных театров. Крепостные театры, вставшие уже в начале XIX века на путь частного предпринимательства, почти полностью теряют свое значение к 30—40-м годам. Правда, отдельные помещики сохраняли у себя группы крепостных музыкантов и актеров, но только, если можно так выразиться, «для домашнего употребления»⁵⁶. Крупнейшие, наиболее значительные крепостные сцены переходят в руки антрепренеров — специалистов театрального дела или купцов, для которых содержание театра являлось источником дополнительного дохода. Так, пользовавшийся широкой известностью театр князя Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде был приобретен в 1827 году чиновником И. А. Распутиным, которому принадлежал также саратовский театр. Благодаря принятым им мерам нижегородский театр, как сообщает местный корреспондент, «сделался едва ли не лучше провинциальной сценою в России, исключая, может быть, орловский театр графа С. М. Каменского, который, впрочем, тогда уже клонился к упадку» (83, 99). В 1838 году во главе театра в Нижнем встал художник-декоратор М. И. Живокини, брат известного московского актера В. И. Живокини.

Начинает широко развиваться театр в центре российской металлургической и горнодобывающей промышленности, на Урале: в 1843 году создан постоянный театр в Екатеринбурге, куда перекочевал со своей труппой актер и режиссер П. А. Соколов, выступавший ранее в Казани (см.: 135, 87). Труппа Соколова выступала также в Перми и в Ирбите в ярмарочный сезон. В небольших же городах и заводских поселках сохранялись до середины века крепостные театры. Так, на Очерском заводе Строгановых силами крепостных актеров была поставлена опера Матинского — Пашкевича «Санктпетербургский гостинный двор» (см.: 135, 61).

Кроме более или менее постоянных стационарных театров типа названных выше в театральной жизни провинции играли значительную роль странствующие труппы, непрерывно переезжавшие из одного города в другой, где задерживались иногда на сезон, иногда на более продолжительный срок, в зависимости от кассовых сборов. При отсутствии специально оборудованного театрального здания наскоро приспособляли какое-нибудь

⁵⁶ Крепостной театр существовал, например, у В. П. Тургеневой, матери писателя. Некоторые из принадлежавших ей актеров были затем выкуплены и вошли в состав «вольных» трупп.

арендованное помещение, обставляя его скромным примитивным реквизитом, не требовавшим больших затрат.

Чаще всего давались оперы полуводевильного типа с несложными музыкальными номерами, для исполнения которых не было необходимости в певцах с большими, хорошо поставленными голосами: «Мельник», «Русалки», «Казак-стихотворец» и т. п. Из новых опер наибольшей популярностью пользовалась «Аскольдова могила», есть сведения о ее постановках в Воронеже, Пензе, Саратове, Тамбове, Астрахани, Нижнем Новгороде, Казани, Екатеринбурге, Харькове, Киеве и других городах. В одном из сообщений харьковского корреспондента мы находим упоминание и о постановке «Пана Твардовского»⁵⁷.

Что касается опер Глинки, то они оказывались не под силу даже лучшим провинциальным театрам, но интерес к ним проявлялся в концертном исполнении отдельных отрывков. В Харькове в 1841 году, а несколькими годами позже в Нижнем Новгороде было поставлено I действие «Ивана Сусанина» (см.: 214).

Исполнялись и зарубежные, преимущественно итальянские и французские оперы, получившие признание столичной публики. Выступления труппы Соколова в Екатеринбурге открылись 5 ноября 1843 года «Сомнамбулой» Беллини (она шла под названием «Женщина-лунатик»), причем в главной партии (Амины) выступила популярная провинциальная артистка Евдокия Иванова, бывшая крепостная, выкупленная у В. П. Тургеневой (см.: 135, 114). Эта опера с участием той же артистки шла уже раньше в Казани.

Одной из наиболее репертуарных опер являлась «Цампа» Герольда, шедшая в Нижнем Новгороде, Калуге, Саратове, Казани. Некоторые из провинциальных театров решались ставить «Фрейшютца» и даже «Роберта-Дьявола».

Другой вопрос — каков был уровень исполнения этого репертуара. Как уже сказано выше, печатные отзывы не дают надежной основы для суждения на этот счет: об одном и том же спектакле высказывались иногда прямо противоположные оценки, от восторженно-хвалебных до уничтожающих. Большинство опер шло с купюрами и как-то адаптировалось к условиям той или другой сцены, иногда выпускались целые действия. Даже «Аскольдова могила» давалась без IV акта, для постановки которого не все театры располагали необходимыми техническими средствами. Известный провинциальный актер И. И. Лавров, вспоминая об исполнении первого действия «Цампы» в Таганроге в 1848 году, писал: «Актеров для пения было так мало, что я принужден был играть две роли: Альфонса и Данила». Впрочем, тут же он замечает: «Пьеса эта... была обставлена хорошо и прошла с большим успехом» (137, 126).

Недостаток поющих актеров был одной из причин многочисленных купюр или замены эпизодов, предназначенных для пения,

⁵⁷ «Репертуар и Пантеон», 1845, № 5, Театральная летопись, с. 106.

обычной речью. Приходилось приспособлять к имеющимся возможностям и инструментовку опер. Обычный состав оркестра в провинциальных театрах редко превышал 10—12 человек, среди которых недоставало исполнителей на ряде обозначенных в партитуре инструментов. Если где-нибудь появлялся полностью укомплектованный оркестр, то это становилось событием для театра. Воронежский корреспондент «Москвитянина», быть может, с некоторой долей преувеличения писал: «...в 1841 году по переезде г. помещика Охотникова из своего поместья в Воронеж, куда он также переселил и свой отличный оркестр, не только начинается блестящее crescendo для музыки в Воронеже, но и сам воронежский театр как будто бы воспрянул от своего летаргического сна, оживляясь чудесными звуками блестящего оркестра г. Охотникова» (31, 183—184).

Бывали случаи, когда вмешательство постановщика в музыкальный текст переходило меру допустимого и приводило к полному искажению произведения. В сообщении из Астрахани о выступлениях одной из странствующих трупп мы читаем: «...не надо думать, что в операх, например „Волшебном стрелке“, музыка была Вебера, — совсем нет: каждый актер и актриса поют на свой лад, на голос знакомый каждому; мотивы большей частью заимствуются из „Русалок“»⁵⁸.

На самых крупных провинциальных сценах, таких, как нижегородская, казанская, екатеринбургская, саратовская, подобные искажения, надо полагать, не могли иметь места и вынужденная «адаптация» опер производилась с большим тактом. «Казанскую театральную музыку можно слушать с удовольствием, — признавал достаточно строгий в своих оценках критик. — Оркестр состоит не более чем из пятнадцати человек, но очень строен» (104, 105).

При всех этих недостатках деятельность провинциальных театров способствовала распространению оперной культуры на обширной территории Российской империи. Нельзя не согласиться в этом отношении с суждением, высказанным на страницах петербургского журнала по поводу оперных постановок казанского театра: «...знарок музыки, любитель хорошего пения не найдет для себя никакого удовольствия в представлении этих опер на казанском театре; но тот, кто не слышал их ни в Петербурге, ни в Москве, может смотреть на них в Казани, потому что пение казанских актеров если и не изящно, то, по крайней мере, верно»⁵⁹.

Среди странствующих трупп, имевших в своем репертуаре оперные спектакли, выделялась серьезностью постановки дела и относительно высоким профессиональным уровнем антреприза И. Ф. Штейна, с именем которого нам уже приходилось встречаться в предыдущем томе. Ее деятельность распространялась главным образом на города Украины: с 1827 года она выступала

⁵⁸ «Реperтуар русского театра», 1841, № 7, с. 27.

⁵⁹ «Реperтуар русского театра», 1840, № 8, с. 15.

в Одессе, успешно выдерживая конкуренцию итальянской оперы, затем в Киеве. Оперный репертуар ее складывался в основном из произведений Давыдова, А. Н. Титова, Кавоса, относящихся к началу века. В 1836 году Штейн познакомил одесскую публику с «Вадимом» Верстовского (см.: 120, 402). В перечне опер, исполнявшихся его труппой, значится также «Волшебный стрелок».

В 30-х годах Киев выдвигается как один из городов с наиболее развитой театральной культурой. При городской управе была создана театральная дирекция, которая заключала контракт с антрепренерами и осуществляла наблюдение за их работой. «Это, пожалуй, первая городская театральная антреприза в России», — замечает историк музыкальной жизни Киева (129, 277). Отпускаемая городом дотация позволила частично переоборудовать сцену, улучшить оформление спектаклей, увеличить состав оркестра.

В начале 1846 года на сцене киевского театра выступала польская оперная труппа, возглавлявшаяся певцом и режиссером В. Шмидгофом. Начав свои выступления оперой Обера «Фра-Дьяволо», труппа показала в дальнейшем «Севильского цирюльника», «Белую даму» Буальде, «Норму» Беллини, «Фенеллу» Обера, «Цампу» Герольда и некоторые другие произведения зарубежного оперного репертуара. Автор корреспонденции, напечатанной в журнале «Репертуар и Пантеон», писал: «Не унижая достоинств русской труппы, должен я сказать, что киевская публика отдает преимущество труппе г. фон Шмидгофа. Не удивительно: г. фон Шмидгоф пел превосходно, хотя давно, на театрах венском и дрезденском. Теперь же он превосходный режиссер, какого трудно отыскать. Жена и в особенности дочь составят украшение любой труппы, первая одним пением, а последняя и пением и прелестной наружностью» (115, 99).

До начала своего киевского сезона труппа Шмидгофа выступала в Харькове, где на ее спектаклях бывал А. Н. Серов, находившийся там в октябре 1845 года проездом по пути в Симферополь. Из артистов труппы будущий критик особенно выделил Эвелину Шмидгоф и Развидовскую, которые, по его словам, «поют так, что сделали бы честь любой столичной сцене» (245, 2). В конце 40-х годов мы встречаем Шмидгофа в Нижнем Новгороде в должности театрального капельмейстера, на сцене нижегородского театра выступала и его дочь (см.: 120, 314).

Одесская итальянская опера перешла в 1825 году в руки нового руководителя, которому удалось привлечь хороших артистов, обновить репертуар и тем самым достигнуть общего подъема в работе. В 30-х годах, после ликвидации петербургской итальянской труппы, Одесса оставалась единственным в России городом, где искусство итальянских певцов продолжало жить и процветать, хотя среди них и не было звезд первой величины. На сцене одесского театра постоянно появлялись новые произведения, принадлежавшие к последним достижениям итальянского оперного творчества (см.: 120, 414—415). Если в предшествующий период

безусловно главенствовал в репертуаре Россини, то теперь на первый план выдвигаются сочинения более молодых композиторов, связанных с тенденциями итальянского «рисорджименто», Беллини и Доницетти. Так, в 1827 году были поставлены 9 опер Россини и всего по одной опере пяти других композиторов (среди них «Дон-Жуан» Моцарта и «Фрейшютц» Вебера), в сезоне 1839/40 года из общего числа исполненных опер Россини принадлежали только пять, тогда как Беллини был представлен семью произведениями⁶⁰.

Эти изменения соответствовали общей эволюции вкусов русской публики. Большинство опер Беллини и Доницетти, входивших в репертуар одесской итальянской труппы, почти одновременно или с некоторым опозданием появлялись и на столичной сцене в исполнении русских или немецких артистов. Одесская опера иногда опережала даже своих соотечественников, утверждающихся на сцене петербургского Большого театра с 1843 года: так, «Ломбардцев» Верди, впервые показанных в Одессе 17 апреля 1845 года, столичные меломаны смогли услышать только полугодом позже. За десятилетний период 1845—1854 годов одесская труппа поставила 14 произведений этого композитора, в том числе и такие, которые остались неизвестны петербуржцам («Аттила», «Разбойники»).

По составу исполнителей и постановочным возможностям одесская итальянская опера, конечно, не могла соревноваться с петербургской, на содержание которой затрачивались колоссальные суммы, она стремилась заинтересовать слушателей главным образом разнообразием репертуара, но одновременно ее руководители заботились и о привлечении крупных артистических сил. В начале 50-х годов здесь выступали знаменитый баритон Дж. Ронкони и тенор Э. Ноден — певцы с европейской славой, вызывавшие восхищение самых требовательных ценителей.

В 1851 году постоянная итальянская труппа была создана и в Тифлисе, где она выступала во вновь построенном театральном здании. Сообщая об оживлении театральной жизни в этом крупнейшем культурном центре Закавказья, местный корреспондент писал: «Но главное наше сценическое наслаждение заключается теперь в опере. Итальянские гости, в числе которых тифлисская публика встретила двух-трех старых знакомых, обещают нам бездну удовольствий истинно артистических»⁶¹. Среди исполняемых опер упоминаются «Норма», «Лукреция Борджиа», «Эрнани».

В 1850—1851 годах группа оперных певцов, входивших в состав петербургской итальянской труппы (правда, не самых выдающихся), предприняла турне по городам Средней и Южной России. Начав с Москвы, они выступили далее в Курске, Воронеже, Нижнем Новгороде, Пензе, Казани, Твери, Костроме, Ярославле,

⁶⁰ Полный репертуар этого сезона приводится в корреспонденции: Несколько слов об одесском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, № 7, с. 40.

⁶¹ «Пантеон», 1853, № 1, Провинциальные театры в России, с. 2.

но того успеха, на который, по-видимому, рассчитывали гастролеры, им не удалось достигнуть. Анализируя отклики местной прессы на выступления итальянских артистов, Т. Н. Ливанова констатирует: «Как можно было убедиться по многим привлеченным материалам, в русской провинции чуть ли не вместе с увлечением итальянской оперой нарождалось и зрело трезвое и вполне критичное к ней отношение, более трезвое и более критичное подчас, нежели в Петербурге» (147, 63—64).

Вопреки всем трудностям, стоявшим на пути развития русского оперного искусства в 40-х и первой половине 50-х годов, его авторитет среди широких общественных кругов непрерывно рос и укреплялся. Как бы ни старались так называемое «высшее общество» и раболепствующая перед ним реакционная печать принизить и дискредитировать достижения отечественной оперы, значение ее осознавалось все с большей глубиной и ясностью. Естественная потребность видеть на оперной сцене образцы своей русской действительности, слышать родную музыкальную речь, связанную с народными корнями, не могла быть заглушена блестящим и увлекательным пением самых знаменитых итальянских певцов. Столь же закономерным и оправданным было желание самих оперных артистов проявить себя в национальном репертуаре. Так постепенно созрели предпосылки для нового подъема русского оперного театра в знаменательную для отечественной культуры пору 60-х годов.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

1.

Концертная жизнь второй четверти XIX века богата крупными, выдающимися событиями. Главную отличительную особенность этой эпохи составляет борьба за высокий профессионализм исполнительского искусства. К этой цели была направлена вся концертная практика тех лет. Этому же во многом способствовала музыкальная критика. Русская мысль о музыке, формировавшаяся в статьях В. Ф. Одоевского, Д. Ю. Струйского, М. Д. Резвого, Ф. А. Кони, постепенно приобретала идейно направляющий характер. Проблемы репертуара, художественной интерпретации, задачи артиста-исполнителя, вопросы воспитания музыкальных вкусов слушателей все активнее ставились в отзывах, рецензиях, статьях первых русских «музыкальных писателей». Стремление критически оценить то или иное явление музыкальной жизни, осветить характер исполнения достаточно ясно прослеживаются в прессе тех лет. Все большее внимание уделяется и просветительскому назначению концертов.

Огромное воздействие на развитие концертной жизни оказало движение романтизма, своеобразно проявлявшееся на русской почве и связанное с ясным ощущением национального стиля. Общая романтическая направленность отразилась и на состоянии концертной жизни 30—50-х годов — значительно более широкой, чем прежде, обогащенной жанрами камерно-инструментального и симфонического творчества.

Заметно расширились и международные музыкальные связи России в этот период. В 1840-х годах русская публика рукоплескала великим мастерам, ярким представителям западноевропейского романтизма — Листу, Шуману, Берлиозу. Существенно обогатился репертуар русских концертов, в который прочно входили произведения Бетховена, Мендельсона, Баха, Шуберта, Шопена. Постепенно на концертной эстраде завоевывала свое место и русская музыка: романсы и песни Алябьева, Варламова, Гурилева, баллады и фрагменты из опер Верстовского, произведения Глинки и Даргомыжского звучали повсюду.

Условным рубежом внутри рассматриваемого периода явилась постановка оперы Глинки «Иван Сусанин», открывшей, по словам Одоевского, «новую стихию в искусстве» и оказавшей огромное воздействие даже на такую специфическую область русского му-

зыкального искусства, как концертная практика. К 1840-м годам в этой сфере наметились новые, значительные тенденции. В течение 40—50-х годов концертная деятельность постепенно обретала новое качество, становясь явлением общенациональным. В итоге этого глинкинского периода возникла острая необходимость создания в России крупных концертных организаций и музыкальных учебных заведений для подготовки национальных высокопрофессиональных исполнительских кадров.

Концертная жизнь до конца 30-х годов XIX века протекала в основном в русле установившихся традиций предшествующих лет. По-прежнему интенсивной она оставалась в Петербурге и Москве — главных музыкальных центрах России. Сюда стекались наиболее крупные профессиональные силы. Однако обе столицы все еще жили обособленной друг от друга жизнью, и эта изолированность сохранялась довольно долго. Не случайно в 1839 году в «Письмах в Москву о петербургских концертах» В. Ф. Одоевский писал: «Странное дело, можно подумать, что в музыкальном отношении Москва находится от С.-Петербурга на расстоянии Пекина; немногие из наших артистов навещают Москву; наоборот, многие из опер, у вас играемых, нам совершенно неизвестны; московских артистов мы тоже не знаем; сколько можно догадываться, самый вкус к музыке весьма различен в обеих столицах» (191, 177).

Культурная жизнь Петербурга не сразу вошла в колею после потрясений, вызванных восстанием декабристов. Сказывались усилившаяся реакция, возросшая строгость царской цензуры, зорко следившей за литературно-художественным творчеством, за репертуаром театров. И все же в силу особой специфики музыкального искусства раньше всего возобновилась в Петербурге именно концертная практика.

В течение первого десятилетия, наступившего после событий 1825 года, в столице почти не было приезжих гастролеров. Концертный сезон во время великого поста осуществлялся местными музыкальными силами. Это были артисты императорских театров, инструменталисты оркестров (главным образом, иностранцы), придворные певчие. В концертной жизни Петербурга конца 1820—30-х годов достаточно ясно наметились определенные линии: благотворительные концерты, устраиваемые Филармоническим обществом и любителями музыки, концерты театральной дирекции и, наконец, публичные и частные концерты, объявленные отдельными артистами¹. Эти последние составляли, как правило, большин-

¹ Нередко в таких концертах дебютировали очередные «вундеркинды», показывающие свое искусство. Немало малолетних музыкантов выступило в эти годы; иногда это были действительно талантливые дети, как, например, пианистка и певица А. Крумбмиллер или братья Контские, не говоря уже о дебютах юных Антона и Николая Рубинштейнов. Однако, как правило, «малютки-музыканты» вызвали лишь умиление публики, играя учебные пьесы далеко не всегда хорошего качества. Не случайно Одоевский предостерегал от засилья подобных концертов (см.: 182, 107).

ство и продолжали играть определяющую роль в общем процессе развития концертной жизни. Лишь к началу 50-х годов наиболее полно развертывается просветительская деятельность первых в России специальных концертных организаций (Филармонического общества, возникшего еще в 1802 году, университетских концертов, так называемого Симфонического общества), преследующих цель пропаганды настоящего, большого искусства и подготовивших возникновение в 60-х годах Русского музыкального общества. Однако в начале этого периода пока еще преобладал тот «смешанный» тип концерта, который прочно установился с конца XVIII столетия.

Весной, в «великопостных сезонах» концертировали известные музыканты Петербурга, давно уже завоевавшие славу не только исполнителей, но и педагогов — воспитателей русских талантов. Это были пианисты Франц Шоберлехнер, ученик Гуммеля и учитель Даргомыжского; Шарль Майер (или Карл Мейер) — ученик Фильда и учитель Глинки; композитор, дирижер и скрипач Людвиг Маурер, учитель Верстовского; скрипач Франц Бем, «первый концертгист петербургских театров», о котором Глинка, бравший у него уроки, говорил: «Бем играл верно и отчетливо, однако не имел дара передавать другим своих познаний» (85, 219).

Внимание публики привлекали концерты Ф. Шоберлехнера². По традиции он исполнял главным образом свои собственные сочинения. Шоберлехнер был музыкантом широкого профиля. Он владел не только фортепиано, но играл и на альте, что известно из сохранившейся записки, адресованной им Даргомыжскому, в доме которого 5 марта 1831 года состоялся очередной музыкальный вечер (см.: 204, 141).

Концертная деятельность Шоберлехнера оценивалась критикой по-разному. Рецензент «Северной пчелы» отмечал, что пианист «придерживается старинной немецкой методы; он играет более для знатоков, нежели для простых любителей; надобно знать побеждаемые им трудности, надобно понимать его ученую композицию, чтоб вполне оценить игру г. Шоберлехнера»³. Известную двойственность творческой и исполнительской деятельности пианиста отмечал и Д. Ю. Струйский (Трилунный): «...г. Шоберлехнер, как кажется, глубже понимает свой предмет... судя по его усилиям... он хочет упрочить свое имя. Но г. Шоберлехнер до сих пор не достигает своей цели, во-первых, потому, что она труднее, во-вторых, потому, что он и сам, как кажется, еще не изведаль своих сил и не знает, чего хочет. Он стоит между гармониею и мелодиею; ни то ни се — вот его девиз. Все сочинения его не удовлетворяют вполне ни публики, ни знатоков. Для первой он темен, для вторых он посредственен» (275, 169).

Активную концертную деятельность вел Шарль Майер. По оп-

² Концертная деятельность этого музыканта в России началась в 1824 году; последнее его выступление в Петербурге состоялось 13 июля 1838 года.

³ «Северная пчела», 1838, 16 июля, с. 633.

ределению Струйского, это был модный тогда пианист, представитель школы Фильда. В Петербурге он выступал с 1812 года. «Игра Мейера слишком известна; механизм доведен до совершенства, и вкус очищенный, — писал о нем Струйский в 1831 году. — Г-н Мейер... посвятил себя концертной музыке и достиг своей цели. Его сочинения игривы, легкомысленны и блестящи; это эфемеры, они состареются вместе с ним, а может быть, еще и прежде, но ни один из них не промелькнет даром, не возбудив минутного рукоплескания. <...> Все то хорошо, что создано в минуту вдохновения; в сердце источник изящного, и холодный расчет ума не заменит чувства» (275, 169).

Характеристика достаточно емкая и хорошо отразившая суть дарования этого музыканта. Репертуар Майера, помимо собственных сочинений, включал, как правило, виртуозные пьесы Герца, Мошелеса, Черни. Но иногда его программа вдруг обогащалась поистине прекрасной, глубокой музыкой. Так, например, в концерте 20 марта 1829 года в его исполнении прозвучала «Большая фантазия с хорами, сочинения Бетховена», которая по его инициативе была повторена и впоследствии, в концерте 1838 года.

Это был превосходный музыкант, отдавший много сил воспитанию и развитию молодого Глинки. Глинка обучался у Майера в начале 1820-х годов, и чуткий педагог сразу же понял огромный талант своего ученика, сумел стать ему не только учителем, но прежде всего наставником и другом. Постоянно посещая Майера, Глинка изучал сочинения Моцарта, Керубини, Бетховена, на которые Майер указывал ему как на высшую степень совершенства. У Майера брал он также первые уроки композиции.

Творчество Майера в отзывах критиков того времени получало высокую оценку. Сообщая об одном из концертов Майера (20 марта 1829 года), «Северная пчела» писала: «Г. Мейер постепенно достиг до такого познания контрапункции, что лучшие музыканты отдадут полную справедливость его сочинениям, которые отличаются также мелодиею и принадлежат по составу к хорошей школе, главой которой признают Моцарта»⁴. В своих сочинениях, отмеченных мягкостью, лиризмом и блеском, как и в исполнительской практике, Майер проявил себя прекрасным представителем фильдовской школы, но уже несколько изменившейся в условиях виртуозного направления 20—30-х годов. В концертах Майер всегда играл собственные произведения виртуозного плана: рондо, фортепианные концерты, различные вариации, фантазии, переложения и аранжировки популярных сочинений. Так, например, в одном из его концертов (21 февраля 1836 года) петербургскими пианистами была исполнена увертюра из «Фенеллы», переложенная Майером для восьми фортепиано в четыре руки (то есть для 32 рук!).

Большой успех в России имели концерты известной польской пианистки Марии Шимановской. Здесь она концертировала еще в

⁴ «Северная пчела», 1829, 16 марта, л. 1 об.

начале 1820-х годов, а последние пять лет своей жизни (1827—1831) провела в Петербурге (см.: 62, 35—130). В ее доме бывали Глинка, Пушкин, Мицкевич. Регулярно устраивала она «музыкальные утра», которые носили характер не интимных, салонных собраний, а приобретших славу публичных концертов. Один из таких концертов состоялся в Петербурге 22 марта 1827 года. Шимановская «восхитила всех своею прелестною игрою, в которой соединены с необыкновенным искусством чувство, жизнь и то высокое понятие гармонии, которое сообщает музыке силу трогать сердце. Это можно назвать поэзиею музыки. Фортепиано одушевилось игрою сей артистки», которая «с чрезвычайною выразительностью передает блестящие мысли композитора и весьма искусна в побеждении трудностей»⁵.

18 апреля того же 1827 года Шимановская выступила в доме Е. И. Державиной, где в свое время происходили заседания «Беседы любителей русского слова», «Общества любителей российской словесности». Пианистка играла «с большим чувством» Блестящее рондо Гуммеля и попури из арий «Фрейшютца», а также приняла участие в исполнении увертюры из оперы Керубини «Анакреон», переложенной для восьми рук⁶. Репертуар ее концертов составляли как собственные сочинения, так и популярные в то время пьесы А. Герца, А. Клегеля, Фильда. Постоянными участниками в концертах пианистки были певица А. Гебгард, певец Д. Този, скрипач Ф. Бем и многие другие петербургские музыканты. С 1828 года салон Шимановской посещал Глинка. В своих «Записках» он вспоминает: «Я был maestro на музыкальных утрах Шимановской — исполняли иногда и мою музыку» (85, 238).

Игре Марии Шимановской были присущи нежность и мягкость звука, ажурная техника. Все критики отмечали необычайную поэтичность и проникновенность ее исполнительской манеры. Публика воспринимала концерты пианистки с большим энтузиазмом: мягкий фильдовский стиль все еще оставался преобладающим в фортепианном исполнительстве того времени.

С течением времени круг фортепианной литературы постепенно расширялся. Менялся и характер самого пианизма, прогрессирующий в сторону яркой виртуозности, блеска, масштабности, преодоления камерной трактовки инструмента. Эти черты новой школы, вырабатывающиеся под влиянием романтизма, все больше давали о себе знать в русских концертах. Представителями нового направления в фортепианном исполнительстве можно назвать двух музыкантов, выступавших в те годы в России: А. Герке и Т. Штейна.

Антон Герке — известный пианист, ученик Фильда, Калькбренера, Мошелеса и Риса — с 1832 года жил в Петербурге. Почетный член петербургского Филармонического общества, он был в

⁵ «Северная пчела», 1827, 24 марта, л. 1.

⁶ «Северная пчела», 1827, 21 апреля, л. 1 об. — 2.

конце 30-х годов приглашен преподавателем музыки в Училище правоведения. Его воспитанниками были знаменитые русские композиторы и музыкальные деятели — М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, В. В. Стасов и другие. Одоевский отмечал большой талант музыканта, но считал, что врожденная робость немало вредила ему в публичных выступлениях. И тем не менее Герке концертировал достаточно активно. Отличительной чертой его исполнительской и педагогической деятельности было постоянное стремление к поискам нового в искусстве, умение выделить в этом новом самое ценное (см.: 9, 55). Эти качества сказывались и на концертном репертуаре пианиста. Герке явился одним из первых пропагандистов музыки Шопена и Листа в России, представителем романтического направления в пианизме. Неудивительно, что его концерты в Петербурге обратили на себя пристальное внимание. Так, например, 10 апреля 1834 года в зале Энгельгардт он исполнял два сочинения Шопена: концерт ми минор и Вариации на тему из «Дон-Жуана». «Сей сочинитель (то есть Шопен. — А. С.), уже прославившийся в Париже, еще у нас не известен...» — отмечала «Северная пчела»⁷. В отзыве на этот концерт говорилось о чистой, блестящей технике Герке. А критик журнала «Сын отечества и Северный архив» писал: «Мы обязаны г-ну Герке знакомством с новым композитором. <...> Г. Герке в состоянии победить все трудности новейших композиторов. Игра его далеко уступает в мягкости игре Майера, но она не так жестка, как игра Шоберлехнера и Гарткноха. Он исполняет весьма чисто пассажи, в руладах его видна большая легкость, вообще в игре его много ровности, точности, но зато так много непоколебимого хладнокровия, что оно сообщается и публике. Если бы у г-на Герке было побольше огня, если бы природа одарила его пламенным воображением итальянцев и сильною выразительностью игры их, если бы он постигал прелесть оттенков в музыке, если бы его рулады были жемчужные (*perlé*), то он, конечно, стал бы наряду с лучшими фортепианистами»⁸.

Как же была воспринята музыка Шопена в России в ту пору? Далеко не сразу вошла она в русский быт. Причиной тому явились, несомненно, трудности фортепианной фактуры в сочинениях Шопена. Тот же критик «Сына отечества», например, замечает: «...Правда, что творения Шопена уже года 3 или 4 лежат в здешних музыкальных магазинах; но до сих пор, кажется, никто еще не пытался преодолеть необычайные трудности, которыми наполнены эти творения. Если Шопен решится когда-нибудь писать человеколюбивее, если он будет хотя несколько щадить физические способности фортепианиста, то он, конечно, займет почетное место в числе известнейших композиторов. Творения его отличаются большим изяществом, певкостью в *cantabile*, оригинальностью в идеях и пассажах; аккомпанементы его иногда слишком сложны,

⁷ «Северная пчела», 1834, 9 апреля, с. 317.

⁸ «Сын отечества и Северный архив», 1834, № 16, с. 602, 603.

но между тем в них заметна рука мастера своего дела. Концерт его *en mi mineur*, сыгранный г. Герке, достоин быть в репертуаре лучших фортепианистов. Вариации на бессмертный дуэт Моцарта (*La ci darem la mano*) суть верх музыкальных трудностей».

Эта характеристика весьма симптоматична. С одной стороны, критик явно не понял глубины шопеновской музыки, не оценил той новаторской роли, которую выполняет в его произведениях фактура. Но, с другой стороны, нельзя не отметить и чуткости рецензента в восприятии красоты музыки Шопена, тонкости и изящества его искусства. Так, совершенно верно предвидел он, какое место должен был занять концерт Шопена в репертуаре пианистов. По-видимому, холодноватая и несколько равнодушная игра Герке не дала возможности слушателям оценить по достоинству лучшую сторону фортепианного стиля Шопена.

Теодор (Федор) Штейн, также пианист новой формации, был учеником К. Цельтера, воспитавшего Мендельсона. Первые его гастролы в Петербурге состоялись в 1835 году, когда он, шестнадцатилетний юноша, поразил слушателей своим искусством импровизатора. В первом своем публичном выступлении (9 марта 1835 года) Штейн исполнил концерт Шопена и Блестящее рондо Калькбреннера, а затем импровизировал на заданные темы. 19 апреля того же года в доме В. А. Всеволожского он играл концерт си минор Гуммеля и Вариации на швейцарскую тему собственного сочинения.

В следующем, 1836 году пианист гастролитировал в Москве. Московский «знаток музыки» поместил достаточно серьезный отзыв на концерты Штейна: «В его игре нет общих мест, но полное правильное развитие музыкальной мысли; он обыкновенно берет две, три темы; каждую проводит чрез все таинства контрапункта и наконец соединяет их так, что одна тема служит для другой сопровождением. Его глубокое знание музыки доставляет ему средство всякий мотив обращать в правильную фугу или канон, а вкус и воображение придают его глубокой учености всю прелесть новой блестящей игры. Он напоминает Москве Гуммеля, которого в некотором отношении превосходит: Гуммель слишком изобиловал общими местами, а Штейн их чуждается»⁹. В этом кратком отзыве справедливо отмечен глубокий профессионализм молодого пианиста, впоследствии ставшего профессором Петербургской консерватории.

Среди инструменталистов, постоянно выступавших в концертах в 1830-х годах, преобладали в основном артисты оркестра петербургских театров: скрипачи Ф. Бем, Ф. Давид, Г. Ромберг, виолончелисты А. Мейнгард, К. Ромберг, флейтисты Г. Зусман и его ученик, известный впоследствии автор военных маршей А. Дерфельд, кларнетисты братья Бендеры и другие. Следует выделить также концерты, объявленные известным композитором, дирижером и скрипачом Людвигом Маурером, одним из первых

⁹ «Московские ведомости», 1836, 4 марта, с. 421—422.

пропагандистов сочинений Бетховена в России. Именно он явился первым исполнителем скрипичного концерта Бетховена, прозвучавшего 14 марта 1834 года. Рекомендую это новое в России сочинение великого классика, В. Ф. Одоевский писал в «Северной пчеле»: «Любителям музыки едва ли удастся услышать его в другой раз, тем более что у нас один Маурер в состоянии сыграть сей концерт с энергией, которой требует это необыкновенное творение. Г-н Маурер присоединил к первому аллегро прелестную каденцу, составленную из бетховенских мелодий» (178, 229). Годом позже (23 марта 1835 года) оркестр под его управлением сыграл в первый раз увертюру Бетховена из музыки к драме «Король Стефан».

Музыка Бетховена, проникая в Россию с начала 1820-х годов, постепенно заняла основное место в репертуаре петербургских и московских концертов, хотя воспринималась она пока с трудом. Любопытен в этом плане факт исполнения в одном из концертов 1827 года Четвертой симфонии Бетховена. Из отзыва на этот концерт выясняется, что целиком симфония так и не была сыграна, ибо «утомленная наслаждением публика, по обыкновению, до начала финала поднялась и ушла». Вызывает удивление и самый принцип исполнения большого симфонического произведения: не как единого цикла, а отдельными, разрозненными частями, между которыми шли другие, сольные номера концерта. При таком «дробном» исполнении симфония, естественно, не могла произвести цельного впечатления. Неподготовленной публике, воспитанной в основном на операх Россини, трудно было проникнуть в общий замысел произведения.

И тем не менее музыка Бетховена все чаще звучала в концертах. Неоднократно исполнялись Септет и увертюра к «Эгмонту». В 1833 году петербургские слушатели познакомились с Третьей («Героической») симфонией¹⁰. В одном из концертов замечательного французского флейтиста Ж. Гийу (27 февраля 1835 года) прозвучали две части из Пятой симфонии Бетховена; в концерте скрипача Г. Ромберга (13 марта) исполнялись две первые части из Седьмой симфонии. Таким образом, к концу 1836 года в России узнали почти все симфонии Бетховена, несколько его увертюр, скрипичный концерт. Однако фортепианные концерты и сонаты почти не исполнялись на концертной эстраде: они появились в репертуаре несколько позже, в 40-х годах.

Освоение искусства Бетховена свидетельствует о несомненном развитии музыкальных вкусов русской аудитории. Но подлинное, глубокое постижение этой музыки совершалось постепенно. Творчество Бетховена, Генделя, Баха далеко не сразу находило свой путь к сердцам слушателей. Значительная часть публики по-прежнему удовлетворялась любимой итальянской оперной музыкой

¹⁰ Вторая, Шестая («Пасторальная»), Девятая симфонии, увертюра «Корриолан» были исполнены в эти годы в концертах Филармонического общества, о которых будет сказано ниже.

или блестящими сочинениями Мошелеса, Гуммеля, Герца, Шпора, Биотти, Роде и других композиторов-виртуозов. Концертные программы по-прежнему изобиловали различными вариациями, виртуозными транскрипциями и фантазиями на знакомые темы из оперных арий.

Однако в прессе 30-х годов все громче раздавались голоса, ратующие за расширение музыкального репертуара, за обогащение концертных программ музыкой различных жанров и стилей — как более простой, популярной, так и серьезной, требующей определенной подготовки. Симптоматичной в этом отношении явилась небольшая статья некоего N.N.N., в которой подчеркивалось: «Артисты должны помнить, что у нас в публике существуют и бетховенисты, и россинисты — надобно угодить всем... Тем более справедливость требует отличать те концерты, в которых видно усердное желание артистов разнообразить наслаждение слушателей»¹¹.

Большой проблемой по-прежнему оставалась необходимость утверждения своих, национальных артистических сил. Как видно из краткого обзора публичных концертов Петербурга, русские имена лишь в виде исключения попадались в концертных программах. Единственным «русским концертом» за это десятилетие (1826—1836) явился концерт московского музыканта Даниила Кашина, состоявшийся 8 апреля 1830 года в зале Энгельгардт. Творчество Кашина, начавшего свою деятельность еще в конце XVIII века, по-прежнему пользовалось популярностью. «Многие хоры его сочинения высоко ценятся знатоками, а русские песни, положенные им на музыку с некоторым облагорожением, но с сохранением всей народности, почитаются лучшими в этом роде», — писала «Северная пчела», рекламируя предстоящий концерт¹². Программа его состояла почти целиком из сочинений Кашина, а исполнителями были хор певчих и артисты Софья Шоберлехнер, Надежда Даль-Окка и русский певец Ефремов¹³. Исполнение этой обширной концертной программы было, по-видимому, далеко не безупречным. Один из рецензентов писал: «Знатоки похваляют композиции г. Кашина. Но все остались недовольны оркестром и певчими, которые играли и пели как нельзя хуже... И в этом не виновен Кашин. Ему удружили этим!» Положение спасла Софья Шоберлехнер, превосходно исполнившая русские песни Кашина.

Следует заметить, что в области вокального исполнительства русские артисты могли проявить себя гораздо более активно.

В числе русских певцов, выступавших в концертах, назовем В. А. Шемаева, сестер Лебедевых. В 1830-х годах на концертную эстраду вышли будущие знаменитые оперные артисты О. А. Петров, М. М. Степанова, А. Я. Воробьева. В одном из концертов, 19 марта 1832 года, Петров вместе с певицей Анной Лебедевой ис-

¹¹ «Северная пчела», 1835, 26 февраля, с. 177—178.

¹² «Северная пчела», 1830, 5 апреля, 1 об.—2.

¹³ Подробную программу этого концерта Д. Кашина см. там же.

полнил дуэт из «Семирамиды» Россини. В этом же концерте прозвучали арии из «Золушки» Россини и русская песня «Среди долины ровныя» в исполнении Лебедевой, а также «военный» квартет на слова А. С. Пушкина (стихотворение «Бородинская годовщина»), сочиненный капельмейстером санктпетербургских театров Д. А. Шелиховым.

Последний сам устраивал концерты с достаточно интересными программами. В них отдавалось предпочтение русской музыке. Так, например, в концерте 25 марта 1835 года исполнялись сочинения русских композиторов: концерт Дегтярева «Хвалите бога во святых его» и оратория самого Шелихова «Тебе бога хвалим» для двух хоров, а в концерте 23 марта того же 1835 года певец Шемаев исполнил романс с хором Мих. Ю. Виельгорского «Часовой» на слова В. А. Жуковского. В программу вошло также переложение песни Варламова «Красный сарафан», сделанное Л. Маурером для двух скрипок и виолончели (Маурер исполнил это трио со своими сыновьями).

Интересными по своей программе были концерты, устраиваемые профессором пения при Петербургской певческой капелле Рубини — однофамильцем знаменитого итальянского певца. Естественно, что в них преобладала итальянская музыка. Исполнителями же являлись главным образом русские артисты. Помимо русских певчих, состоящих в капелле, в качестве солистов здесь выступали Ф. Е. Евсеев, О. А. Петров, А. Я. Воробьева, М. М. Степанова. В концерте 1833 года Петров исполнил арию из «Севильского цирюльника», а также пел в ансамбле с Евсеевым, Усольцевым, Михайловским и певицей Кальбрехт в интродукции «Моисея». В программу концерта 1836 года вошел дуэт из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» в исполнении Петрова и Воробьевой, а затем квартет из оперы Россини «Бьянка и Фальеро», где к названному артистам присоединились Степанова и Евсеев. Этот репертуар может служить свидетельством достаточно высокого профессионального уровня русских певцов.

Своеобразной формой концертного исполнительства, возникшей в эпоху Отечественной войны, были так называемые благотворительные концерты. Ежегодно 19 марта давался концерт в пользу инвалидов. Каждый сезон объявляло свои концерты в пользу частных школ для бедных детей. Женское патриотическое общество. Устраивала благотворительные концерты и дирекция Петербургской глазной лечебницы. В них участвовали, как правило, безвозмездно лучшие столичные артистические силы. Нередко выступали также и любители музыки, представители высших кругов просвещенного дворянства. Форма благотворительного концерта давала им возможность выйти за рамки узкого салонного исполнительства, а тяга к более широкой концертной деятельности была у них несомненна (см.: 9, 18). Среди этих «аматёров» встречалось немало талантливых артистов. Так, например, в благотворительных концертах блистала П. А. Бартенева, певица с прекрасным голосом, одаренная большой музыкальностью. Пела

она и в Петербурге и в Москве всегда с огромным успехом, поражая присутствующих тонким проникновением в художественный замысел исполняемого ею произведения.

С конца 20-х годов постоянными организаторами концертов являлись графы Виельгорские. Мих. Ю. Виельгорский, музыкальный деятель и композитор, сыграл огромную роль в развитии русской концертной жизни в целом. Не случайно его салон Берлиоз назвал «маленьким министерством изящных искусств» (44, 648). Здесь постоянно звучала серьезная музыка, а приезжие музыканты-гастролеры испытывали здесь свои силы, прежде чем появиться на большой эстраде перед русской публикой. Превосходным виолончелистом был брат Мих. Виельгорского Матвей Ю. Виельгорский.

Столь же серьезными программами отличались концерты, устраиваемые в доме А. Ф. Львова, известного скрипача-виртуоза, дирижера и композитора, занимавшего с 1837 года пост директора Придворной певческой капеллы. С 1835 года он ввел в своем доме еженедельные квартетные вечера. Состав этого квартета не был постоянным. Помимо самого хозяина, исполнявшего первую скрипку, здесь попеременно играли Матвей Виельгорский, а также артисты-инструменталисты Ф. Бем, Г. Вильде, Ф. Кнехт, В. Маурер. В салонах Виельгорских и Львовых можно было услышать музыку Гедделя и Гайдна, Моцарта и Бетховена (последний особенно был любим). Постепенно входили в репертуар произведения Мендельсона и Шопена; в 40-х годах началось признание Шуберта.

И Виельгорские и Львовы в большой мере содействовали объединению музыкантов-любителей в различные общества, преследовавшие определенные просветительско-воспитательные цели. Таким явилось, например, основанное в 1828 году Общество любителей музыки, в числе организаторов которого находились Д. Л. Нарышкин, К. В. Нессельроде, Мих. Ю. Виельгорский, А. И. Пашков и другие «знатные меценаты». Цель Общества состояла в том, «чтоб, проводя досужее время, укоренить в здешней публике вкус к музыке»¹⁴. Для участия в концертах приглашались и профессиональные артисты. Первый концерт Общества любителей музыки состоялся 12 февраля 1828 года. Программа его отличалась строгим отбором сочинений, в числе которых были «большая симфония Бетховена», увертюра к «Дон-Жуану» Моцарта, финал симфонии Гайдна. Оркестром управлял известный в Петербурге дирижер А. Парис. Итальянские оперные арии исполнялись певцами-любителями: Н. И. Пашковым, С. Г. Голицыным и другими. Дилетанты, члены Общества нередко участвовали в благотворительных концертах, устраиваемых другими организациями¹⁵.

¹⁴ «Северная пчела», 1828, 16 февраля, л. 2.

¹⁵ Таким, например, явился концерт Общества любителей музыки 9 апреля 1831 года, организованный Женским патриотическим обществом.

Подобное общество любителей музыки возникло в 1834 году и в Москве — оно называлось «Московское музыкальное собрание». Первый концерт его состоялся в январе 1834 года, и в течение концертного сезона было проведено около 10 концертов. Здесь с успехом выступали московские «аматёры» — П. А. Бартенева, скрипач Н. А. Теплов, пианистка М. Н. Щербатова, арфист Н. П. Девигте. В качестве дирижера оркестра неоднократно фигурировал в этих концертах А. Н. Верстовский.

Почти одновременно с Обществом любителей музыки в Петербурге, в том же 1828 году, возникла так называемая Музыкальная академия, основателем которой явился Ф. П. Львов. В концертах Музыкальной академии деятельное участие принимал А. Ф. Львов, выступая как солист-скрипач с концертами Шпора, Берно и других авторов.

Серьезный, просветительский характер этих концертов заслужил одобрение Одоевского. В одной из своих статей он с большой похвалой писал, например, об исполнении оратории Перголези *Stabat Mater* в новой оркестровке А. Ф. Львова, который ввел в партитуру духовые инструменты. «Мы слышали *Stabat Mater* в новой форме и сознаемся, что не без предубеждения ожидали первого аккорда... Несмотря на то, что наш известный любитель музыки ввел духовые инструменты в оркестровку Перголезиевой оратории... высокая простота священной древности нимало не утрачена», — отмечал критик (185, л. 1 об. — 2).

С конца 1820-х годов регулярный характер приобрели концерты дирекции императорских петербургских театров. Однако они далеко не сразу завоевали популярность у слушателей, что объяснялось достаточно трафаретными программами и дороговизной билетов (по 10 рублей ассигнациями). Но постепенно организаторам удалось найти оригинальные формы исполнительства и заинтересовать публику особым жанром «театрализованного концерта». Новой формой были, в частности, так называемые «живые картины», сопровождаемые музыкой. Впервые они были показаны художником-декоратором А. Роллером в концертах 1835 года и вызвали ряд восторженных откликов. Сюжеты картин и музыкальных программ отличались разнообразием, к ним привлекались лучшие исполнители¹⁶. Так, в упомянутом концерте театральной дирекции 7 марта 1835 года впервые выступила А. Я. Воробьева, о которой рецензент «Северной пчелы» писал: «Давно не бывало у нас певичи в таком роде: какой замечательный контрасть у этой молодой, весьма молодой девушки! Еще каков будет, когда выполируется... Пойте, г-жа Воробьева, сделайте милость, пойте: мы не устанем вас слушать, не устанем вам аплодировать; только пойте чаще и смелее, да не глядите на нас так сурово...»¹⁷

¹⁶ Подобные концерты «с живыми картинками» устраивались несколько позже, в 1840-х годах, и в Москве. Они были также организованы московской театральной дирекцией, а в качестве автора картин выступал художник-декоратор Большого театра А. Серков.

¹⁷ «Северная пчела», 1835, 18 марта, с. 246.

Особое место в музыкальной жизни столицы занимали концерты Филармонического общества. Они преследовали как просветительскую, так и благотворительную цель. Эта концертная организация — первая в России — в 1827 году отпраздновала свое 25-летие. Деятельность Филармонического общества за четверть века разветвлялась все шире. Наряду с уже ранее звучавшими ораториальными сочинениями Гайдна, Реквиемом Моцарта в год своего юбилея общество представило на суд публики ряд новых сочинений; дважды (2 и 23 марта 1827 года) была исполнена Торжественная месса Керубини. Особенно активно начал обновляться репертуар Филармонии в 1830-х годах.

Важнейшей задачей становится популяризация творчества Бетховена, и в этом отношении филармонические концерты сыграли едва ли не главную, ведущую роль. До 1836 года в концертах Филармонического общества были исполнены четыре симфонии Бетховена (Вторая, Третья, Шестая и Девятая), увертюры «Кориолан» и «Король Стефан». Повторялись и ранее прозвучавшие сочинения композитора — Торжественная месса и оратория «Христос на горе Елеонской».

Интересным по своей программе был концерт Филармонического общества 28 декабря 1831 года: впервые в России исполнялись увертюры Бетховена «Кориолан» и «Король Стефан», а также увертюра Мендельсона «Морская тишь и счастливое плавание». Сильнейшее впечатление «Кориолан» произвел на Одоевского, оставившего об этой увертюре Бетховена восторженный отзыв (см.: 186, 105—106).

Знаменательными явились и филармонические концерты 1 и 15 марта 1833 года, в которых слушатели познакомились с тремя сочинениями Бетховена: мессой до мажор, «Героической» и «Пасторальной» симфониями. В своем письме к Верстовскому Одоевский заметил: «Здесь, слава богу, солистов приехало мало, и потому в концертах надеюсь услышать что-нибудь порядочное; обещают Миссу Бетховена и многие из его симфоний; наконец раскусил этого человека» (190, 496). Какое впечатление на слушателей произвела Шестая симфония Бетховена, сказать трудно. Известен лишь отзыв «Северной пчелы», где рецензент отдает предпочтение Третьей: «Слушателям, верно, еще памятна „Буря“ из Пасторальной симфонии Бетховена. Но все красоты ее исчезают пред колоссальностью первого аллегро Героической симфонии»¹⁸. Публику более волновали патетика, буря чувств, накал страстей. Поэтому исполненная 15 марта 1833 года Третья симфония Бетховена вызвала, по-видимому, в сердцах слушателей самый горячий отклик.

7 марта 1836 года Филармоническое общество решило наконец познакомить петербургскую публику с самым сложным симфоническим произведением Бетховена — Девятой симфонией. О подготовке к ее исполнению сообщалось почти за год. «Мы слышали,

¹⁸ «Северная пчела», 1833, 13 марта, с. 225.

что для второго своего концерта оно (Филармоническое общество. — А. С.) готовится... сочинение, приведшее весь музыкальный мир в недоумение и с таким нетерпением ожидаемое здешними любителями музыки, словом, *Девятую симфонию Бетховена с хорами на слова Шиллера: An die Freude* <...> 9-я симфония Бетховена есть самое оригинальное и самое многосложное произведение, когда-либо существовавшее в истории искусства», — писал В. Ф. Одоевский еще в 1835 году (180, 113). Самый концерт 7 марта 1836 года критик назвал торжественным праздником для любителей музыки. Он отмечал, что с «9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир», подчеркивал сложность бетховенской партитуры и трудности исполнения «исполинского произведения» (180, 115). Однако, несмотря на все старания, музыканты оркестра оказались еще недостаточно подготовленными для должной художественной интерпретации бетховенского шедевра. Посетивший этот концерт Даргомыжский утверждал, что исполнение было «из рук вон плохо! Духовые инструменты на репетиции давали полное представление о предвечном хаосе и его несовершенствах» (105, 18). Но в целом историческое значение этого концерта Филармонического общества остается неоспоримым. «На нашей памяти еще то время, когда артисты боялись играть первые симфонии Бетховена — чтобы не наскучить слушателям!!! — а между первыми его симфониями и Девятою целая бездна...» — писал Одоевский (195, 116)¹⁹.

2.

По сравнению с северной столицей культурная жизнь Москвы протекала более спокойно, патриархально. Однако и здесь проявлялась определенная самостоятельная тенденция, выразившаяся прежде всего в тяготении и живом интересе к национальной самобытности. Эта ярко выраженная национальная устремленность, демократическая направленность сказывалась во всех областях — литературе, театре, поэтическом и музыкальном творчестве. Национальная специфика в существенной мере отличала и концертную жизнь.

В развитии музыкальной жизни Москвы важная роль принадлежала Московскому университету. Существовавшие при университете театр и оркестр, музыкальные классы при университетском пансионе были рассадниками музыкального образования и воспитания музыкального вкуса среди передовой молодежи, объединявшейся в различные литературно-художественные кружки. Музыка в них отводилось значительное место.

¹⁹ Кроме Девятой симфонии в концерте прозвучали также две части из оратории Гайдна «Времена года» — «Осень» и «Зима». Первые две части оратории исполнялись в первом концерте Филармонического общества — 22 февраля 1836 года вместе с 36-м псалмом (*Non nobis Domine*) Мендельсона (см. объявление в «Северной пчеле», 1836, 21 февраля, с. 161).

В 30—40-х годах деятельность университетских кружков приобрела характер активной движущей силы в культурно-общественной жизни русской интеллигенции. Это безусловно относится и к кружкам Н. В. Станкевича и А. И. Герцена, где наряду с вопросами философии и литературы постоянно затрагивались общие проблемы искусства, и в частности музыки. Музыкой живо интересовались В. П. Боткин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, Н. П. Огарев. Просвещенная молодежь вела дискуссии о сложных проблемах музыкальной эстетики, об универсальном, общечеловеческом назначении музыкального творчества. Постепенно расширялись и ее музыкальные интересы. Особенно высоко в кружке Станкевича ценилось творчество Бетховена, а с середины 30-х годов кумиром здесь становился Шуберт.

С прогрессивными университетскими кругами была связана и деятельность московских музыкантов — Ф. Гебеля, И. Геништы и других.

Как и петербуржцы, москвичи знакомились в концертах с музыкой Бетховена, тогда только начинающей покорять русскую аудиторию. Однако в целом она распространялась здесь менее интенсивно, по-видимому, из-за ограниченных исполнительских возможностей. Если, как мы уже видели, к 1837 году в Петербурге прозвучали почти все симфонии Бетховена, то Москва долгое время была знакома лишь со Второй симфонией, исполненной в 1828 году. Существенный сдвиг произошел только в 1834 году, когда силами любителей были исполнены Первая, Четвертая и Пятая симфонии. Но чаще всего звучали одночастные произведения Бетховена — увертюра «Эгмонт» и увертюра из оперы «Фиделио». Среди хоровых произведений композитора в московских концертах неоднократно исполнялась оратория «Христос на горе Елеонской».

Активным пропагандистом творчества Бетховена явился московский композитор и пианист И. И. Геништа. Связанный с передовыми литературно-художественными и университетскими кругами, он во многом способствовал развитию музыкального вкуса молодежи.

Знаменательными были два концерта Геништы, данные им в апреле 1828 года. В них прозвучали две увертюры Бетховена и его Вторая симфония, два хора из «Мессии» Генделя, а также три фортепианных концерта Моцарта и три фортепианных концерта Бетховена²⁰. Рецензент «Московского вестника» справедливо назвал их концертами «классической музыки»: «Для нас было ново слышать в два музыкальных вечера 6 концертов для фортепиано. Их не так часто разыгрывают с тех пор, как пианисты стараются выказать непонятную быстроту пальцев, нежели сообщить публике такие сочинения, которые, пленяя чувство, образуют вкус и суждение о музыке»²¹. Тот же журнал сообщает и о впечатлении,

²⁰ Концерты Моцарта (в том числе ре-мажорный и до-минорный) играл пианист Т. Гардорф, а концерты Бетховена (в том числе Пятый) исполнял сам Геништа.

²¹ «Московский вестник», 1828, № 9, с. 106.

какое произвела исполняемая музыка. Вторая симфония и две увертюры Бетховена «возбудили глубокие чувствования»; хоры Генделя «в строгом и торжественном стиле произвели в слушателях действие религиозного удивления»²². По-видимому, с верным чувством стиля были исполнены и концерты Моцарта пианистом Гарддорфом, другом Геништы, который выступил перед публикой впервые. Во всяком случае, автор рецензии выделил в его игре простоту, легкость, непринужденность, чистоту и нежность. В трактовке бетховенских концертов слушателей поразила «твердость непоколебимая и сверх того чистота, ровность и отделка, которые превзойти трудно»²³. Игра Геништы привлекала стремлением охватить крупную форму в целом, передать глубину и оригинальность замысла Бетховена.

И все-таки исполнение программы этих концертов не было «верхом совершенства». Так, тот же автор статьи «Московского вестника» отмечает, по-видимому справедливо, многие недостатки оркестрового и хорового звучания: «Желательно, — пишет он, — чтобы составлявшие сей оркестр собирались чаще... В нем недоставало сих тончайших оттенков, которые артисты дают чувствовать только посредством навыков играть вместе. Полнота звука, точность, верность и выражение суть такие условия, которых мы, без сомнения, были вправе требовать от собравшихся талантов». И далее: «Мы пожалели о том, что состояние вокальной музыки в Москве не позволяет нам надеяться услышать всю ораторию („Мессию“ Генделя. — А. С.) с тем великолепием и совершенством, с каким она дается в других странах»²⁴.

Судя по этим отзывам московской прессы, к концертам начинают предъявляться высокие профессиональные требования. «На музыку можно взирать двояким образом. Для одних она... удобное средство для веселого провождения времени, а для других она богатый источник живейших впечатлений, посредством коих растроганная душа предается своей чувствительности... Для таких людей музыка останется предметом священным, и она может очистить в них чувство прекрасного», — писал один из рецензентов «Московского вестника»²⁵. В этом высказывании ярко отразился господствующий в то время романтический взгляд на музыку как высший, наиболее одухотворенный вид искусства.

Так же как и петербургских слушателей, москвичей начинали волновать новые тенденции исполнительства, постепенно завоевывающие концертную эстраду. «Надобно заметить здесь одну отличительную черту музыки прежних знаменитых композиторов: они писали для всех, а ныне, как часто случается, один эгоист-композитор пишет только для себя, — замечает критик „Московского телеграфа“. — У Моцарта и Бетховена все соло составлены из пассажей приятных, музыкальных и незатруднительных: они понят-

²² «Московский вестник», 1828, № 9, с. 107.

²³ Там же, с. 108.

²⁴ Там же, с. 106—107.

²⁵ Там же, с. 109.

ны душе, приятны для слуха, а аккомпанемент оркестра составляет гармонию: все инструменты беспрерывно употреблены с разборчивостью, вкусом и искусством. Нынешние же писатели, напротив, исключая Гуммеля, заботятся большей частью о том, чтобы выставить свое соло... <...> Но нет никакого сомнения, что музыка Паганини, Шпора, Липинского, Мошелеса и им подобных, когда они сами ее играют, есть верх совершенства; но когда она разыгрывается неравным им артистом, тогда не только бывает она нестерпима, но и самый страстный любитель музыки теряет желание быть любителем»²⁶.

Таково мнение строгого критика, выступившего за высокое художественное осмысление исполнителями виртуозных сочинений современных композиторов романтического направления.

Активное освоение классического репертуара все же отнюдь не исчерпывало тех главных тенденций музыкальной жизни, которые особенно ярко проявились в старой столице. Таким направлением, прочно внедрившимся в музыкальный быт Москвы и составляющим его специфику, было широкое развитие национальных исполнительских сил. Близость к народной песенной традиции здесь получила особенно непосредственное, открытое выражение. Народная песня естественно процветала в условиях более патриархального, полугородского-полупоместного быта и составляла, по существу, главное содержание музыкальной жизни и музыкальных интересов московского населения. Песня звучала повсюду — на улицах и площадях, в домашнем быту всех сословий, на сцене московских театров. И с этой песенной традицией связали всю свою творческую жизнь виднейшие русские композиторы, работавшие в Москве: Алябьев, Верстовский, Варламов, Гурилев. Продолжалась и деятельность «патриархов» народной русской песни — Кашина и Рупина. Исполнителями русских песен и романсов русских композиторов являлись все ведущие артисты московского оперного театра: П. А. Булахов, А. О. Бантышев, Н. В. Лавров, Н. В. Репина, Савицкая — постоянные активные участники московских концертов.

Среди русских песен, входивших в репертуар концертов, большой любовью пользовалась лирическая протяжная песня «Не одна во поле дороженька», превосходно исполнявшаяся певицей-любительницей П. А. Бартеновой. С огромным успехом пели на два голоса Бантышев и Този две русские песни — «Ты прощай, мой соловей» и «Вот мчится тройка удалая». Концертный репертуар составляли и многочисленные обработки и переложения русских народных песен для различных инструментов, не говоря уже о распространенном еще с XVIII века жанре вариаций на русские темы. Вариации на темы русских народных песен часто разыгрывали в концертах московские гитаристы В. И. Свинцов и Павел

²⁶ «Московский телеграф», 1828, № 8, с. 527—528.

Дельвиг, балалаечник В. И. Радивилов, усовершенствовавший этот народный инструмент ²⁷.

Постоянно звучали в концертах 30-х и 40-х годов и авторские песни, сочиненные Варламовым и Верстовским, Алябьевым и Гурилевым. Из романсов и песен Алябьева самой большой популярностью неизменно пользовался знаменитый «Соловей», входивший в репертуар как русских певцов, так и зарубежных гастролеров. Однако другие сочинения Алябьева исполнялись не часто. Из его романсов назовем лишь «Вечерком румяну зорю», который пел Бантышев в одном из концертов 1828 года, да «Узник», исполненный Лавровым в 1831 году. «Г. Лавров пел новую арию „Узник“ г. Алябьева, — отмечала „Молва“, — сочинение вообще монотонное и слишком уже в начале мрачное; конец же совершенно воинственный. <...> Что же касается до исполнения арии, то г. Лавров спел ее прекрасно» ²⁸.

Московская публика тепло принимала А. Н. Верстовского, руководителя оперного театра. Сам композитор нередко участвовал в любительских концертах и вместе с певицей Е. А. Окуловой распевал различные арии и дуэты. Большим успехом пользовались и собственные сочинения Верстовского. Его баллады «Три песни», «Пустынный», «Черная шаль» ²⁹, Гимн с хором из Пролога М. А. Дмитриева на открытие Большого театра, кантата «Выкуп барда» постоянно звучали в концертах того времени. В одном из концертов 1836 года А. О. Бантышев исполнял арию «Уж как вет ветерок» из «Аскольдовой могилы».

На 1830-е годы приходится расцвет деятельности А. Е. Варламова. Будучи одним из капельмейстеров московского театра, Варламов ежегодно принимал участие в концертах, выступая как дирижер и как певец ³⁰.

Участие Варламова было всегда украшением московских концертов. Его называли «профессором русского пения». Обладая небольшим, но приятным, мягким, «грудным» тенором, Варламов подкупал редкой выразительностью и музыкальностью исполнения. В концертах он, как правило, пел собственные романсы и песни. Многочисленные отзывы на концерты Варламова единодушно

²⁷ Свицков, например, «чрезвычайно приятно» разыгрывал Попурри на русские темы Аксенова и Вариации Сихры на тему песни «Среди долины ровныя» в аранжировке Алябьева (см.: «Дамский журнал», 1827, № 7, с. 25). Радивилов же постоянно исполнял в концертах свои вариации на тему известной песни-романса «На то ль, чтобы печали» (см.: «Дамский журнал», 1827, № 8, с. 91—92).

²⁸ «Молва», 1831, № 15, с. 9.

²⁹ В 1831 году Бантышев исполнил эту балладу Верстовского совместно с Фильдом.

³⁰ Наряду с собственными сочинениями Варламов пропагандировал музыку европейских классиков. Показательны в этом отношении два концерта под его управлением, состоявшихся в 1832 и 1834 годах, когда он исполнил Реквием Моцарта и Stabat Mater Перголези. Об исполнении Реквиема В. А. Ушаков писал: «Исполнение было отличным. Это уже большой шаг для нашей оперы! Хвала и честь Варламову! Он может принести большую пользу лирической сцене» (291, л. 2—2 об).

отмечают своеобразную, неповторимую манеру его пения, в котором большое значение приобретает выразительность не только звука, но и каждого слова. Лирик по натуре, он всегда старался, чтобы его песни «глубоко западали в душу». Именно этой трогательной и задушевной манерой он покорял своих слушателей. Среди его песен и романсов особой любовью пользовались «Красный сарафан», «Ты не пой, соловей», «Ах ты, время, времечко», «На заре ты ее не буди» и многие другие (см.: 149, 238—239).

Большим событием для московских любителей музыки был приезд М. И. Глинки в июне 1834 года, вскоре после возвращения его из Италии, и его выступления на домашних музыкальных вечерах. По отзыву друга композитора Н. А. Мельгунова, Глинка «играл перед некоторыми знатоками и любителями две большие пьесы для фортепиано с квинтетом, написанные и изданные в Италии. Не смеем с первого раза произнести решительного суждения о музыкальных произведениях г. Глинки, но нам кажется, что в них соединены по видимому разнородные качества современной музыки: блеск, мелодия и контрапункт, и соединены так, что составляют нераздельное целое и высокооригинальное» (160, 361—362). Вероятно, исполнялись два ансамбля Глинки— Блестящий дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» Беллини и Большой секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. В другой своей статье Мельгунов подчеркнул, что «восторг, который Глинка произвел в Москве своими сочинениями, игрой и пением, был им в полной мере заслужен. Вместо любителя, каким прежде привыкли его почитать, мы нашли в нем по возвращении истинного художника, воспитавшего и посвятившего себя для любимого искусства» (159, 161). Для всех любителей музыки концерт Глинки явился тем примером высокохудожественного, профессионального исполнительства, к которому стремились лучшие музыканты Москвы.

3.

В конце 30—40-х годах наступает небывалый подъем концертной жизни. Огромную роль в прогрессе русского исполнительского искусства сыграли международные контакты, которые возникли и укрепились в эти годы между русскими и зарубежными музыкантами. То было время блестящих гастролей, знакомства с лучшими, передовыми достижениями западноевропейского исполнительского мастерства. В 40-х годах Россию посетили музыканты с мировыми именами, совершившие своего рода революцию в исполнительском искусстве. Эпоха романтизма поставила перед исполнителями новые, серьезные задачи художественной интерпретации. На первый план выдвигалась поэтическая проникновенность исполнения, способность большой эмоциональной самоотдачи в общении с массами слушателей. К этому призывала вся направленность корифеев романтизма, создавших неповторимую по

своему эмоциональному богатству и жанровому разнообразию музыки.

Новые требования романтического искусства повлекли за собой также и небывалый «технический прогресс». Техника владения инструментом, свобода исполнительского аппарата, мастерство преодоления технических трудностей становятся необходимым условием для каждого концертирующего артиста. Характерно для этого периода и стремление к расширению возможностей того или иного музыкального инструмента («оркестральность» фортепиано, вокальность инструментальной мелодики, или, напротив, инструментальность в пении). Именно эти новые черты демонстрировали в своем искусстве приезжие мастера-исполнители, представлявшие различных музыкальных школ. В эти годы в России выступали скрипачи Александр Жозеф Арто и Уле Буль, пианисты Сигизмунд Тальберг и Ференц Лист, певцы Джованни Баттиста Рубини и Полина Виардо, композиторы Роберт Шуман и Гектор Берлиоз. Вокруг их концертов сталкивались неизбежные *pro* и *contra*, разгорались горячие споры. Периодическая печать этих лет полна самых противоречивых высказываний, неопровержимо свидетельствующих о том колоссальном воздействии, какое оказали эти мировые представители романтического искусства на развитие русской музыкальной жизни. «Нынешняя музыка полна или плача и рыдания, или буйной веселости. Патриархальный век музыки прошел. Наступил век, по крайней мере, рыцарства, и концертисту можно повторить слова древних, Горация, помнится: „Коль хочешь слез моих, то сам сперва заплачь“», — писал В. Ф. Одоевский, выразивший в этих словах всю суть романтической концепции в исполнительском творчестве (189, 170).

Среди скрипачей, посетивших Россию в конце 30-х и в 40-х годах, выделились представители различных национальных школ: бельгийцы Александр Жозеф Арто и Анри Вьетан, норвежский скрипач Уле Буль, чешские музыканты Генрих Эрнст и юная Вильма Неруда, польский виртуоз Генрик Венявский.

К весьма замечательным явлениям, по словам Одоевского, принадлежал А. Ж. Арто, ученик знаменитого Р. Крейцера, впервые приехавший в Петербург в 1837 году³¹. С первого же концерта он поразил слушателей необыкновенной энергией и выразительностью игры. Он выступал, как правило, со своими собственными сочинениями, из которых наибольшее впечатление оставили фантазия на темы из «Роберта-Дьявола» и Фантазия на собственные темы, отмеченные «свежим, но горячим чувством», цветистостью инструментовки новой школы (169, 117). Гастроли Арто в 1842 году показали творческий рост скрипача. Талант его за эти годы усовершенствовался. Он не увлекся внешними техническими «трюками», модными в скрипичной игре того времени. Его блистательные пассажи, пение его смычка — все было подчинено тонкому, изящному вкусу. Арто играл популярные в то время фантазии на

³¹ Арто гастролировал в России в 1837, 1838, 1841 и 1842 годах.

темы из «Нормы» Беллини и «Лючии» Доницетти, но показал себя и прекрасным ансамблистом, участвуя в исполнении квартетов Мендельсона.

Как исполнителя Одоевский ставил Арто намного выше его соотечественника, скрипача Т. Гаумана, выступавшего в России в эти же годы. Представленный в русской прессе очень пышно («только один Паганини оставался не побежденным им»), Гауман, однако, не удовлетворил своей игрой знатоков музыки — Одоевского, Даргомыжского и Серова, в разное время слышавших его. Одоевский, например, отмечал у скрипача далеко не всегда хороший вкус, при всех достоинствах его владения инструментом (полный и сильный звук, хорошая техника) (см.: 180, 144). Даргомыжский писал Н. Б. Голицыну: «Сейчас у нас и знаменитый скрипач Гауман, который подражает Паганини; это крупный талант без всяких оговорок, его виртуозность, если хотите, захватывает и поражает, но его пение ничего не говорит сердцу» (105, 20). Такое же впечатление впоследствии (в 1856 году) произвел Гауман и на А. Н. Серова³². Суховатая, надуманная и внешне эффектная игра Гаумана — игра, которая, по словам Одоевского, «не просится в душу», уже не могла удовлетворить слушателей.

Большой успех в России пришелся на долю знаменитого бельгийского скрипача, представителя романтической школы, ученика Ш. Берно — Анри Вьетана. Почти на десять лет он связал свою жизнь с русской культурой — сначала как гастролер (1838, 1840 годы), а затем в качестве придворного солиста и концертмейстера оркестра казенных петербургских театров (1845—1852 годы). Вьетан привлекал публику своей блестящей виртуозностью, богатством звуковой палитры, глубиной художественных замыслов. Однако Одоевский, отмечая строгую, точную, но несколько холодную манеру исполнения, писал об отсутствии у скрипача страсти, открытой эмоциональности выражения. В одной из своих рецензий он искренне посоветовал юному музыканту «влюбиться» (171, 165). Эта уравновешенность исполнительского стиля позволила тому же Одоевскому отнести Вьетана к типу художника, творившего как бы на переломе двух эпох: «Он, действительно, счастливая середина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе достоинства обоих родов» (189, 170). Концерты Вьетана всегда производили хорошее впечатление высоким профессионализмом, прекрасной школой, культурой исполнения. Работая в России, он создал ряд собственных сочинений, в том числе Четвертый концерт, Фантазию на темы из «Аскольдовой могилы» Верстовского, пьесы на темы русских народных песен.

Большим событием в русской музыкальной жизни был приезд в 1838 году норвежского скрипача Уле (Оле) Булля. Первое его

³² Серов был поражен полнотой звука, певучестью и мягкостью смычка Гаумана, но — «так на первые пять минут. На вторые пять минут: хорошо, но монотонно, все одно и то же. Через четверть часа — довольно скучно» (241, 246).

выступление состоялось в концерте театральной дирекции 20 февраля. Необычная манера игры скрипача вызвала много споров. «Что за существо этот г-н Оле Бульль? — спрашивал Одоевский на страницах „Северной пчелы“. — Человек он или дух какой, обитающий в поэтических горах Норвегии? Ужели это скрипка? Никогда в жизни не слыхали мы подобных звуков, никогда не видали такой оригинальной, непостижимой игры!» (179, 166). «Северный бард», романтик Уле Бульль, встречен был единодушными аплодисментами, выражавшими общий восторг от необычной по своему артистизму, открытой, ярко эмоциональной игры в духе Паганини, отмеченной великолепным техническим совершенством. Огненный темперамент, блеск, виртуозность и проникновенное чувство составляли особенность исполнительского искусства норвежского скрипача. Его «воздушные, огненные песни» приводили в восторг также и московскую публику, весьма строго относившуюся к гастролерам, которые «по одному только гению имеют право на ее внимание» (201, 173). И Уле Бульль сразу завоевал это право своим вдохновенным, оригинальным талантом. Сущность свою как музыканта он раскрыл в следующих словах, быть может, несколько претенциозных, но очень верных: «Я не Бетховен, не Моцарт, не Виотти, не Роде, но я Оле Бульль, норвежец, которого натура создала музыкантом... Я должен выражаться, должен изливать из души моей обуревающие ее ощущения, и природа дала мне средство: музыку! Я играю то, что думаю, что ощущаю. Не играть мне — значит онеметь. Если люди не хотят слушать меня, я играю один и также счастлив!» (цит. по: 59, 173—174). Но люди хотели его слушать и слушать и наслаждались его великолепными импровизациями на народные норвежские темы, которых никогда еще не слыхали в России. Однако если Одоевский глубоко понял и оценил игру северного певца, то приверженцы старой школы (даже не школы, а, скорее, теории, по словам Одоевского) не могли до конца воспринять манеру игры Булля и признавались, что «скудная и однообразная игра посредственных талантов» им ближе.

В петербургских и московских концертах Уле Бульль выступал главным образом со своими сочинениями и импровизациями, но наряду с ними играл, например, известные вариации Паганини на темы из «Мельничихи» Паизиелло, в которых показал владение искусством всех скрипичных школ, «начиная с древней итальянской до Виотти и Паганини» (184, 159). По некоторым сведениям, в частных домах он исполнял также сочинения Моцарта.

С большим успехом в конце 30-х годов проходили концерты польского скрипача Кароля Липиньского, давно уже знакомого русским слушателям. Он завершал свою деятельность музыканта-исполнителя. Глубокий, серьезный художник, нашедший собственный исполнительский стиль, Липиньский всегда был близок и популярен русской публике. Его искусство высоко ценили Глинка и Одоевский. Среди поклонников и друзей музыканта были Виельгорский и Вяземский, Кукольник и Щепкин. Игра его отличалась

благородством, широким величавым тоном, хорошим вкусом. Недаром скрипичное мастерство Липиньского ценил Паганини.

В 1848 году в Петербурге впервые выступил Генрик Венявский, юный соотечественник Липиньского, только начавший свою блестящую концертную карьеру. Уже тогда 12-летний скрипач поразил своих слушателей смелостью игры, превосходным владением «механизмом скрипки». В 1851—1853 годах Г. Венявский вместе со своим братом, пианистом Юзефом Венявским совершил большое турне по разным городам России, дав около 200 концертов. В этих концертах Г. Венявский продемонстрировал большие успехи — техническое совершенство и чистоту интонации, блестящую виртуозность, но критика и слушатели желали видеть в его игре больше оригинальности и характерности, большей глубины чувства. Действительно, первые концерты в России послужили для будущего виртуоза, завоевавшего впоследствии мировую известность, хорошей школой. По словам Л. С. Гинзбурга, «этот период в жизни Венявского должен быть отмечен как период артистического роста и созревания, как период значительной творческой активности» (82, 261).

Среди других исполнителей на смычковых инструментах следует выделить виолончелистов Адриена Серве и Макса Борера, оставивших заметный след в развитии смычкового исполнительского искусства и оказавших немалое воздействие на воспитание русских музыкантов. Огромным успехом пользовались концерты бельгийского виолончелиста А. Серве, гастроли которого проходили в Петербурге и Москве в 1840-х годах. В его игре было много нового и необычного. Одоевский писал, что виолончель Серве «последовала за веком и приняла характер страстный и бурный...» (193, 186). Музыкант играл свои сочинения, не лишённые оригинальности. С его именем связаны и первые знакомства русской публики с музыкой Шуберта. Вариации на тему шубертовского вальса ля-бемоль мажор входили во все его концертные программы. Самая манера игры Серве отличалась певучестью тона, силой и красотой звука, техническим совершенством. Он с лёгкостью исполнял октавы, трели, двойные ноты — приемы, новые тогда для виолончели. «Любители музыки с изумлением следовали за совершенно новыми, небывалыми на виолончели фразами, боялись перевести дыхание и единогласно признали, что этот инструмент сделал важный шаг под смычком г. Серве», — отмечал Одоевский (там же).

Подводя итоги разнообразным концертам исполнителей на струнных инструментах, тот же критик справедливо указывал, что они «убедили нас всех в давно доказанной истине, что каждая музыкальная школа имеет своего рода прелести и что хороший музыкант, к какой бы школе он ни принадлежал, всегда доставляет слушателям наслаждение» (189, 169).

Сороковые годы ознаменовались возрождением в России итальянской оперы, вытеснившей на долгое время едва только развернувшуюся русскую оперу. В 1843 году прибыла итальянская

труппа, в составе которой оказались превосходные певцы мирового значения, — тенор Джованни Рубини, баритон Антонио Тамбурини. В числе «примадонн» появилась знаменитая Полина Виардо. В течение ежегодных концертных сезонов все они постоянно выступали в концертах.

Тремя годами раньше, в 1840 году, Петербург встречал Джудитту Пасту, которая, по свидетельству прессы, покинула сцену в 1837 году и «певала только в кругу любителей, в пользу бедных и по просьбе знатных путешественников»³³. Первый ее концерт состоялся в зале Дворянского собрания 10 ноября, и, судя по отзывам критики, певица восхитила знатоков и любителей музыки. Она выступала с чисто итальянским репертуаром. Известно, что голос Пасты к этому времени имел уже значительные дефекты, но прекрасная школа, артистичность и высокая музыкальность исполнения делали ее концерты и в эти годы большим художественным событием. На концертах Пасты в Петербурге присутствовал Глинка, близко знакомый с певицей, и на отдельных вечерах, по воспоминаниям его друга П. А. Степанова, «Глинка и Паста пели попеременно и вместе» (267, 59).

Среди гастролеров-певцов этого периода необходимо выделить замечательную певицу Генриетту Зонтаг (в замужестве — графиню Росси). Это была одна из самых ярких звезд певческого искусства. Она гастролировала в России в 1830 году (в это время она уже покинула сцену), а в период 1837—1848 годов выступала в салонах Петербурга. Воспитанная в традициях итальянской вокальной школы, она имела прекрасно выработанный голос необыкновенно нежного тембра. Судя по воспоминаниям Ю. К. Арнольда, наряду с совершенством ее колоратуры ее исполнение отличалось выразительной фразировкой и декламацией «как с музыкальной, так и с словесно-поэтической стороны». По его мнению, особенно восхитительно пела она немецкие Lieder, «в которые вкладывала необыкновенно много души и выражения» (16, III, 72). Превосходно исполняла она и другие произведения своего репертуара, что подтверждалось отзывом рецензента «Репертуара» на любительские концерты, данные 30 марта и 19 апреля 1840 года в зале Дворянского собрания: «Графиня Росси пела три пьесы: каватину из „Роберта“, сцену и арию из „Волшебного стрелка“ и романс „Соловей“. Невозможно описать того восторга, в какой приведена была публика ее очаровательным, небесным пением. В ее голосе все совершенства пения: сила, душа, грациозность, чистота и непостижимое искусство»³⁴.

Огромным успехом пользовались концерты Дж. Б. Рубини. Именно после его блестящих выступлений театральная дирекция решила пригласить итальянскую оперную труппу на сезон 1843/44 года. Рубини уже завершал свою оперную карьеру, но, несмотря на это, продолжал оставаться «королем теноров». Он

³³ «Северная пчела», 1840, 25 октября, с. 965—966.

³⁴ «Репертуар русского театра», 1840, кн. 5, с. 11.

обладал очень высоким голосом, нежным, гибким и подвижным; манера его пения носила оттенок повышенной, несколько мелодраматической патетики. Еще до открытия спектаклей итальянского театра в Петербурге в конце 1843 года, в марте — апреле он много концертировал как в Петербурге, так и в Москве. По отзывам многих слушателей, среди которых был юный А. Рубинштейн, пение Рубини потрясало резкими контрастами forte и piano, эффектами выразительного vibrato, экспрессивным подчеркиванием фраз, драматизмом. Рубини был великим художником, хотя и не обладал большой силой голоса. Об этом писал рецензент «Репертуара и Пантеона»³⁵, к этому мнению присоединялась и «Литературная газета»: «Сколько нам известно, Рубини никогда не славился особой звучностью голоса... Но в его пении кипит драма... [оно] нежит и трогает душу»³⁶. «Чудодейным Рубини называл его и Одоевский, — хотя и критиковал его за посредственное сценическое дарование (177, 212, 246).

Весьма критически относился к Рубини М. И. Глинка, слышавший певца еще в Италии в начале 30-х годов, когда тот был в полном творческом расцвете. Рубини не удовлетворял русского музыканта «стеклянностью» тембра своего голоса, излишней изысканностью манеры исполнения: «Он пел чрезвычайно усиленно или же так, что решительно ничего не было слышно, он, можно сказать, отворял только рот, а публика уместенно пела его rrr, что, естественно, льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали» (85, 311). М. Ю. Виельгорский восторженно называл Рубини «Юпитером олимпийским», на что Глинка возражал, отвечая, что Рубини, «несмотря на обработанность голоса и уверенность (arlotto), был не Юпитером, а развалиной» в 40-х годах. И все же, даже при столь невыгодной сценической внешности, по словам А. Н. Яхонтова, «могучее действие его голоса и искусства заставляло забывать все остальное» (310, 737).

Певцом первой величины был и партнер Рубини — баритон А. Тамбурины. Красивый голос, виртуозность, увлеченность и темперамент ставили его в один ряд с выдающимися певцами того времени³⁷.

Но всех затмевала своим искусством Полина Виардо, впервые приехавшая тогда в Россию. Обладавшая прекрасным, свежим голосом (ей было всего 22 года), она была превосходной пианисткой (ученицей Листа) и композитором. Как артистке Полине Виардо-Гарсиа отдавали предпочтение все: и итальяноманы, и противники итальянской оперы. Так, например, В. В. Стасов, называвший итальянских певцов и итальянскую оперную труппу 40-х годов «новой игрушкой» в руках публики, отмечал, что как

³⁵ См.: «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4 и 5, с. 197—201.

³⁶ «Литературная газета», 1843, № 10, 7 марта, с. 203.

³⁷ А. Тамбурины постоянно участвовал в концертах Рубини, П. Виардо и других итальянских артистов. 18 апреля 1845 года он дал собственный концерт в Москве, в Большом театре. См.: «Московские ведомости», 1845, 14 апреля, с. 300.

он сам, так и Серов делали исключение только для Полины Виардо, которая была «все-таки громадно талантлива и действительно музыкальна» (264, 83).

Полина Виардо провела в России три концертных сезона — февраль 1844 года, март — апрель 1845 и весну 1853 года. И в каждом из этих сезонов она выступала беспрестанно, пела во множестве концертов публичных, домашних, университетских, благотворительных. Уже одно из первых ее выступлений (16 февраля 1844 года в университетском студенческом концерте) вызвало необыкновенный энтузиазм слушателей. Она спела три пьесы, в числе которых был «Соловей» Алябьева. В восторг пришел и присутствовавший на концерте И. А. Крылов. Разнообразна была и программа ее большого концерта 25 февраля в зале Дворянского собрания (см.: 227, 44). По мнению рецензента «Репертуара и Пантеона», лучшими номерами в этом концерте были ария Агаты и ария из «Нормы». Среди посетителей этого вечера находились только что приехавшие в Петербург Клара и Роберт Шуман. В своем путевом дневнике Клара Шуман дала довольно сдержанный отзыв об этом концерте (см.: 114, 126).

Следующий концертный сезон в Петербурге итальянские певцы — Рубини, Тамбурини и Полина Виардо господствовали на концертной эстраде. Следует отметить выступления Полины Виардо в концертах О. А. Петрова (13 марта 1845 года) и пианиста Т. Дёлера (23 марта), когда певица вместе с Рубини и Петровым исполнила трио из «Ивана Сусанина» Глинки («Не томи, родимый»), имевшее такой колоссальный успех, что оно было повторено трижды. «Дивные звуки пронеслись по тому самому театру, в котором публика так недавно еще скучала, слушая то же трио, и удивлялась, как можно писать оперы русские из русских песен!» — отметил журнал «Иллюстрация»³⁸. В концерте Л. Маурера (28 марта в Большом театре) это же трио Глинки пели Полина Виардо, Рубини и Тамбурини на итальянском языке, и присутствовавший на концерте Одоевский, пораженный совершенством исполнения, восклицал: «Благодарность итальянским артистам за счастливый выбор; они не знают, какую важную задачу решили этим выбором... Теперь сделалось понятным для всех высокое значение музыки Глинки...» (174, 217).

Неоценима роль Полины Виардо в пропаганде русской музыки. С первого своего приезда в Россию и до конца не только артистической деятельности, но и всей ее жизни русская музыка составляла важную часть ее репертуара. С оглушительным триумфом, судя по отзывам прессы, прошли ее концерты в Москве в апреле 1845 года³⁹.

Высоко ценил талант П. Виардо Глинка, который, будучи за границей, не мог присутствовать на ее концертах в России. «Го-

³⁸ «Иллюстрация», 1845, № 2, 7 апреля, с. 25.

³⁹ Из русских романсов кроме знаменитого «Соловья» П. Виардо исполняла в московских концертах также «Колокольчик» Верстовского.

лубушка Виардо», так ласково называл он артистку, была прекрасной исполнительницей его арий и романсов. Великолепно спела она в одном из своих концертов каватину Гориславы из «Руслана и Людмилы» и «произвела огромнейший эффект, так что ее заставили повторить» (89, 216). Но особенно большое место русская музыка заняла в ее концертах в 1853 году. В этот сезон она также много концертировала, исполняя превосходно не только итальянские арии и народные испанские песни, но и романсы Алябьева, Варламова, Глинки, Даргомыжского. Так, например, 9 апреля 1853 года она участвовала в авторском концерте А. С. Даргомыжского, с успехом спев четыре его романса — «Я все еще его, безумная, люблю», «Лихорадушка», «Не скажу никому» и «Душечка-девица». Особенно удавался певице романс «Я все еще его, безумная, люблю», исполнение которого было отмечено глубоким драматизмом. По мнению А. И. Вольфа, именно Полина Виардо «ввела в моду» Даргомыжского, «и имя его стало известным во всех слоях общества, где о русских композиторах не имели никакого понятия» (77, 164).

В концерте Патриотического общества 22 апреля Виардо с успехом исполнила арию Зулимы из оперы «Месть» («Хаджи-Абрек») А. Г. Рубинштейна под аккомпанемент автора.

В зале Дворянского собрания 26 апреля 1853 года Виардо пела сцену с хорами из «Орфея» Глюка, трио из «Ивана Сусанина» Глинки («Ах, не мне бедному») и романсы Даргомыжского в сопровождении автора. Этот прощальный концерт вызвал такую бурную, восторженную реакцию публики, что была вызвана полиция во избежание демонстраций (см.: 227, 100—101). 28 апреля певица выступала в последний раз в Москве, причем концерт ее превзошел все концерты этого сезона по разнообразию репертуара и по высокому артистизму исполнения. В программу входили русские песни и романсы, а также мазурка Шопена в собственной обработке Полины Виардо (такие вокальные транскрипции инструментальных сочинений были впервые введены певицей в репертуар).

Мазурка Шопена в исполнении П. Виардо произвела большое впечатление на В. П. Боткина, который писал И. С. Тургеневу: «...Нынче в концерте пропела она Мазурку Шопена, и эта небольшая пьеса сказала мне об ее удивительном таланте больше, чем все ее бывшие и будущие арии <...>. Ты спросишь, оценила ли публика эту Мазурку? — Нет!!! Она приходила в восторг от m'abbraccia!»⁴⁰ (57, 38—39).

Обширнейший и разнообразный концертный репертуар, с которым выступала Полина Виардо, свидетельствует о ее многостороннем таланте. Естественно, что не все удавалось ей в равной степени совершенно. Не случайно, по-видимому, появлялись и критические нотки в оценке некоторых ее музыкальных интерпретаций. Так, например, рецензент «Репертуара и Пантеона» критику-

⁴⁰ Имеется в виду ария Амины из оперы «Сомнамбула» Беллини.

ет трактовку П. Виардо «Соловья» Алябьева: «Хоть иные убеждены, что артистка хорошо поет нашу песенку, но едва ли это основательно. Мы так находим, что г-жа Виардо поет и „Соловья“ на свой манер, а истинного характера русского романса все-таки не постигает»⁴¹.

Много споров было и о самом голосе Полины Виардо. Так, например, А. И. Вольф считал, что она обладает чистейшим меццо-сопрано самого нежного тембра, а Ф. А. Кони называл ее голос контральтю «в соединении с высоким сопрано» (см.: 227, 181—185). Как бы то ни было, ее ровный голос охватывал большой диапазон с сопрановым и контралтовым регистром. А это одно уже давало возможность певице овладеть богатейшим и разнообразным музыкальным репертуаром. Прекрасная школа, глубокая музыкальность, всесторонняя общая образованность певицы делали ее первоклассной артисткой с мировым именем. Естественно, что пребывание ее в России не могло не повлиять как на художественные вкусы публики, так и на общую культуру вокального исполнительства.

4.

Новые тенденции фортепианного исполнительства проявились в искусстве знаменитых западноевропейских пианистов конца 30—40-х годов, гастролы которых проходили в это время в России. Представители различных национальных школ, они в то же время составляли по своим исполнительским принципам единую «новую школу», во главе которой стояли Лист и Тальберг.

Среди пианистов этого направления, посетивших Россию, выделялись немецкий виртуоз Адольф Гензельт и чешский пианист Александр Дрейшок. Они выступали в 1838—1841 годах, то есть еще до приезда Листа и в одно время с Тальбергом, концертировавшим тогда в России.

Адольф Гензельт приехал в Россию в 1838 году. Его концерты произвели яркое впечатление на В. Ф. Одоевского, который писал о нем как о музыканте, соединяющем «чудные качества блистательного фортепианиста и первоклассного сочинителя, полного страсти, огня, одушевления, полного новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом» (172, 171).

Высоко оценил Гензельта критик М. Д. Резвой, сумевший правильно определить сущность его игры, отмеченной тонким вкусом, чувством, мягкостью, выразительностью (223, 245).

Наряду с собственными сочинениями Гензельт исполнил впервые в России в одном из концертов Филармонического общества (23 февраля 1839 года) Третий концерт Бетховена и вызвал единодушное одобрение критики. Одоевский писал о том глубоком

⁴¹ «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 4, с. 26.

чувстве, с каким пианист исполнил это произведение; одобрил он и каденцию самого Гензельта, которая «не выходила из сферы сочинения» (192, 184). Высокая оценка этого выступления была тем более заслуженной, что пианист играл на другой день после концерта знаменитого Тальберга, поразившего виртуозностью петербургских слушателей и уже успевшего завоевать пальму первенства среди пианистов. И даже «Северная пчела» в ответ на вопрос: «Можно ли после Тальберга слушать Гензельта?» — писала: «Можно и должно. Гензельт тоже великий виртуоз, создавший свой собственный род игры и единственный в меланхолических фантазиях собственного сочинения» (58, 173—174).

С этого времени Гензельт надолго связал свою жизнь с Петербургом, став учителем музыки в Училище правоведения. В числе его учеников были В. В. Стасов и А. Н. Серов. Стасов высоко отзывался о нем как о педагоге. Несмотря на то, что он обучал своих учеников главным образом на этюдах Крамера и собственных сочинениях, Гензельт прививал им «известное поэтическое настроение, эlegantность, колоритность и художественное разнообразие» (264, 375—376). Среди других классических сочинений он знакомил своих учеников и с «Хорошо темперированным клавиром» Баха.

Но кумиром публики все же стал Сигизмунд Тальберг, приехавший в Россию в 1839 году. «...Тальберг как будто сильным магнитом привлек к себе внимание любителей музыки и оттянул его от других музыкантов», — писал Одоевский после первых концертов знаменитого пианиста, который был тогда самым модным музыкантом в Европе (192, 188). Его с огромным энтузиазмом принимали все концертные залы и аристократические салоны. Талантливый молодой человек привлекательной внешности, с ярко артистической натурой, обаянием, блестящей техникой и необыкновенно напевным тянущимся звуком, которого тогда не достигал почти никто на фортепиано, — все это создавало ему заслуженный успех. «Королем пианистов» и «пианистом королей» называли тогда Тальберга. Он играл свободно, без видимых усилий, с необычайной легкостью. В концертах Тальберг исполнял собственные сочинения — главным образом виртуозные фантазии на различные темы, отличающиеся тонким вкусом, благородным, изящным и грациозным стилем. В них были сосредоточены все основные приемы фортепианной техники «новой школы». В русской прессе появлялись заметки о принципах его пианизма, которые заключались прежде всего в использовании новой фортепианной фактуры — в подчеркивании певучего мелодического голоса, окруженного сложнейшими техническими пассажами. Булгарин писал даже о «третьей», невидимой руке, которая вела тему, запрятанную в блестящей, роскошной фактуре. «Игра Тальберга имеет две характеристические стороны, — отмечали газеты того времени, — грациозность в исполнении темы и непостижимое побеждение трудностей в изобретенных самим виртуозом фантастических пассажах на тему» (58, 173—174).

Все это не могло не поражать слушателей. Удивляло и то, что Тальберг играл наизусть, без нот⁴². Видимо, до сих пор в России музыканты-солисты исполняли свои пьесы в концертах по нотам. Высказывая свои впечатления от тех шести концертов, которые были даны пианистом в Петербурге, Одоевский подчеркивал как положительную черту умение Тальберга «отделять пьесы, им играемые, частями симфонии; так, в первом концерте была сыграна вся це-мольная, а во втором вся де-дурная симфонии Бетховена. Нововведение прекрасное, и мы советуем всем концертистам заменить им те музыкальные винегреты, которыми обыкновенно наполняются концерты» (192, 183). Последнее замечание чрезвычайно показательно для данного исторического этапа концертной практики, находившейся тогда на подступах к собственно сольному концерту. Через три года с таким концертом впервые в России выступит Лист.

Концертами Тальберга восхищались также Стасов и Серов (см.: 264, 377).

Но шло время — и постепенно всеобщий восторг, вызванный Тальберговой игрой, сменился более критическим отношением. Так, например, Ю. Арнольд справедливо писал о тех чисто внешних технических эффектах, шикарно-бравурных пассажах, которые наполняли его бесконечные фантазии — излюбленный жанр сольного инструментального исполнительства в эпоху 30—40-х годов (16, I—II, 119—120).

В 1840 и 1841 годах в Петербурге появился еще один пианист «новой школы» — Александр Дрейшок, чьи выступления вызвали поток самой разноречивой критики. Так, «Северная пчела» и «Репертуар русского театра» представили его как пианиста, доведшего технику до вершин совершенства, как «феномена» («из всех приехавших к нам чужеземных артистов Дрейшок занимает первое место!»), стоявшего даже выше Тальберга и Листа. Среди его концертов наиболее интересным был тот, в котором он исполнил десять номеров из сочинений Бетховена, Листа, Тальберга и своих собственных (16 апреля 1840 года). Однако следующий его приезд показал, что репертуар пианиста остался фактически тем же. Он снова поразил слушателей главным образом своими виртуозными сочинениями — Рапсодией, Экспромтом, блестящей пьесой «Колокольчик». Однако в исполнении его не хватало порой чувства стиля. Не случайно критика обвиняла его в отсутствии вкуса⁴³. О справедливости таких обвинений свидетельствует хотя бы то, что сочинения других авторов он играл в собственных переделках, с добавлением различных технических «фокусов», совершенно не предусмотренных авторами. Так, тот же рецензент «Библиотеки для чтения» между прочим заметил, что Дрейшок «целые этюды Шопена превращает в октавные пассажи» (?)⁴⁴.

⁴² Тальберг играл на своем рояле, привезенном им из Парижа, инструменте очень хорошем по своим звуковым и техническим качествам.

⁴³ См.: «Библиотека для чтения», 1840, т. 39, с. 72.

⁴⁴ Там же, с. 77.

Критически отзывался о концертах пианиста и Ю. К. Арнольд, отмечая лишь, что «Дрейшок был добросовестный артист-труженник», а В. В. Стасов писал, что пианист этот «был необыкновенно сух и деревянен, скучен до неимоверности, но каждого он поражал своей игрой на фортепиано одной левой рукой: тут техника у него была развита до изумительной степени» (264, 376).

Главным событием русской музыкальной жизни явились гастроли Листа в 1842, 1843 и 1847 годах. Первый приезд знаменитого пианиста, покоровившего Францию и Италию, Англию и Германию, состоялся весной 1842 года. Молодой музыкант находился в расцвете исполнительского таланта и в зените славы. Россия ожидала модного концертанта с большим нетерпением. Русская пресса с конца 30-х годов помещала сведения о гениальном музыканте, пианисте и композиторе, чтобы познакомить с ним заранее русских меломанов (см.: 180, 156).

Приезд Листа в Россию подготавливался несколько лет. «Еще в Париже он был знаком с разными русскими семействами, и многие из русских, там собравшихся, усердно упрасивали Листа, тогдашнюю модную знаменитость, не забыть и России», — писал Стасов (259, 410). В 1839 году в Риме Лист играл у князя Д. В. Голицына в концерте, который устраивал Мих. Ю. Виельгорский. Пианист давал сольный концерт, что тогда было «совершенною новостью». А в следующем, 1840 году, в Эмсе его слушала русская императрица Александра Федоровна, которая строго спросила Листа: «А вы еще не были в Петербурге?» — и эти слова можно было считать официальным приглашением. Однако лишь через два года Лист появился в России. Предваряя его приезд, рецензент «Репертуара и Пантеона» отмечал: «Публика готовится к приему величайшего музыкального артиста нашего времени — Листа! Давно не было ни об одном артисте столько толков, как о Листе»⁴⁵. В своих «Записках» Глинка сделал заметку: «Появление его... переположило всех дилетантов и даже модных барынь» (85, 304).

Итак, 4 апреля 1842 года Лист прибыл в Петербург. С огромным интересом и любопытством все ожидали его первый концерт, назначенный на 8 апреля в зале Дворянского собрания. За два месяца пребывания в России Лист дал в Петербурге пять публичных концертов (8, 11, 22, 28 апреля и 5 мая), несколько раз участвовал в благотворительных концертах (25, 30 апреля и 10 мая), дважды выступал в салоне Виельгорских (9 апреля и 16 мая), а также играл на музыкальных вечерах в некоторых аристократических домах столицы — у В. Ф. Одоевского, Е. П. Раstopчиной, Е. И. Палибиной⁴⁶.

Концерты Листа поразили прежде всего своими программами. «...Он являлся в концерт с таким разнообразием исполняемых со-

⁴⁵ «Репертуар и Пантеон», 1842, кн. 7, с. 49.

⁴⁶ Во второй свой приезд, в 1843 году, Лист дал два концерта в Петербурге и шесть концертов в Москве. В 1847 году гастроли Листа проходили в Киеве, Одессе и Елизаветграде.

чинений, о каком никто до него не имел никакого понятия», — писал В. В. Стасов, назвав концерты пианиста «сухой исторической выставкой музыкального творчества» (264, 377, 378). Действительно, сохранившиеся программы листовских концертов позволяют судить о широте его интересов и целей — целей пропагандиста настоящего, большого искусства. Он играл главным образом либо сочинения ранее мало исполняемые, как, например, прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира», сонаты Бетховена, которые на русской эстраде только начинали свою жизнь, либо произведения своих современников, композиторов-романтиков — Шуберта, Вебера, Шопена. Основную же часть репертуара составляли его собственные сочинения, как оригинальные, так и транскрипции на темы других авторов. Иногда Лист обращался к сочинениям недавнего прошлого, составлявшим всего лишь несколько лет назад основу концертного репертуара пианистов.

Так, например, в свой первый приезд в концертах он пока еще играл концерт си минор и Септет Гуммеля, ноктюрны Фильда, Марш с вариациями Мошелеса (возможно, что это была дань русской концертной традиции, так как в России эти сочинения в то время еще продолжали свою жизнь). Среди «чужих» сочинений, выбранных Листом, большим успехом пользовалось у русской публики коллективное произведение Тальберга, Шопена, Пиксиса и Герца под названием «Гексамерон. Бравурные сочинения на тему из „Пуритан“». Явной данью моде и традициям были и многочисленные фантазии Листа на различные популярные тогда оперные темы — Россини и Мейербера, Беллини и Доницетти. Почти в каждом из своих русских концертов разыгрывал он фантазии из «Нормы» и «Сомнамбулы», полонез из «Пуритан», *Andante*, траурный марш и каватину из «Лючии», фантазии на темы из «Жидовки» Галеви, на тему каватины Пачини и многие другие переложения. Однако и в эти сочинения Лист старался внести свою авторскую концепцию, дать им высокохудожественную трактовку. В этом отношении он поразил русских слушателей уже в первом своем концерте, исполнив в собственной обработке увертюру из «Вильгельма Телля» Россини. Как видно из программ концертов Листа, он почти не исполнял сочинений Гайдна и Моцарта (за исключением собственной фантазии на темы из «Дон-Жуана»); не играл он и старинной клавесинной музыки, которая по своему колориту и фактуре не отвечала грандиозным замыслам нового, листовского пианизма.

Зато нередко исполнял он свои переложения симфоний Бетховена, восхищая всех оркестральностью звучания инструмента, тембровой красочностью проведения «сольных» тем. Делал он это с явной просветительской целью, стараясь знакомить публику с лучшими музыкальными достижениями прошлого и настоящего: именно потому различные транскрипции чужих сочинений в его творчестве композитора и исполнителя занимали столь видное место. Горячо пропагандировал Лист творчество великого романти-

ка Шуберта, чьи сочинения едва только начали входить в концертный репертуар. Естественно, что русским слушателям он показал то лучшее, что создал Шуберт, — его вдохновенные песни. В России он исполнял Серенаду и «Лесного царя», Ave Maria и «Форель».

Постоянно выступал Лист и как пропагандист творчества Шопена, играя его мазурки, этюды и полонезы. Из своих оригинальных сочинений он исполнял новые, недавно созданные им опусы: Хроматический галоп — блестящую виртуозную пьесу, уже знакомую петербургским слушателям, Бравурный вальс, Тарантеллу и Венгерский марш.

Значительное место в концертном репертуаре Листа занимала и русская музыка, и прежде всего его импровизации на темы «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» Глинки. Так, в 1843 году он написал и исполнил собственную обработку «Марша Черномора», а также Фантазию-каприс на темы из «Руслана и Людмилы» К. Фольвейлера. Исполнял он в концертах 1842 года и два романса Мих. Виельгорского — «Бывало» и «Любила я» в фортепианной обработке А. Гензельта, а также свою транскрипцию цыганской песни «Ты не поверишь».

Таков был огромный, разнообразнейший репертуар этих концертов. Неудивительно, что уже первый концерт Листа в Петербурге 8 апреля 1842 года вызвал широкий общественный резонанс. На него тут же откликнулась русская пресса, при общем энтузиазме высказывались самые разнообразные мнения. Так, например, корреспондент немецкой газеты «St.-P. Zeitung» обратил внимание лишь на «небывалую технику» Листа; Ф. Булгарин в своем обычном дешевом журналистском стиле писал о той необыкновенной, романтической страсти, темпераменте, вдохновении, которые поразили слушателей⁴⁷. О. А. Сенковский выделил «умственную часть его игры», причислив это к «недостаткам» пианиста (259, 418). Как известно, сдержанно об игре Листа отзывался тогда и М. И. Глинка.

В полном упоении и восторге от концертов Листа находились воспитанники петербургского Училища правоведения, будущие музыкальные критики Стасов и Серов. Уже тогда в игре знаменитого виртуоза их привлекли прежде всего художественность интерпретации, необыкновенная поэтичность листовского пианизма, то есть те главные черты, которые отличали Листа от многочисленных музыкантов-виртуозов его времени, в частности, и от его соперника Тальберга. Слушатели концертов Листа были буквально потрясены его трактовкой бетховенских сочинений и песен Шуберта. Известны восторженные отзывы Серова и Стасова об исполнении Четырнадцатой сонаты и «Пасторальной симфонии» (см.: 259, 414). Гениальное исполнение Листом «Лесного царя»

⁴⁷ «Надобно видеть лицо, глаза Листа, когда он играет! Вся душа тут!.. Если вы никогда не видели гения в действии, то, хоть не любите музыки, взгляните на играющего Листа!» — писал Булгарин в «Северной пчеле» (1842, 11 апреля, с. 321).

навсегда осталось в памяти другого посетителя этих концертов, Ю. К. Арнольда⁴⁸.

Интересен вопрос взаимоотношений Глинки и Листа. Русский композитор познакомился с Листом в первый его приезд, бывал на всех выступлениях знаменитого пианиста. Однако манера игры Листа осталась ему чужда. Глинка считал, что «всю блестящую и модную музыку», к которой он относил, например, мазурки, ноктюрны и этюды Шопена, Лист «играл очень мило, но с превычурными оттенками» (85, 304). Менее его удовлетворяло исполнение Листом прелюдий и фуг Баха и даже сочинений Бетховена. Он считал, что «вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное» (85, 304—305).

Чем можно объяснить такой резкий отзыв русского композитора? По-видимому, причин здесь было несколько: одна из них заключалась в том, что сам Глинка, прекрасный пианист, принадлежал к школе Фильда, отличающейся мягкой, изящной игрой, «ажурной» техникой, присущей также и глинкинскому пианизму. Сказывались здесь и трудные обстоятельства личного характера, заставившие Глинку держаться в отдалении от прежних друзей, избегать шумной светской жизни и резко критически относиться к тому «ажитажу», который был поднят в высших кругах Петербурга в связи с гастролями зарубежных знаменитостей. Вспоминая о совместных выступлениях Рубини и Листа в 1843 году, Серов писал: «Для Михаила Ивановича все это являлось больше с забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно озлобленному настроению духа» (238, 94—95). Но тут же отмечает, с какой признательностью Глинка воспринял пронзительные суждения венгерского композитора о «Руслане» и как растрогали его замечательные транскрипции Листа на темы из глинкинских опер. «Лист слышал мою оперу, — писал Глинка, — он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки „Руслана“, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержав в течение одной зимы (32 предст[авления]), могла бы считаться удачною» (85, 311). Взаимоотношения обоих музыкантов с течением времени укреплялись и приобретали характер подлинно творческой дружбы. Именно Лист, великий друг русской музыки, вслед за Берлиозом явился горячим пропагандистом произведений Глинки за рубежом. Вскоре после кончины Глинки, в 1858—1859 годах он дирижировал в Веймаре симфоническими произведениями своего русского коллеги, исполнив «Арагонскую хоту» и «Камаринскую».

Приезд Листа в Россию оставил неизгладимый след в истории русского исполнительского искусства. Появившись тогда преиму-

⁴⁸ «Помню только, — писал Арнольд, — что на меня лично игра Листа и в особенности его чудное исполнение „Лесного царя“ произвели такое сильное впечатление, что я, когда оставил концертную залу, побежал — можно сказать — стремглав домой, бросился на диван и зарыдал» (16, III, 77).

ственно в качестве «виртуоза», он в то же время положил начало новой эпохе русского пианизма. Влияние Листа как исполнителя и композитора распространялось на все европейские страны. Его творческая индивидуальность артиста, музыканта и человека не могла не оказать самого плодотворного воздействия на судьбы музыкального искусства. «Великий человек и великий художник — эти два качества выказались нераздельными в личности Листа, целиком вылитыми, так сказать, из одного и того же металла», — говорил о нем один из современников (16, III, 83). Поставив перед исполнительским искусством новые, широкие цели, Лист сумел дать ему подлинно творческую направленность, соединить виртуозный размах с высокими требованиями одухотворенности, интеллектуального осмысления авторского замысла. Все это способствовало тому мощному перевороту, который совершился в музыкальной жизни России на рубеже 50—60-х годов.

В 1844 году Петербург и Москва принимали известную немецкую пианистку Клару Шуман (Вик) вместе с Робертом Шуманом, в то время уже автором «Карнавала» и «Крейслерианы», «Симфонии этюдов» и «Фантастических пьес». Он сопровождал свою знаменитую жену, гастроль которой проходили с большим успехом в различных европейских странах. За время пребывания в Петербурге Клара Шуман дала четыре публичных концерта, участвовала в нескольких благотворительных концертах, играла для воспитанников Училища правоведения, много выступала на вечерах в императорском дворце, в доме герцога Ольденбургского, а также в музыкальных салонах Виельгорских, Львова и некоторых других домах. Роберт Шуман оставался в тени. Он не давал концертов и только однажды в частном собрании Мих. Виельгорского продирижировал своей Первой симфонией.

Концерты Клары Шуман обратили на себя внимание прежде всего серьезным репертуаром. Она исполняла сочинения Скарлатти и Баха, Бетховена и Мендельсона, Шопена и Листа. Естественно, играла она и сочинения Роберта Шумана, тогда совсем еще неизвестные в России. Пианистка с отличной техникой, прекрасным художественным вкусом, она отнюдь не прельщала слушателей тем внешним блеском, к какому привыкла в последнее десятилетие русская публика. Напротив, игра ее отличалась внутренней сосредоточенностью, сдержанностью, глубоким проникновением в самую суть авторского замысла.

Огромная заслуга Клары Шуман заключалась прежде всего в пропаганде в России сочинений Роберта Шумана. В публичных концертах она сыграла два фортепианных произведения — Этюд (один из этюдов по Паганини) и Романс ор. 32, а также участвовала в исполнении песен Шумана (солист — артист петербургской немецкой оперы В. Ферзинг) и квинтета ми-бемоль мажор (этот же квинтет она играла с квартетом А. Ф. Львова в его салоне). В частных концертах прозвучали также «Крейслериана» и

Andante с вариациями для двух фортепиано (Клара Шуман и Гензельт); струнный квартет Шумана и уже упомянутая симфония си-бемоль мажор. Однако сочинения Шумана еще не получили должного признания в России, где публику восхищали только модные бравурные фантазии и итальянская опера. Поэтому музыка немецкого романтика порой наталкивалась на полное непонимание (так, например, «Библиотека для чтения» называла сочинения Шумана «курьезными пьесами»). В то же время в ряде статей и рецензий на концерты ощущалось и более глубокое проникновение в суть искусства Шумана, подчеркивались богатство фантазии и глубина мыслей в его музыке (см.: 114, 26—28).

Но если в целом приезд Р. Шумана не имел большого резонанса (о нем мало знали даже музыканты), то совсем другой характер носили гастроли французского новатора-симфониста Гектора Берлиоза, который приехал в Россию в 1847 году.

Интерес Берлиоза к России проявился еще с 30-х годов, когда в Риме он познакомился с Глинкой, услышал его вокальные сочинения. Первое же знакомство русских слушателей с музыкой французского композитора относится к 1841 году, когда в концерте Г. Ромберга был исполнен Реквием Берлиоза, вызвавший живые и разнообразные отклики прессы. Большим событием в истории русско-французских музыкальных связей явилось исполнение Берлиозом в Париже сочинений Глинки 16 марта 1845 года.

Через два года после этого памятного концерта Берлиоз появился в России. Первые его концерты в Петербурге состоялись 3 и 10 марта в зале Дворянского собрания. Программа первого из них включала увертюру «Римский карнавал», две части из симфонии «Осуждение Фауста», инструментальные номера из «Ромео и Джульетты» и Триумфальный марш для двух оркестров из Траурно-триумфальной симфонии. Во втором концерте автор дирижировал теми же частями из «Фауста», Скерцо феи Маб из «Ромео и Джульетты» и четырьмя частями Фантастической симфонии. Вспоминая о первом своем концерте в Петербурге как о прекраснейшем вечере, Берлиоз был доволен предоставленными ему хорошо обученными музыкантами-хористами, блестящим приемом и энтузиазмом публики. Оба концерта имели громадный успех, и даже если публика не могла полностью оценить эту новую музыку, ее не могли не поразить могучее звучание огромного состава оркестра (более 200 музыкантов на сцене), богатство колористических эффектов, грандиозность художественных замыслов композитора. После этих двух концертов Берлиоз отправился в Москву, где ему был разрешен всего лишь один-единственный концерт (см.: 44, 653—654). По возвращении же в северную столицу он продирижировал еще двумя концертами, в которых исполнялись отрывки из симфонии «Гарольд в Италии», «Ромео» и «Фауста», а также Фантастическая симфония. Энтузиазм и мастерство петербургских музыкантов во многом способствовали успеху сочинений Берлиоза, и сам автор признавался, что «Ромео и Джульетта» «редко исполнялась с такой уверенностью и воодушевлением,

как в Санкт-Петербурге» (44, 668). Большой театр, в котором проходили эти концерты, был переполнен несмотря на то, что, по мнению самого композитора, грандиозные формы его симфонии и «скорбная торжественность финальных сцен» «Ромео» должны были утомить публику (44, 669—670).

Концерты Берлиоза получили широкие отклики прессы. Отзывы были самые разнообразные. Так, например, корреспондент «С.-Петербургских ведомостей», признавая оригинальность музыки Берлиоза, упрекал его за излишнюю интеллектуальность, за «изысканность в эффектах», недостаток «живительной искры» (305). Напротив, Н. А. Мельгунов в московской газете прозорливо писал о перспективности творческих идей Берлиоза и его влияния на будущее искусство⁴⁹. Автор статей в «Библиотеке для чтения» продемонстрировал известную «эволюцию» своих взглядов на концерты и сочинения Берлиоза. После первых двух концертов он писал о том, что «стремление ко всему новому, небывалому увлекает иногда Берлиоза за границы истинно прекрасного», а его «музыкальные картины... выходят из сферы музыки»⁵⁰. Однако последние петербургские концерты заставили его изменить это мнение: «Хотя мы во многом не согласны с направлением Берлиоза, однако же должны сознаться, что чем более слушаем его произведения, тем более он нас привлекает. <...> У Берлиоза... находим много нового: новые идеи, новые формы, новые оркестровые эффекты»⁵¹. Журнал «Репертуар и Пантеон» поместил серьезные статьи Ф. А. Кони, в которых автор пытается дать анализ некоторых музыкальных произведений («Ромео и Джульетта», «Осуждение Фауста», Фантастическая симфония), прозвучавших в этих знаменательных концертах. Рецензент был восхищен высоким мастерством Берлиоза — гениального дирижера, властно подчинявшего себе всю массу оркестра и хора: «Это волшебник, которого жезлу повинуются все духи звуков, то ревут, то грохочут по его знаку, то нежно замирают и ропщут по царственному мановению. Оркестр под его руками — это один послушный инструмент... Мы не узнали наших оркестров; в них явилась жизнь и душа под мановением мощного и гениального жезла» (127, 37, 39).

Искусство Берлиоза, великого художника-дирижера, высоко оценил и Стасов, хотя к сочинениям его относился весьма сдержанно (см.: 259).

Среди музыкантов и критиков наиболее глубоко понял новаторскую сущность искусства Берлиоза В. Ф. Одоевский, написавший восторженное письмо Глинке о концертах Берлиоза в Петербурге. Он верно выделил главные особенности симфонизма Берлиоза — стремление придать оркестру драматический характер,

⁴⁹ «Тот переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды» (158).

⁵⁰ «Библиотека для чтения», 1847, № 3—4, с. 139—140.

⁵¹ «Библиотека для чтения», 1847, № 5—6, с. 207.

максимально расширить возможности оркестрового звучания, диапазон динамики и тембровых красок. Писал он и о том новом назначении дирижера оркестра, которое продемонстрировал Берлиоз в своих концертах: «Берлиоз *играет на оркестре* — это выражение верно во всех смыслах; Берлиоз не только знает оркестр и умеет писать для него, но знает и другое искусство, весьма немногим, хотя и отличным компонистам, известное: *управлять оркестром*; под рукою Берлиоза инструменты и голоса действительно сливаются в один инструмент, покорный вдохновению художника, исполняющий мгновенно все замыслы, все прихоти его фантазии» (170, 222).

5.

После блестящих гастролей крупнейших исполнителей естественно было ожидать определенных перемен в характере музыкальной жизни России. Об этом писал, например, А. Н. Серов: «Влияние Листа на массу сильно и очевидно... Кто осмелится потчевать своей игрой после этих сверхъестественных звуков, у кого будет эта львиная сила, эта быстрота молнии, эта женская нежность? У кого и тот ужасающий драматизм, эта всеобъемлющая верность природе, это ангельское святое спокойствие и неистовый дьявольский пламень? Ни у кого...» (259, 431). В. В. Стасов же считал, что Серов поторопился с выводами и что «поднявшийся было на единую секунду вихрь восторга и воодушевления вдруг пал и утих... публика по-прежнему стала преспокойно пробавляться всем ординарным в музыке...; всякая негодность и посредственность по-прежнему завладела публикой» (*там же*). Оба мнения явно грешили односторонностью. Так, Серов, находящийся под сильнейшим впечатлением от гастролей, желал по возможности быстрого и активного воздействия искусства великих западноевропейских музыкантов на русскую исполнительскую культуру. Стасов же не видел и не почувствовал тех внутренних, не столь еще явно выраженных процессов, которые, может быть, и замедленно, но неуклонно совершались в музыкальной жизни конца 40-х — начала 50-х годов.

Этот процесс перестройки происходил и в концертной сфере. «На поверхности», казалось бы, все действительно оставалось по-старому. Концертные программы по-прежнему содержали выступления отдельных петербургских и московских артистов. По-прежнему каждый год проходили концерты театральной дирекции, итальянской труппы. Однако качество этих концертов теперь уже не могло удовлетворить слушателей, и критика все чаще предъявляла высокие требования к репертуару, к характеру исполнения, к самой организации концертов. Показательно в этом отношении, например, выступление критика журнала «Репертуар и Пантеон» по поводу концертов театральной дирекции⁵². Не удов-

⁵² «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 4, с. 187.

летворяли уже и концерты любителей в той форме, в какой они до сих пор существовали⁵³.

По-прежнему наиболее значительными оставались концерты Филармонического общества. За полвека своего существования эта организация прошла большой путь эволюции. Одной из характерных особенностей филармонических концертов было исполнение современной, новой музыки: их устроители неизменно стремились идти в ногу со временем. Так, в течение конца 30—40-х годов здесь были исполнены почти все симфонии Бетховена, его Третий фортепианный концерт и оркестровый вариант «Крейцеровой сонаты» (в инструментовке Э. Марксена). Из новой музыки в концертах Филармонического общества до начала 50-х годов исполнялись сочинения Мендельсона: Первая симфония (1847), оратории «Павел» (1839) и «Илия» (1848), музыка к трагедии Расина «Аталия» (1851). В 1847 году прозвучало «Приглашение к танцу» Вебера в оркестровке Берлиоза и под его управлением. В 1840 году в концерте Филармонического общества исполнялась оратория польского композитора, учителя Шопена Ю. Эльснера «Торжество Евангелия», а в 1842 году — «историческая оратория» И. Фукса «Петр Великий».

Постепенно репертуар филармонических концертов обогащался и русской музыкой. Так, например, в 40-х годах в концертах общества активное участие принимал юный Антон Рубинштейн: в 1843 году он исполнил концерт своего учителя А. И. Виλλуана; в 1849 году играл с оркестром собственный фортепианный концерт ре минор. Но самым знаменательным концертом Филармонического общества явился концерт 2 апреля 1852 года, в котором наряду с 7-й симфонией Бетховена прозвучали сочинения Глинки: «Камаринская», «Ночь в Мадриде», ария из «Руслана и Людмилы» и два романса, которые пела М. В. Шиловская. Симфонические увертюры Глинки имели огромный успех у публики, и «Камаринская» была повторена на «бис».

Указанные примеры свидетельствуют о том переломе, который намечился в музыкальной жизни России на рубеже 40—50-х годов. Постепенно определялась и новая идейная направленность музыкальной культуры, связанная с общей демократической тенденцией русского искусства этого времени. Концертные залы пополнились новым контингентом слушателей, представителей разночинной интеллигенции, предъявляющих свои требования к репертуару.

Меняется и характер деятельности знаменитых русских меценатов — Мих. Ю. Виельгорского, А. Ф. Львова и других образованных дилетантов, в салонах которых продолжались концерты для избранного круга. Так, по инициативе Виельгорского возник-

⁵³ Так, например, в журнале «Пантеон» отмечалось, что «концерты „домашних виртуозов“ не приносят ничего нового; дурно составлены и дурно исполнены; перебиваются старенькими увертюрами да цыганскими песнями или декламациями. Они не подлежат критическому обсуждению, точно так, как они не подлежат музыке» («Пантеон», 1851, кн. 3, с. 2).

ли новые формы концертной практики, которые начинали свою жизнь в конце 40-х — начале 50-х годов: университетские концерты, Петербургское симфоническое общество. Последнее просуществовало всего несколько сезонов, но сыграло свою определенную роль⁵⁴, ибо на его основе возникло в 1859 году Русское музыкальное общество в Петербурге.

Одной из форм проявления общей тенденции демократизации искусства явились университетские концерты, происходившие в зале Петербургского университета и организованные силами студентов, обучавшихся музыке. Студенческим оркестром руководил известный петербургский музыкант, виолончелист и дирижер Карл Шуберт. Первые студенческие концерты относятся еще к 1842 году (в них приняли участие студенты и любители музыки). Но регулярная деятельность этой организации началась лишь пять лет спустя, в 1847 году, причем концерты приобрели публичный, общедоступный характер. А в следующем сезоне в университетском зале был объявлен ежегодный абонемент на 10 симфонических концертов («Музыкальные упражнения студентов С.-Петербургского университета»). Сравнительно недорогая плата (5 рублей в год) сделала эти концерты доступными для широкого круга любителей музыки из среды разночинцев. Программа концертов неизменно включала симфонии и увертюры, чередующиеся с сольными и ансамблевыми номерами. Среди студентов оказалось немало талантливых исполнителей. Из них особенно выделялись пианисты М. Н. Шулепников, М. А. Садольская и Зеланд, скрипач Н. А. Мейнгардт. Садольская — ученица Гензельта — обладала «красивым туше, полным и звучным форте», не говоря о блестящей технике. Шулепников также был блестящим пианистом. О нем писали, что он «с необыкновенной беглостью и чистотой соединяет истинное глубокое чувство» (см.: 9, 42—43). Эти солисты нередко выступали и в ансамблях. Так, например, в концерте 4 апреля 1842 года Садольская вместе с виолончелистом Кологривовым исполнила Концертные вариации для фортепиано и виолончели Мендельсона.

Энтузиазм студенческого оркестра был настолько велик, что, несмотря на известные недостатки исполнения, концерты усердно посещались публикой и зал никогда не пустовал. А. Рубинштейн, сам принимавший деятельное участие в университетских концертах, писал: «Это было единственное место, где можно было слышать симфоническую музыку. <...> Места пустого не было в актовой зале университета. <...> Публика валила! Только давай! И верите ли, дело шло как-то само собой, шло как по маслу: уж очень много любви и усердия клали участники в эти симфонические концерты» (228, 78). Разнообразным был и репертуар:

⁵⁴ Первый концерт Симфонического общества состоялся 1 ноября 1847 года. В течение сезона (до середины февраля 1848 года) даны были 15 концертов, репертуар которых отличался большим разнообразием. Здесь звучали симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Мегюля, Шпора, Гаде и других западноевропейских композиторов.

в стенах университета звучали симфонии и увертюры Бетховена, музыка Мендельсона, произведения Глинки — увертюра к опере «Руслан и Людмила», музыка к драме Н. Кукольника «Князь Холмский», увертюра «Ночь в Мадриде». В одном из концертов 1850 года Антон Рубинштейн дирижировал своей Первой симфонией и увертюрой к опере «Дмитрий Донской». Так постепенно серьезная симфоническая музыка выходила на широкую концертную эстраду⁵⁵.

Важная пропагандистская роль принадлежала и концертам, устраиваемым в зале Придворной певческой капеллы под управлением директора капеллы А. Ф. Львова. Эти хоровые и инструментальные концерты регулярно функционировали с 1850 года. А. Н. Серов правильно определил их культурно-просветительскую задачу: «знакомить публику с первоклассными музыкальными произведениями... в возможно лучшем исполнении» (242, 54). Оркестром, составленным из лучших петербургских музыкантов, дирижировал Л. Маурер, а хором управлял сам А. Ф. Львов. Ежегодно устраивалось по три таких концерта. В первом концертном сезоне (1850) были исполнены Четвертая и Седьмая симфонии, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра Бетховена, хоры из оратории Генделя «Иуда Маккавей», музыка к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, увертюра Вебера к опере «Эврианта», хор жрецов из «Волшебной флейты» Моцарта, финал оратории Гайдна «Сотворение мира». В концертах капеллы началось знакомство слушателей и со старинной хоровой музыкой доклассического периода; так, во втором концерте этого сезона прозвучал Гимн для хора а cappella Аркадельта, а в следующем году — хор итальянского композитора XVI века Нанини. В 1851 году исполнялась музыка Бетховена (Вторая, Пятая и Восьмая симфонии, увертюры «Кориолан» и «Леонора», марш из «Афинских развалин»), Моцарта (увертюра к «Волшебной флейте», хор «Ave verum»), Керубини (увертюра из оперы «Водовоз»), Мендельсона (увертюра «Гебриды», хоры из «Аталии»). Отмечая высокое качество музыкального исполнения, А. Н. Серов назвал эти концерты «истинным торжеством для всех, кому дорого музыкальное искусство» (242, 54). Критик обратил внимание и на возросший слушательский интерес к серьезной музыке: «Все это... исполняется при строгом, ничем не нарушаемом молчании публики», — писал он (242, 55).

О более высоких требованиях к исполнительскому искусству свидетельствует и та критика, которая все чаще высказывалась в адрес артистов на страницах русской печати. Так, ценителей ис-

⁵⁵ С 1850 года начались музыкальные собрания с благотворительной целью и в Московском университете. Первый концерт состоялся 25 февраля 1850 года. Оркестром руководил И. И. Иоганнис, а в числе солистов выступили студенты-пианисты В. А. Радзивилл, И. Ф. Фоглер, С. А. Марков, скрипач К. П. Иогель, а также Николай Рубинштейн, на долю которого выпал особенно большой успех. Оркестр также был составлен из студентов университета (см. об этом: 165, 99—108).

куства не могла полностью удовлетворить игра даже таких известных и высокопрофессиональных артистов, как скрипач Г. Эрнст или пианист Ю. Шульгоф. Все чаще раздавались голоса в защиту отечественных кадров. Деятельность русских исполнителей все еще оставалась в тени, хотя среди них было немало поистине одаренных, талантливых музыкантов. Выходцы из «вольнопущенных крепостных», они в значительной мере пополняли столичные оркестры. В московском оркестре играли скрипачи А. П. Поляков, А. М. Амагов, А. М. Щепин, Н. Я. Афанасьев и другие. В петербургском оркестре служили виолончелисты И. О. Лобков, И. К. Подобедов, Н. Н. Лядов, А. Я. Афанасьев. Многие из них концертировали публично, удивляя слушателей своим высоким мастерством. Неоднократно приглашались они и для участия в знаменитых квартетных вечерах Виельгорского, Львова, Гебеля. Так, например, постоянным членом квартета московского музыканта Гебеля был скрипач и альтист А. М. Амагов, игравший порой и в квартете Львова⁵⁶. Некоторые из русских музыкантов давали концерты за границей и имели большой успех: в Париже в течение пяти лет выступал А. М. Щепин, в Германии и Австрии — Н. Д. Дмитриев-Свечин. Все острее вставала проблема профессиональной подготовки русских музыкантов. Показательно в этом плане выступление музыкального обозревателя на страницах журнала «Пантеон». Восторгаясь игрой русского скрипача Н. Я. Афанасьева, он видит в нем «гораздо больше самобытной силы и гениальности, чем у Венявского»; от Венявского он отстал лишь потому, что «не получил должного направления, не имел хорошей школы»: «Душа артиста так и рвется в инструмент, но ее пыл не ограничив никакими условиями вкуса и художественного утончения. Когда хорошая школа ознакомит его с законами изящества, все излишества, невоздержанный пыл исчезнут и дадут в игре его место глубокому чувству, грациозному выражению и обаятельную силу смычку, и теперь уже поразительно верно и смелому»⁵⁷.

Период 40-х годов ознаменовался началом активной концертной деятельности Антона Рубинштейна. В 1839 году в Москве состоялось первое публичное выступление талантливого 10-летнего мальчика, ученика известного московского музыканта А. И. Виллуана. Уже тогда Рубинштейн поразил слушателей не только своей блестящей техникой, но и удивительным проникновением в замысел композитора, в содержание исполняемых сочинений⁵⁸. Рецензент московского журнала «Галатей» писал: «В нем таится столько музыкального дарования, что усовершенствование и пол-

⁵⁶ О деятельности русских скрипачей подробно см.: 308, 177—192; 230—235, 242—266.

⁵⁷ «Пантеон», 1851, кн. 3, с. 6.

⁵⁸ Программа первого концерта А. Рубинштейна состояла из следующих сочинений: Allegro из ля-минорного концерта Гуммеля, пьесы Фильда и Гензельта, Andante и Фантазия на темы из оперы Россини «Моисей» Тальберга и Большой хроматический галоп Листа.

ное развитие этого таланта может со временем доставить молодому артисту почетное место в ряду европейских музыкальных знаменитостей»⁵⁹.

После заграничного путешествия А. Рубинштейн играл в Петербурге в 1843 и 1844 годах. Эти концерты отличались разнообразной программой, включавшей сочинения Генделя, Мендельсона, Листа, Шуберта — Листа и собственные произведения артиста. Манера игры юного музыканта в то время напоминала манеру Листа, которого он слышал в 1841 году и которому, по собственным словам, подражал.

Следующий период концертной деятельности Рубинштейна в Петербурге приходится на 1848—1854 годы — период творческого расцвета музыканта. Программы его концертов тех лет пополняются сочинениями Шопена, Бетховена, Листа и новыми пьесами Мендельсона. Все больше играет он и собственные сочинения: концерты, фантазии на русские народные песни, Мелодии ор. 3, Мазурку и Краковяк ор. 5, Баркаролу, Ноктюрн, Вальс, Каприс и другие. Много выступал Рубинштейн и как дирижер, и как ансамблист (так, например, в 1850 и 1851 годах он дирижировал своими Первой и Второй симфониями). Существенно изменился и самый характер его пианизма в сторону строгости и серьезности интерпретации, глубокой правдивости и драматической силы. Музыка, по его собственным словам, являлась для него «отголоском времени, исторических событий, состояния общественной культуры...» (229, 112). И в этом смысле исполнительское искусство Антона Рубинштейна основывалось на новых прогрессивных эстетических позициях, подчинивших себе все русское искусство в эпоху торжества реализма.

Широкая артистическая деятельность Антона Рубинштейна, рост концертных организаций, обогащение исполнительского репертуара служили ярким свидетельством назревающих больших перемен.

Одним из самых важных событий этой эпохи явился благотворительный концерт 15 марта 1850 года, организованный по инициативе Одоевского. Концерт этот, составленный исключительно из произведений русских авторов, был, по словам его организатора, «истинным музыкальным праздником». В программу входили произведения Глинки, Даргомыжского, Алябьева, А. Г. Рубинштейна и других композиторов. С блистательным успехом были впервые исполнены увертюры Глинки. Выделяя этот концерт как самое значительное событие в музыкальной жизни того времени, Одоевский писал: «Успех русских концертов есть залог успехов всей русской музыки, которая рано или поздно должна занять первое место в истории европейского искусства» (188, 229).

Пророческие слова Одоевского сбылись. В истории русского музыкального исполнительства эпоха 50-х годов явилась прологом

⁵⁹ «Галатей», 1839, № 29, с. 206.

к тому мощному развороту национальных творческих сил, каким ознаменовался следующий, «шестидесятнический» этап русского искусства.

6.

Значительно активизируется во второй четверти века музыкальная жизнь и в русской провинции, чему во многом способствовал экономический и культурный рост городов. Этот период можно назвать переходным: еще сохранялись отголоски старой, приусадебной художественной культуры; еще функционировали крепостные оркестры и хоры, нередко составлявшие основу театральных музыкальных коллективов в различных городах России. Но уже все больше утверждались те новые формы музыкальной жизни, которые процветали в столицах. Синтез старого и нового, трансплантация отдельных форм поместного музыкального быта на городскую почву составляли своеобразие концертной жизни губернских центров. Возникновение городских театров, в которых ставились не только драматические, но и оперные спектакли, действовало воспитанию местных профессионально-музыкальных кадров. Музыканты-исполнители, театральные певцы и инструменталисты в значительной мере стимулировали развитие концертной практики в российских городах. Немалую роль в этом отношении играли также местные любители музыки, устроители благотворительных концертов.

Росту концертной жизни в провинции помогала и местная пресса. Если в начале века можно назвать лишь несколько городов, имевших свои газеты, то к середине столетия число их заметно увеличивается. Свои печатные издания имеют почти все губернские города России. Все большее количество сведений о музыкальной жизни различных русских городов попадает и в столичную прессу. Информация становится более полной и позволяет судить о тех процессах, которые происходят в русском искусстве в целом.

Как и в столицах, в концертной жизни провинции намечаются определенные линии: любительское музицирование, концерты местных музыкантов-профессионалов и выступления столичных и зарубежных артистов, совершавших турне по городам России.

В период становления концертной практики в провинциальных городах большое значение имели любительские концерты. Такие концерты с благотворительной целью устраивались буквально во всех губернских городах: Астрахани и Казани, Орле и Тобольске, Киеве и Иркутске, Харькове и Оренбурге, Курске и Одессе, Туле и Пензе, Владимире и Симферополе. Программы их отличались серьезностью, указывая на возросшие вкусы публики, фактически мало отстающей от столичной. Здесь звучала музыка Моцарта и Гайдна, Вебера и Россини, Керубини и Обера, а местные «аматёры» демонстрировали поистине профессиональную виртуозность, разыгрывая концерты, фантазии и вариации Герца и

Фильда, Черни и Мошелеса, Берии и Роде... Среди любителей музыки губернских городов встречались воспитанники известных столичных музыкантов. Так, учениками знаменитого Фильда были М. С. Дурново — пианистка из Тулы, воронежский музыкант Мусков, Н. А. Маркевич из Чернигова — известный историк, друг Глинки, А. А. Рахманинов (дед С. В. Рахманинова), постоянно выступавший в благотворительных концертах в Тамбове и соседних городах. Музыкальностью отличались целые семьи. Среди них были Кологривовы и Дурново в Туле, Билибины в Калуге, Погожевы в Костроме. В каждом губернском городе находились свои виртуозы из числа дилетантов. Особенно выделялись пианистки Ф. А. Александровская и Л. Н. Шпаковская, скрипач Н. А. Добровольский, певицы Е. С. Киреева и княгиня Е. И. Багратион из Астрахани; в Курске блистали своим искусством игры на фортепиано Е. Ф. Полторацкая и Е. В. Перовская (она была и арфисткой), с успехом выступали скрипачи А. М. Дурново и Сердюков; постоянно появлялись на концертной эстраде пианистка Литвинова (дочь генерала Кологривова) в Воронеже, пианист Родзянко в Одессе (его сравнивали с Тальбергом и Листом), скрипач Бахметев в Саратове и другие.

Известия о любительских концертах в городах Средней России все чаще появлялись в печати начиная с 30-х годов (таковы, например, концерты, организованные в Курске Обществом благородных особ)⁶⁰. Достаточно интересный концерт любителей состоялся в Екатеринбурге в 1832 году. Здесь прозвучали увертюра к «Волшебной флейте» и симфония Моцарта, исполненные с хорошим вкусом и мастерством. В концерте выступили местные виртуозы-пианистки, сестры Е. и К. Цинтль с сочинениями Гуммеля, Герца и Черни.

Уже с конца 20-х годов до нас доходят сведения о концертной жизни далекой Сибири. Показательно напечатанное «Московским телеграфом» «Письмо из Тобольска» — города, тесно связанного с деятельностью А. А. Алябьева. В обширной рецензии автор «Письма» подробно описывает благотворительный концерт, состоявшийся 22 января 1829 года в зале местной гимназии. Корреспондента, видимо, поразили как внешнее оформление зала, так и многолюдность собрания. В концерте участвовал большой оркестр из 100 музыкантов Линейного Казачьего и Тобольского батальона; с большой и разнообразной программой выступили местные любители музыки. С успехом были исполнены увертюра Моцарта из «Дон-Жуана» и специально сочиненная для этого концерта увертюра местного автора (Алябьева?), «чрезвычайно хорошо сыгранные». Затем прозвучали Рондо Моцарта, Вариации на тему «Ах, что ж ты, голубчик» Б. Ромберга, скрипичный концерт Роде, «Тирольские вариации» Маурера, концерт Фильда и ряд вокальных номеров, в том числе «Соловей» Алябьева. Исполнители ока-

⁶⁰ О концерте Общества, состоявшемся 22 февраля 1833 года, см.: «Дамский журнал», 1833, № 21, с. 123—127.

зались весьма подготовленными. Особенно выделились скрипач фон Криденер, виолончелист К. Г. Быховец-Самарский и пианистка Е. Н. Жуковская. Можно с уверенностью предположить, что оркестром дирижировал сам Алябьев, находившийся тогда в тобольской ссылке и организовавший симфонический оркестр «казачьей музыки». «Мне не верилось, что я в Тобольске, — писал автор „Письма“. — Здесь также процветают таланты»⁶¹.

Двумя годами раньше «Отечественные записки» напечатали «Письмо из Оренбурга», в котором рассказывалось о благотворительном концерте 8 февраля 1827 года. Здесь поразил своим прекрасным искусством скрипач и пианист В. Н. Верстовский — брат композитора. «Одаренный прекрасною способностью к музыке, В. Н. Верстовский очаровательною игрою своею как на скрипке, так и на фортепиано проникает до глубины сердца и возбуждает живительное ощущение», — писал корреспондент. Лестный отзыв дал он и о виолончелисте К. И. Агапьеве, исполнившем Три русские песни для виолончели с оркестром Б. Ромберга: «Редко можно встретить таких артистов, которые могли бы играть на виолончели и соло с таким совершенством, как К. И. Агапьев; его слушаешь всегда с особенным удовольствием, и когда он разыгрывает один самые труднейшие вариации»⁶².

Достаточно ощутимый рост музыкальной жизни провинции становится еще более интенсивным в 40-х годах. В орбиту концертного исполнительства постепенно вовлекаются все новые города: Тула, Владимир, Пенза, Орел и многие другие. Во многом обновляется репертуар. Наряду с модными для того времени Обером, Берио, Мейербером и Маурером начинают исполняться произведения Шопена, песни Шуберта. Постепенно в музыкальной жизни занимает достойное место и творчество русских композиторов — Глинки, Даргомыжского и их современников.

В любительских концертах постоянно участвуют и профессиональные русские музыканты — нередко выходцы из крепостной среды. Примером могут служить выступления знаменитого крепостного оркестра А. А. Панчулидзева в Пензе, известного всей России. В конце 30-х годов им руководил скрипач И. И. Иоганнис, впоследствии дирижер московского Большого театра. В репертуар оркестра входили симфонии Гайдна и Моцарта, Бетховена и Мендельсона; в 1852 году оркестр исполнил «Камаринскую» Глинки (см.: 308, 158).

В Туле выступал оркестр Г. К. Сокольников, в Киеве — оркестр помещика Полтавской губернии Галагана. Этот последний в 1851 году дал пять концертов. «Полный и замечательный состав оркестра (не только исполнители, но и инструменты), прекрасный выбор капитальных пьес и чрезвычайная отчетливость исполнения характеризуют эти концерты», — отмечал корреспондент «Москвитянина»⁶³.

⁶¹ «Московский телеграф», 1829, № 20, с. 540—545.

⁶² «Отечественные записки», 1827, № 84, с. 154—155.

⁶³ «Москвитянин», 1851, № 8, кн. 2, с. 331.

По-прежнему процветал в провинции и такой традиционный вид исполнительства, как хоровое пение. Среди хоровых капелл выделялся воронежский хор певчих князя Ю. Н. Голицына, которым он сам дирижировал. В нем насчитывалось 40 человек. В одном из концертов хора 8 февраля 1851 года исполнялись три номера из Реквиема Моцарта, хоровые сочинения Россини, Гайдна, Калливоды. Концерт завершился произведениями Бортнянского. О высоком мастерстве хора особенно в русском репертуаре сообщал журнал «Москвитянин»: «Хор русских певчих, исполняя музыку Бортнянского, действовал дружнее и свободнее, чем передавая мысли итальянцев и немцев. С глубоким вниманием присутствовавшие прослушали „Достойную“. Весь казался одним инструментом, одним дыханием, которое то усиливалось, то ослабевало и замолкало едва внятным шепотом. В заключение вечера князь Голицын начал импровизировать с своим хором»⁶⁴.

Расцвету концертной жизни в провинции во многом содействовала и деятельность отдельных местных музыкантов, композиторов и исполнителей, обитателей русских городов. Назовем воронежских пианистов Рахманова и Мускова, постоянно выступавших с концертами; с 1837 года в том же городе появился виртуоз и композитор И. В. Романус, командир военных кантонистов, много сделавший для музыкального развития Воронежа; активно работал здесь и капельмейстер драгунского полка композитор Матечек, чех по происхождению. Лучшим учителем музыки в 30—40-х годах считался в Воронеже некий Деннер. Свои профессиональные музыканты были и в Харькове (например, композитор Шульц, выступавший в концертах и как дирижер). В Киеве активную деятельность вели скрипач Данилевский, композитор Витвицкий. В далеком Иркутске в 40-х годах был организован военный оркестр, руководителем которого явились ученики А. Алябьева. Искусство иркутского оркестра получило высокую оценку в прессе: «Оркестр этот, при всей ограниченности материальных средств, достиг до такой степени совершенства, что с ним едва ли сравнится какой-либо из губернских оркестров. Слушать исполняемые им произведения знаменитых композиторов, не говоря уже о танцевальных пьесах, составляет истинное наслаждение»⁶⁵. В начале 50-х годов в родном Нижнем Новгороде начал свою концертную деятельность М. А. Балакирев.

К середине столетия концерты в провинциальных городах все больше перенимают столичные традиции. Как и в столицах, в губернских городах возникают отдельные музыкальные общества. Важную просветительскую роль приобретают университетские концерты в таких городах, как Казань, Киев, Харьков. В Киеве в 1848 году было основано Симфоническое общество, раз в месяц

⁶⁴ «Москвитянин», 1851, № 6, кн. 2, с. 104. Интересный концерт из хоровых сочинений Бортнянского состоялся 25 марта 1842 года в Калуге. Местные любители исполнили концерты русского мастера «Вскую прискорбна еси душе моя», «Услыши, боже, глас мой» и «Да исправится молитва моя».

⁶⁵ «Северная пчела», 1846, 1 марта, с. 189.

проводившее концерты в зале университета. Значение его деятельности трудно переоценить: в этих концертах прозвучали многие произведения Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена, Мендельсона.

Рост культурной жизни провинциальных городов привлек к себе и достаточно многочисленных гастролеров. Нередко здесь выступали талантливые русские музыканты, которым ввиду конкуренции иностранных артистов трудно было получать концерты в столицах. Среди русских исполнителей давали концерты в разных городах России — Воронеже, Казани, Киеве, Нижнем Новгороде — скрипачи Н. Я. Афанасьев, Н. Д. Дмитриев-Свечин. С большим успехом выступали в Киеве в 1844 году юные братья Рубинштейны. Много гастролировали по разным городам России братья Контские — Аполлинарий (скрипач) и Антон (пианист). В начале 50-х годов с их искусством познакомились в Киеве, Одессе, Харькове, Вильно, Митаве, Кишиневе, Нижнем Новгороде. Выступали в провинции и столичные певцы: А. О. Бантышев в Казани (1848), Ярославле и Вологде (1852), Л. И. Леонов — в Нижнем Новгороде (1849), С. С. Артемовский в Воронеже и Курске (1850).

С конца 30-х годов провинциальные города посещают и видные иностранные музыканты. Так, например, в 1837 году в Одессе известный немецкий пианист Леопольд Мейер играл произведения Шопена. В 40-х годах жители прибалтийских городов — Риги, Дерпта, Митавы — слушали Клару Вик и Полину Виардо, Уле Булля и Ференца Листа. Большое концертное турне по России совершили братья Венявские, пианистка С. Борер, виолончелистка Э. Христиани. Блистательными были гастроли Листа по югу России в 1847 году, где Лист завершил свою концертную деятельность. Эти концерты имели большой резонанс. «Одесский вестник» писал: «Явление Листа увлекло в Одессе и поглотило все. Имя Листа раздавалось даже в тех углах, где, кроме шарманки да бродячего скрипача-цыгана, не слышат другой музыки» (259, 433).

Краткий обзор музыкальной жизни провинции лишней раз подтверждает значительность этой пока еще мало разработанной темы. Уделяя основное внимание концертной практике столичных городов, исследователи вплоть до недавнего времени редко рассматривали ее в контексте общего процесса развития музыкальной культуры России дореформенного времени. Между тем процесс этот был, по существу, единым. Естественно, что музыкальная жизнь провинциальных городов, пока еще скованная условиями помещичьего, усадебного быта, не могла в то время полностью способствовать утверждению национальных творческих сил. Но почва для будущих больших сдвигов была уже подготовлена: росла аудитория, учащались гастроли русских артистов, создавались на местах музыкальные общества и объединения, позднее получившие статус официальных учреждений, отделений Русского музыкального общества. Процесс этот становится очевидным уже в конце 50-х годов — на пороге нового времени, в предвидении расцвета национальной музыкальной культуры.

1.

Интенсивный рост отечественной музыкальной культуры после 1825 года, выдвижение ярких и сильных творческих фигур, расширяющееся знакомство с различными течениями зарубежной музыки — все это вызвало потребность разобраться в потоке новых явлений и определить отношение к ним, выработать четкие критерии эстетической оценки.

Никогда раньше так много не писали о музыке, столько не спорили по поводу оперной премьеры или последней новинки, исполненной в очередном концерте. Специальной музыкальной прессы еще не существовало, но большинство газет и журналов общего типа в той или иной степени уделяли внимание событиям музыкальной жизни. Так, крупнейшая столичная газета «С.-Петербургские ведомости», не дававшая в первой четверти XIX века почти никакой музыкальной информации, теперь систематически откликается на все сколько-нибудь заметные концерты и оперные постановки. Различного рода материалы о музыке постоянно публиковала и другая большая еженедельная газета — «Северная пчела», издававшаяся с 1825 года Ф. В. Булгариным. Несмотря на рептильно-черносотенный характер этой газеты и одиозную личность ее издателя, на страницах «Северной пчелы» иногда появлялись и ценные, содержательные статьи прогрессивных деятелей русской музыкальной критики. Начиная с 30—40-х годов некоторые толстые литературно-художественные журналы («Библиотека для чтения», «Отечественные записки», позже «Современник») из номера в номер печатали развернутые обзоры театральной и музыкальной жизни¹. На почве различного отношения к явлениям музыкального творчества возникали споры и столкновения мнений, завязывались острые полемические схватки, в которых отражалась напряженная идейно-эстетическая борьба, сопровождавшая становление и рост передового национального музыкального искусства.

Критика становится важным фактором развития музыкальной культуры, повышаются ее авторитет и влияние на широкие слушательские круги. Деятельность лучших музыкальных критиков

¹ Об освещении вопросов музыки в различных органах печати см. вводные статьи в кн.: 145.

в рассматриваемый период отличалась просветительской направленностью: они стремились не только оценивать произведения, но и разъяснять их значение и смысл, развивать и воспитывать вкус аудитории, поднимать ее до понимания подлинных высот искусства.

А. Д. Улыбышев считал свою статью о «Волшебном стрелке» Вебера, напечатанную в 1825 году в газете «Journal de St.-Petersbourg», первым опытом музыкальной критики в России (см.: 313). При всей содержательности и значительности этой статьи для своего времени с таким утверждением вряд ли можно согласиться. Уже до ее появления в журналах «Вестник Европы» и «Московский телеграф» были опубликованы несколько статей В. Ф. Одоевского о музыке, отличающихся глубокой принципиальностью и пронизательностью суждений. Но независимо от вопроса о приоритете справедливо то, что именно с середины 20-х годов в России начинает формироваться музыкальная критика как особый род деятельности, поднимающийся над уровнем простого репортажа или легковесной фельетонной causerie².

Среди наиболее видных ее представителей во второй четверти XIX века кроме упомянутых уже Одоевского и Улыбышева следует назвать Н. А. Мельгунова, Д. Ю. Струйского, М. Д. Резвого, В. П. Боткина. В конце 40-х годов появляются в печати первые статьи о музыке В. В. Стасова, носившие, впрочем, пока еще эпизодический характер. С 1851 года А. Н. Серов систематически выступает на страницах петербургских журналов в качестве музыкального критика. Однако деятельность этих двух корифеев русской музыкально-критической мысли широко разворачивается лишь со второй половины 50-х годов и в основном связана уже с более поздним периодом развития отечественной художественной культуры.

Одновременно с Серовым начинает писать о музыке Ф. М. Толстой (Ростислав). Одним из первых его печатных выступлений на этом поприще была рецензия на петербургскую премьеру «Эсмеральды» Даргомыжского с весьма сочувственной оценкой новой русской оперы. В 1854 году Ростислав посвятил серию статей подробному разбору глинкаинского «Сусанина», первоначально появившуюся в «Северной пчеле», а затем изданную в виде отдельной брошюры. И позже он неоднократно выступал в защиту русских композиторов. Но поверхностность, легковесность суждений Ростислава и его претенциозно-многословная манера излагать свои мысли вызвали справедливые нарекания со стороны прогрессивных музыкальных деятелей³.

Для большинства названных выше лиц музыкальная критика не являлась основной профессией. Это были высокопросвещенные

² Легкая непринужденная беседа (франц.).

³ Серов откликнулся на брошюру Ростислава об «Иване Сусанине» очень ядовито написанной критической статьей («Москвитянин», 1854, № 23), в которой характеризовал стиль автора как соединение фельетонной болтовни с претензией на тяжеловесную ученость на «немецкий лад».

люди, обладавшие разносторонними культурными интересами, в сферу которых музыка входила на равных правах с другими областями их духовной жизни. Одоевский — энциклопедически образованный человек, философ, писатель-беллетрист, автор оригинальных новелл и повестей, высоко оцененных современной критикой, экспериментатор в области точных наук и одновременно пропагандист творчества Глинки, исследователь русской народной песни и старинной церковной музыки, инициатор и участник многих музыкально-просветительных начинаний; Струйский⁴ — поэт-романтик, драматург и композитор; Резвой — по основной специальности инженер-строитель, член-корреспондент Петербургской Академии наук, любитель-виолончелист, музыкальный теоретик и лексикограф, занимавшийся (как и Одоевский) также композицией; Мельгунов — писатель, способствовавший пропаганде русской литературы за рубежом, автор статей о музыке в ряде московских и петербургских журналов; Боткин — постоянный участник московских литературных кружков в 30-х годах, связанный дружескими отношениями с Герценом и Огаревым, выступал в печати по вопросам литературы, изобразительного искусства и музыки⁵.

Такая разносторонность интересов и обширная эрудиция в различных областях знания позволяли им всем подходить к музыке с широких общекультурных и философских позиций. И вместе с тем их суждения вполне компетентны и достаточно аргументированны с чисто профессиональной точки зрения.

В качестве музыкальных критиков выступали и такие музыканты-профессионалы, как Ю. К. Арнольд, Б. Дамке, А. Л. Элькан, деятельность которых сыграла в целом положительную роль в развитии отечественной музыкальной культуры и пропаганде лучших образцов зарубежного искусства, хотя они и не выдвигали в своих статьях больших принципиальных проблем.

Крупнейшая фигура в русской мысли о музыке первой половины XIX века, бесспорно, Одоевский. На протяжении своей более чем сорокалетней музыкально-критической деятельности он не переставал живо и темпераментно откликаться на все новое, яркое и талантливое, даже если оно и не всегда отвечало его личным художественным вкусам и склонностям.

В центре внимания Одоевского всегда находился вопрос о путях отечественного музыкального искусства. С первого же знакомства с «Иваном Сусаниным» Глинки он решительно заявил, что эта опера открывает новый период в истории музыки — «период русской музыки». Сумев сразу же пронизательно угадать великое значение Глинки как основоположника русской классической музыкальной школы, Одоевский оставался неизменным горячим пропагандистом его творчества, а уже на склоне своей жизни, в 60-х

⁴ Печатался также под псевдонимом Трилунный.

⁵ Характеристики виднейших представителей русской музыкальной критики первой половины XIX века см. в кн.: 132; 45.

годах, сочувственно откликнулся на появление первой оперы Серова «Юдифь» и ратовал за ее постановку в Москве. С такой же симпатией отнесся он к молодому Чайковскому.

Критическая чуткость и широта взглядов Одоевского проявились и в его отношении к новым явлениям зарубежной музыки. Глубокий знаток и почитатель великих мастеров прошлого — Баха, Генделя, Бетховена, он смог оценить смелое новаторство Берлиоза, понял значение гигантской фигуры Вагнера, несмотря на то что далеко не все принимал в творчестве и музыкально-драматургических принципах немецкого композитора.

Одной из первоочередных задач, встающих перед русской музыкальной критикой в рассматриваемую пору, была выработка твердых критериев эстетической оценки, опирающихся на определенные философско-мировоззренческие основания. Это было связано с постановкой широких общих вопросов о природе и сущности музыки, ее месте в системе искусств, тайне ее воздействия на человеческую психику. Они решались большей частью с романтико-идеалистических позиций, определявших основное направление русской эстетической мысли в 20—30-х годах, а отчасти и позже. Музыка рассматривалась как наиболее романтическое из искусств — чистый «язык чувств», которому недоступно отражение реальных процессов действительности.

Для Одоевского, эстетические взгляды которого сложились под влиянием немецкой классической философии и прежде всего Шеллинга, областью музыки являлось невыразимое, таящееся в глубинах человеческого духа. В набросках трактата по эстетике, над которым Одоевский работал в середине 20-х годов, он писал: «...Музыка составляет истинно духовную сущность искусства»; это момент, «где определенное погружается в неопределенное, где конечное становится бесконечным...» (173, 175, 174). Чистая духовность музыки, ее освобожденность от всего материального, предметного ставит ее, по мнению Одоевского, выше не только живописи, но и поэзии. В одном из сохранившихся рукописных фрагментов он прибегает к такому образному сравнению: «...солнце является нам в виде ослепительного блеска, или в тихом отражении луны, или в грубых радужных цветах. Радужные цвета — живопись, луна — поэзия, солнце в чистом своем виде — музыка. Ни радужным цветам, ни луне не выразить солнца, ни живописью, ни поэзией вы не выразите музыки; она неопределенна потому, что есть выражение души в степени ее дальнейшей глубины» (175, 183) ⁶.

Попытка молодого Одоевского создать целостную, всеобъемлющую «философию музыки» не была доведена до конца, и сами его воззрения в дальнейшем эволюционировали и частично изменялись. В своих конкретных суждениях о музыке он оказывался гораздо выше этого туманного философствования и сумел оценить передовые достижения русского реалистического искусства.

⁶ Аналогичные мысли высказываются и в беллетризованном очерке Одоевского «Мир звуков» («Московский вестник», 1827, ч. IV. Отдел «Проза»).

Взгляды Одоевского отличались ярко выраженной антибуржуазностью. В своеобразном опыте романтической философской прозы «Русские ночи» устами одного из героев, выражающего взгляды самого автора, Одоевский говорит о чуждости музыки миру практицизма, каким была эпоха становящегося и крепнущего капитализма: «В нашей положительной эпохе она совершенная невозможность, нелепость!.. Если бы люди имели несчастье быть вполне логическими, они бы должны были выбросить музыку за окошко, как старую рухлядь» (200, 171).

И если музыка продолжает существовать, то, как утверждает Одоевский, вопреки этому грубо материальному духу времени: «По-моему, дух времени — в вечной борьбе с внутренним чувством человека; этот дух был принужден принять в свои недра противную ему музыку, покоряясь какому-то темному чувству человека, которое бессознательно угадало высокий смысл этого искусства» (200, 172).

Идеалистическое представление о музыке как об особом тайном языке человеческих чувств, сфере чистой духовности, не соприкасающейся с образами реального мира, господствовало в русской музыкальной критике вплоть до середины XIX века. М. Д. Резвой вслед за Одоевским отводит музыке самое высокое место на «лестнице искусств» именно благодаря ее беспредметности и неопределенности выражения: «Одной только музыке, производящей, не исполнительской, открыта чистая, отстраненная от всякой вещественности идеальность». «Язык музыкальный, без всякого сомнения, существует; он выше языка стихотворческого (...) Он не может выражать предметов, не может с грамматической и логической ясностью излагать мысли поэта-музыканта; но чувства высокие, сильные страсти, душевные ощущения им выражаются сильнее и даже как бы понятнее, чем языком стихотворческим» (224, 32, 34).

Подобное же противопоставление чувства и мысли, эмоционального и интеллектуального мы находим у Боткина. «Музыка, — утверждает он в одной из статей, — есть выражение чувства, одного чувства, без участия мысли, прямое проявление жизни души. Мысль, собственно как мысль, как сознание сущего, здесь совершенно не имеет места» (49, 36). Чувство одухотворенное, возвышенное становится выражением «мирового содержания», понимаемого Боткиным как некая абстрактная всеобщая субстанция, порождающая из себя весь реальный видимый мир вещей и предметов, но не растворяющаяся в нем и сохраняющая свою целостность и неделимость.

Среди литературных документов 30-х годов, отражающих господствующие музыкально-эстетические представления того времени, особый интерес представляют «Мысли о музыке» рано умершего поэта А. П. Серебрянского, друга Кольцова. Напечатанные в 1838 году в «Московском наблюдателе», они вызвали одобрительный отзыв Белинского. Серебрянский пишет в романтически возмуженных тонах о музыке как «идеальном языке природы», ко-

торый способен выразить все, что существует в мире, — «от текущих по своим путям светил неба до полевой травы». «Я страстно люблю эту музыку, — восклицает он, — которая то возносит дух на какую-то высоту светлую, божественную; то, прихотливо волнуя неизъяснимой тревогой, низвергает в неизмеримую глубину — глубину смертную и мрачную; то снова несет в область света и утешения, дышит на него роскошью жизни и набожным успокоением» (235, 5). В статье Серебрянского высказан ряд интересных мыслей, например об отражении в народной песне условий жизни, характера, «степени образования и гражданственности» того или другого народа, о подражании природе как основном принципе художественного творчества.

Но Серебрянский не идет дальше шеллингианского натурфилософского понимания отношений человека к окружающему его миру, порой с некоторым религиозным оттенком. Музыка для него прежде всего — откровение души человека и «мировой души», проявляющееся во всем доступном его восприятию.

Только в начале 50-х годов Серов, ставя вопрос о природе музыки как искусства и пределах возможного и доступного для нее, нащупывает путь к преодолению характерной для романтической эстетики антитезы мысли и чувства, хотя и несколько еще нерешительно, половинчато. Признавая музыку по своей сущности «языком души», «самых тонких, иногда едва ощутимых волнений, аффектов души», Серов вместе с тем подчеркивал, что различные душевные переживания вызываются реальными жизненными впечатлениями: «...душа, в сфере ее аффектов (Empfindungen), волнуется более или менее всем, что совершается с человеком в его микрокосме, то есть в нем самом, в его „я“ и в природе, во внешнем мире. И в музыке, значит, может отражаться вся жизнь человеческая в той степени, в какой она волнует душу чувством печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих двух чувств» (246, 231).

Последние слова, казалось бы, перекликаются с тем, что писал Струйский еще в 1830 году, утверждая, что «все идеи, выражаемые музыкаю... сосредоточены в двух стихиях: печали и радости» (270, 192). Однако несколькими строками ниже Серов пишет, поясняя и развивая свою мысль: «Но настроенность души может быть вызвана всем на свете: современными событиями, историческим фактом, отдельным случаем частной жизни, поэмой, драмой, романом, картиной, природою и так далее. Следовательно, истинная сфера музыкального языка так же безгранична, как сфера других искусств, пока музыка остается отражением настроенности душевной...» (246, 232).

Таким образом преодолевается ограниченность романтической эстетики и прокладывается путь к реалистическому пониманию музыки как отражения действительной жизни во всем ее богатстве и многообразии.

Нельзя, однако, не заметить, что эстетика романтизма сыграла и положительную роль в развитии русской музыкально-эстетиче-

ской мысли. Это прежде всего последовательная борьба за содержательность музыки, пусть и односторонне понимаемую, против бездушного формального ремесленничества, гедонического «ушегодия» или увлечения внешней виртуозностью, граничившей порой с акробатикой и жонглерством.

В одной из наиболее интересных и значительных своих статей «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» (1850) Боткин писал об академической «ученой» критике, ограничивающейся чисто формальным разбором произведений: «Грустно сказать, на какой еще низкой степени находится музыкальная ученая критика по милости схоластического непонимания того, что музыка есть прежде всего искусство сердца и чувства, а не сухого размышления, и что интересоваться своими контрапунктическими извилинами — не есть еще цель музыки» (52, 82). Как сам Боткин, так и другие критики, стоявшие на романтических позициях, видели свою задачу в том, чтобы разъяснить слушателям значение великих произведений искусства и способствовать пониманию их глубокого внутреннего смысла.

Для верной, объективной оценки той роли, которую сыграла деятельность критиков всей этой группы в русской музыкальной культуре, существенное значение имеет замечание Ю. А. Кремлева о нередко возникавшем разладе между «общей» и «частной» эстетикой (132, 151), иначе говоря, между туманными идеалистическими рассуждениями о музыке, ее природе и месте в ряду искусств — и характеристиками отдельных творческих явлений. Последние бывали гораздо более точными и верными, нежели выраженные высокопарным языком общие эстетические декларации.

Вместе с тем при постановке конкретных проблем творческой практики между деятелями, представлявшими в целом прогрессивную линию развития русской музыкально-критической мысли, обнаруживались существенные разногласия. В отличие от Одоевского, который оставался на протяжении всей своей жизни активным борцом за самобытное национальное искусство, вырастающее из народных корней, музыкальные интересы и симпатии Улыбышева, Боткина, Струйского склонялись по преимуществу к творчеству зарубежных композиторов. И если Боткин и Улыбышев, несмотря на «западническую» окраску их взглядов, сумели, хотя и с опозданием, оценить выдающееся значение глинкаевского «Ивана Сусанина», то Струйский никак не выразил своего отношения к великим творениям основоположника русской музыкальной классики, предпочитая оставаться в стороне от развернувшейся вокруг них полемики.

Эта странная, казалось бы, позиция станет понятной, если обратиться к его статье «Народность музыки», написанной в ответ на некоторые соображения, высказанные в журнале «Московский телеграф» в связи с постановкой оперы Верстовского «Вадим». «В ней, — писал Струйский, — теперь доискиваются народности, тогда как Вебер нимало о том не заботился; ибо ему верно было известно, что музыка общий язык человечества, и если народные пес-

ни имеют свой определенный характер, то это происходит от бедности» (272) ⁷.

И хотя Струйский не отказывает русским народным песням в искренности чувства, признавая, что они созданы «гениальными людьми», но считает их «однообразными и слишком ограниченными».

Его утверждение, будто причиной особого, своеобразного характера песен того или другого народа является их бедность, носит отпечаток аристократического пренебрежения к «простонародности». Во всем тоне статьи сквозит космополитическая тенденция, приводящая ее автора к недооценке национального элемента в искусстве. При этом в статье Струйского есть и здравые мысли. Так, он безусловно прав, замечая, что опера, целиком основанная на народных темах, не может быть «произведением зрелого искусства» и народность музыки определяется не количеством фольклорных заимствований, а тем, в какой степени она отражает характер народа ⁸. Именно такое ее понимание нашло реальное творческое воплощение в произведениях зрелого Глинки начиная с «Ивана Сусанина». Но Струйский, по-видимому, не смог или не захотел этого понять ⁹.

Именно в столкновениях и борьбе мнений вокруг отдельных наиболее значительных произведений русской музыки выявлялось различие идейно-эстетических позиций и в конечном счете проверялась степень прогрессивности взглядов того или другого деятеля.

2.

Уже в начале 30-х годов произведения русских композиторов первой четверти столетия воспринимались как в значительной степени устаревшие, принадлежащие прошлому, хотя «Русалки» Давыдова, «Князь-невидимка» и некоторые другие оперы Кавоса продолжали появляться на театральной афише и даже имели некоторый успех. Но это было лишь данью прошедшему ¹⁰, ощущалась необходимость в чем-то новом, более свежем.

Поэтому так горячо и сочувственно были встречены сцениче-

⁷ Подобные же мысли развиваются в более поздней статье Струйского «Несколько слов о народности в музыке» («Литературная газета», 1842, 8 февраля).

⁸ «Народность же Вебера состоит в том, что характер его опер носит отпечаток своенравной фантазии германского гения, угрюмого и задумчивого» (272, 20).

⁹ Возможно, что здесь играла роль и личная амбиция Струйского, который был сам композитором с притязаниями на смелость и оригинальность, но без яркого творческого дарования.

¹⁰ Статья В. А. Ушакова «Русский театр» в журнале «Московский телеграф» (1829, № 28), в которой выражается удовлетворение по поводу отсутствия в России «большой оперы» и высказывается уверенность, что пьесы типа «Русалок» и «Князя-невидимки» «скорее угодят всеобщему вкусу посетителей театров, нежели самые высокоученые произведения Глюка, Пиччинни, Сальери, Саккини и тысячи других» (с. 383), была уже анахронизмом для своего времени.

ские кантаты и первые оперы Верстовского. Среди русских композиторов до постановки «Ивана Сусанина» Глинки ни один не удостоился такого внимания критики, как он. В. Ф. Одоевский в статье «Несколько слов о кантатах г. Верстовского», которая была напечатана в виде письма к редактору журнала «Вестник Европы» (1824, № 1), отмечал самостоятельность пути, избранного композитором, простоту и силу выражения его музыки. Эти произведения, по мнению критика, «необходимо должны обратить внимание всякого любителя изящества, и тем более всякого русского» (181, 85). Так же тепло приветствовал Одоевский новое произведение Верстовского в том же жанре «Три песни» на слова Жуковского (180, 95—96). А анонимный критик «Московского телеграфа» в рецензии на «Музыкальный альбом 1828 года» с удовлетворением замечает, что композитор «занимается не только одною бальною и водевильною музыкаю», но и пишет серьезные «обширные музыкальные произведения»¹¹. Сообщая, что Верстовский работает над созданием большой оперы «и слышанные из нее отрывки, по уверению знатоков, доказывают, что в сем огромном труде талант г. Верстовского является в полном развитии», автор заканчивает свой отзыв пожеланием композитору «славы России и Моцарта».

Оперой, о которой идет речь, был «Пан Твардовский», поставленный на сцене московского Большого театра 24 мая того же года. Среди печатных откликов на эту постановку наибольший интерес представляет статья в «Драматическом прибавлении к „Московскому вестнику“» № 1, написанная тремя авторами — Н. А. Мельгуновым, С. П. Шевыревым и С. Т. Аксаковым. Мельгунов, которому принадлежал музыкальный раздел, подчеркивал, что «это наша, это первая русская опера»¹². Обращая внимание на следы влияния Мегюля и Вебера в музыке Верстовского, он замечает, что было бы несправедливо считать композитора подражателем: «Напротив, он умел создать свой род, которому остается всегда верен».

Помимо оценки самой оперы представляют интерес и некоторые из высказанных в статье общих мыслей. В ответ на раздававшиеся по адресу композитора упреки в отсутствии у него русских народных мелодий автор замечает, что, во-первых, сюжет оперы не русский, а польский, а во-вторых, обращение к фольклорному материалу само по себе не может служить критерием народности музыки: «Написать оперу в русском характере может тот, кто, достаточно напитавшись нашими напевами, переработает их в себе и потом уже в их духе напишет свое, не потому народное, что оно будет напоминать нам уже *известные* напевы, но потому, что будет соответствовать *нашим* музыкальным потребностям и чувству» (6, 10). В этих словах проявляется новое, более высокое понимание

¹¹ «Московский телеграф», 1828, № 1, с. 131—132.

¹² Как отмечает Ю. А. Кремлев (132, 32), это было, по-видимому, первое его выступление по вопросам музыки.

народности искусства, в какой-то степени перекликающееся с мыслями Белинского по данному вопросу.

Другой отклик на «Пана Твардовского», напечатанный в журнале «Атеней», принадлежал С. Т. Аксакову. В нем речь идет главным образом о либретто. Не считая себя достаточно компетентным для того, чтобы авторитетно судить о музыке, автор ограничивается лишь самыми общими замечаниями: «...Если музыка должна быть языком души, если назначение ее не одни уши, а сердце, если точное выражение чувств и положений действующих лиц составляют высокое достоинство музыкального произведения, то музыка г. Верстовского превосходна», прибавляя к этому, что «опытные знатоки и беспристрастные артисты согласны с данным мнением»¹³.

Следующая опера Верстовского «Вадим» с нетерпением ожидалась всеми, кто был близок к музыкальному театру, и сообщения о готовящейся ее постановке в Москве не раз появлялись в печати. Но когда премьера состоялась, отзывы об опере были далеко не единодушны.

«Молва», усердно анонсировавшая появление новой русской оперы, отмечала огромное стечение публики на первых представлениях, а затем задавала вопрос: «Но оправдалось ли это всеобщее ожидание, удовлетворился ли этот необыкновенный восторг?»¹⁴ После нескольких замечаний о роскоши сценического оформления давалась уничтожающая критика либретто; в отношении же музыки рецензент занял двойственную позицию. Признавая, что «педантическая критика, может быть, откажет „Вадиму“ в органической целостности, полноте и оконченности, требуемых от оперы», автор статьи констатирует, что те, кто умеет «только слушать и чувствовать музыку, а не разбирать ее по ученым грамматическим правилам... наслаждались от всей души родными звуками, господствующими в „Вадиме“»¹⁵.

Более суровым и последовательным в своем критическом отношении к опере Верстовского оказался издатель «Московского телеграфа» Н. А. Полевой, прямо объявлявший «Вадима» неудавшимся произведением, обреченным на недолговечность. «Причина неудачи „Вадима“, — пишет Полевой, — кажется нам в нерешительном характере музыки, изумительной нескладности пьесы, лишенной всякой поэзии, и недостатке музыкальных средств для русской оперы» (209, 276).

Посвящая далее ряд страниц подробному рассмотрению оперы в последовательном развитии ее драматургии от действия к действию, автор статьи задает вопрос: «Что должно выбрать человеку, который захотел бы теперь написать русскую оперу?» В поисках ответа на этот вопрос он пускается в общие рассуждения о двух противоположных родах музыки — «музыке Юга» и «музы-

¹³ «Атеней», 1828, № 10. Рецензия перепечатана в т. 3 Собрания сочинений Аксакова (М., 1956).

¹⁴ «Молва», 1832, № 97, с. 385.

¹⁵ «Молва», 1832, № 98, с. 391.

ке Севера», подразумевая под этими определениями итальянскую и немецкую музыку. Наиболее ярким и крупным представителем первой Полевой называет Россини, второй — Моцарта и Бетховена¹⁶. К подобному противопоставлению прибегали многие русские критики первой половины XIX века — корни этой антитезы мы находим еще в споре «моцартистов» и «россинистов».

Полевой считает, что русскому складу мыслей и чувств более близка «глубокая, многообразная музыка Севера, эта fuga страстей человека. В этой музыке вернее можно искать оснований для созданий русского композитора, и скорее отзовутся сердца слушателей на нее, нежели на веселость и огонь Юга» (209, 279)¹⁷. Но к этому он прибавляет, что подлинно русский композитор должен создать «нечто свое, самобытное», а не просто подражать образцам немецкого музыкального искусства.

Более одобрительной была оценка «Аскольдовой могилы» — лучшей из опер Верстовского и единственной, которая смогла завоевать широкую и длительную популярность. В журнале «Московский наблюдатель» отмечалось, что, по общему признанию, «музыка „Аскольдовой могилы“ гораздо выше первых двух опер г. Верстовского». Автор рецензии высказывает некоторые критические замечания по поводу либретто, страдающего, по его мнению, ненужной идеализацией отрицательных сторон допетровской Руси. В музыке же его все вполне устраивает, и он берет композитора под защиту от упреков в «романтическом направлении» и отказе от крупных оперных форм: «Но что до этого, если музыкант, который до сих пор один трудится с неутомимым жаром на поприще своего искусства, одушевил оперу во многих местах неподдельным вдохновением, уловил тайну музыкальной народности, если у него все, что называют песнью, романсом, именно прекрасно, по отзыву самых строгих знатоков»¹⁸.

Позиции, с которых оценивается здесь музыка «Аскольдовой могилы», нельзя признать прогрессивными. По широте и серьезности суждений этот отзыв значительно уступает приведенным выше высказываниям Мельгунова и Полевого о первых двух операх Верстовского¹⁹. И если известная снисходительность оценки могла быть оправдана тем, что Верстовский действительно был тогда единственным композитором, работавшим над созданием национальной русской оперы, то с появлением «Ивана Сусанина» Глинки, уви-

¹⁶ Полевой указывает еще третий род музыки, более ограниченный, по его мнению, — «музыки национальной», величайшим представителем которой он считает Вебера. Мысль его не вполне ясна в данном случае. Можно предполагать, что здесь имеется в виду музыка, близкая к народным истокам, но не достигшая всеобщего, мирового значения.

¹⁷ Вспоминаются слова Глинки об итальянском *sentimento brillante*, чуждом «жителям Севера» — русским.

¹⁸ «Московский наблюдатель», 1835, № 2, с. 287.

¹⁹ Впрочем, автор сам признавался в том, что лишен «тонкого музыкального чувства» и выступает в данном случае лишь в роли «общественного переметчика, который собирает чужие мнения и пользуется ими, чтобы наполнить журнальную страницу».

девшего свет немногим более года спустя, ситуация существенно изменилась. Прежние критерии оказались несостоятельными, и требования к отечественной опере стали гораздо более высокими.

В рецензии на постановку «Аскольдовой могилы» в Петербурге в 1841 году Ф. А. Кони чрезвычайно резко отзывается об опере, считая, что она «далеко не удовлетворяет требованиям современного музыкального творчества» и даже не заслуживает того, чтобы называться оперой: «Это есть большой, четырехактный водевиль, с песнями, куплетами и хорами и, к довершению эффекта, с танцами, сражениями, бурей и великолепным спектаклем» (124). Кони подвергает критике самый тип оперы с разговорными сценами, в котором музыка не передает действия, движения и борьбы страстей, а носит лишь характер отдельных лирических вставок: «Пока люди радуются или грустят, они поют у г. Верстовского; как в них забурлили страсти, капельмейстер ударит окончательный аккорд, и они пошли говорить». В итоге автор приходит к выводу, что «наши понятия об опере как о высшем проявлении музыкального творчества никак не дружатся с *песенником*, который дают под названием „Аскольдовой могилы“!»

К аналогичному выводу приходил и Боткин, сравнивая «Аскольдову могилу» и «Ивана Сусанина», хотя он не был безусловным почитателем Глинки и находил в его опере преобладание лиризма и недостаток драматического элемента. Но, будучи человеком высокой художественной культуры, тонким ценителем подлинного большого искусства, он не мог не сознавать огромной дистанции между оперным творчеством Глинки и Верстовского. В своем суждении об «Аскольдовой могиле» Боткин близок к Кони, утверждая, что это «не опера, а драма, лирические места которой положены на музыку». Задавая вопрос — «какая же разница между „Аскольдовой могилкой“ и „Жизнью за царя“?» — он отвечает: «Та, что М. И. Глинка смело принял затруднение и препятствие и боролся с ним, успешно или неуспешно — нет дела, а г. Верстовский благоразумно обошел их кругом» (56, 246—247).

Появление «Ивана Сусанина» выдвинуло перед русской музыкальной критикой целый комплекс проблем, отчасти уже не новых и ставившихся ранее в отдельных печатных выступлениях, но впервые обретших полную ясность и отчетливость. В спорах об опере Глинки поляризовались основные направления отечественной музыкально-критической мысли. При всем многообразии нюансов в оценках оперы, ясно вырисовываются две различные, противоположные тенденции: прогрессивная, исходящая из глубокой и искренней заинтересованности в успехах своего национального искусства, и реакционная, по существу враждебная ему. Выразители первой тенденции горячо приветствовали гениальное глинкинское создание как новое замечательное достижение русской музыки; представители второй — всячески старались умалить и принизить его роль.

Журнально-газетная полемика, сопровождавшая постановки обеих опер Глинки, достаточно широко и полно освещена в совет-

ском музыкознании (см.: 132; 146). Поэтому мы ограничимся здесь только кратким напоминанием ее важнейших моментов, характеризующих расстановку сил на музыкально-критическом фронте.

Цикл статей Одоевского об «Иване Сусанине» приобрел классическое значение. Уже после первого представления оперы он смело и решительно выступил в ее поддержку, откликнувшись на знаменательную для русской музыки премьеру краткой статьей под названием «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки „Жизнь за царя“», основные формулировки которой стали крылатыми выражениями. Одоевский подчеркивал прежде всего глубокое проникновение композитора во внутренний строй народного музыкального мышления, благодаря чему ему удалось доказать, что «русская мелодия, естественно, то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля». При этом критик отмечает, что Глинка почти не обращается в своей опере к подлинным народным песням и вместе с тем в ее музыке «нет ни одной фразы, которая бы не была родною русскому слуху». Завершается статья пророческими словами: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе,— *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем положила руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» (194, 119).

Во втором «Письме», появившемся в печати через несколько дней после первого, более подробно характеризуются сама опера и ее исполнение. Упоминается, правда, пока еще довольно глухо, и о том, что у новой оперы есть не только сторонники, но и противники, хотя, как замечает Одоевский, «число этих противников с каждым представлением уменьшается, а рукоплескания усиливаются».

Через некоторое время после опубликования этих двух «Писем» появилась еще одна статья Одоевского об «Иване Сусанине», носившая открыто полемический характер (183, 126—130). Поводом для ее написания послужили пренебрежительные разговоры по поводу глинкинской оперы в «высшем свете», о которых упоминает сам композитор в своих «Записках», а также статья Булгарина в «Северной пчеле» (1836, 19 и 21 декабря), направленная на «развенчание» и дискредитацию нового произведения. Издатель этой «придворной» (по собственному его выражению) газеты, предоставивший Одоевскому возможность выступить на ее страницах со своими «Письмами», спешил исправить допущенный им неосторожный шаг. Не будучи в состоянии отрицать выдающееся дарование Глинки, Булгарин пытался принизить новизну и оригинальность его оперы, заявляя, что в искусстве вообще не может быть ничего нового, и упрекал композитора в будто бы узком «материальном» понимании народности.

Остро сатирическое изображение в статье Одоевского поведения великосветских театралов, которые «в продолжение всего акта лорнируют ложи, наконец, в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каж-

дого ряда, здороваются, разговаривают»,—заставили редактора уже другого органа печати²⁰ сделать примечания с оговорками, смягчающими критический пафос подобных зарисовок.

Фраза Одоевского: «Все желало и желает успеха г. Глинки, кроме высшей публики» недвусмысленно указывает на социально-политическую подоплеку разногласий в оценке «Ивана Сусанина».

Среди первых печатных откликов на постановку «Ивана Сусанина» представляет интерес статья Я. М. Неверова «О новой опере г. Глинки „Жизнь за царя“», появившаяся в октябрьской книжке журнала «Московский наблюдатель» за 1836 год (см. также: 167).

Страстный и образованный любитель музыки, внесший ценный вклад в музыкальную лексикографию, Неверов не занимался вообще музыкально-критической деятельностью, и эта статья оказалась единственной его работой в данном жанре (см. о нем: 300; 45). Как свидетельствует сам автор, она была написана по просьбе Одоевского, влияние которого легко обнаруживается в содержании статьи (см.: 45, 259). Часто Неверов просто пересказывает или развивает его мысли и положения.

Обращая к московскому читателю, Неверов считал нужным коснуться опер Верстовского, пользовавшихся популярностью в Москве, но еще мало известных столичной публике. Отношение автора статьи к ним критическое. «Вадим» и «Аскольдова могила», по его мнению, «суть не что иное, как собрание большею частью прелестных русских мотивов, соединенных немецкими хорами, квартетами и итальянскими речитативами»²¹. «Г. Глинка,—читаем далее,—поступил иначе: он глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные...» (167, 337—338).

Заслуживает внимания замечание Неверова об оригинальности речитативов Глинки, которые «не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменчивость первых с мелодичностью вторых, и в них, кажется, слышишь интонацию русского говора» (167, 338).

К именам Одоевского и Неверова как первых музыкальных писателей, сумевших в полной мере понять великое историческое значение глинканского «Сусанина», следует добавить еще одно имя — автора статьи «Глинка и его музыкальные сочинения» Н. А. Мельгунова. Статья была написана до постановки оперы, и ее публикация должна была предшествовать премьере, но не появилась тогда в печати и стала достоянием известности лишь в 1874 году (см.: 148, 2, 202—209). Это, однако, не умаляет ее значения как документа русской музыкальной мысли 30-х годов.

²⁰ Статья была напечатана в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», 1837, 30 января, № 5.

²¹ Заметим, что это суждение Неверова значительно расходится с оценкой, данной «Аскольдовой могиле» в том же журнале годом раньше. Можно поэтому предполагать у автора сознательное полемическое намерение.

Однокашник и друг Глинки по Благородному пансиону, Мельгунов уже раньше имел случай высказать свое отношение к его творчеству. После возвращения из-за границы в 1834 году Глинка побывал в Москве, где был организован вечер для ознакомления небольшого круга любителей музыки с его последними произведениями. Сообщая об этом вечере, Мельгунов писал: «Не смеем с первого раза произнести решительного суждения о музыкальных произведениях г. Глинки, но нам кажется, что в них соединены по видимому разнородные качества современной музыки: блеск, мелодия и контрапункт, и соединены так, что составляют нераздельное целое и высокооригинальное. Музыку г. Глинки можно узнать по восьми первым тактам. И эта оригинальность заключается в невыразимой грации и в ясности, так сказать, прозрачности его стиля!» (160, 361—362).

В последних словах верно и точно подмечены некоторые характерные черты глинкинского творчества. Те же качества музыки Глинки отмечает Мельгунов и в своей большой статье об «Иване Сусанине», но прибавляет, что его «грация не есть слабость» и «не исключает силы, равно как отделка не есть педантизм, ибо нигде не изыскана, и его гармония, несмотря на обдуманность работы, так прозрачна и легка, как драгоценное кружево» (159, 165).

В статье нет подробного разбора оперы, так как Мельгунов писал ее, находясь уже довольно давно за границей, и не знал «Сусанина» в окончательном виде. В ней привлекают наше внимание прежде всего общие мысли о путях развития русской национальной музыки. Русская музыкальная школа, утверждает Мельгунов, усвоит достижения всех остальных европейских школ и обогатит их новыми, свежими элементами, взятыми из жизни своего народа. Именно Глинка, по его мнению, является тем человеком, которому по плечу решение этой задачи. В статье подчеркивается, что композитор «понял иначе значение слова: *русская музыка, русская опера*, чем его предшественники», и «не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву», а «открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ» (159, 163).

Невольно бросается в глаза близкое сходство этих формулировок с печатными высказываниями Одоевского, хотя Мельгунов и Одоевский не могли непосредственно общаться между собой в то время. Надо полагать, что и тот и другой выражали взгляды, сложившиеся в кругу людей, составлявших ближайшее окружение Глинки, и, вероятно, обсуждавшиеся при их дружеских встречах и беседах. Появление «Ивана Сусанина» позволило придать этим взглядам ясность и определенность, опираясь на уже имеющийся творческий опыт.

Рассмотренные статьи заложили основу отечественной глинкианы. Последующие критики и исследователи глинкинского творчества неизменно обращались к ним для подкрепления своих наблюдений и выводов.

Имя Глинки не переставало сходить со страниц периодической печати и тогда, когда бурные страсти, вызванные премьерой «Ивана Сусанина» в 1836 году, несколько поулеглись и опера прочно утвердилась в репертуаре. Сохранялись и две противоположные линии в оценке этого произведения, определившиеся с самого начала, но ничего принципиально нового ни с той, ни с другой стороны высказано не было. В связи с постановкой «Сусанина» в Москве в 1842 году помимо кратких газетных сообщений и рецензии были опубликованы две более обстоятельные статьи в журнале «Москвитянин», одна из которых принадлежала перу А. С. Хомякова — видного поэта и публициста из группы московских славянофилов. Автор чрезвычайно высоко оценивал оперу Глинки, подчеркивая ее народно-патриотическую идею, но приносил в трактовку произведения элементы консервативной славянофильской тенденциозности, что отчасти снижает значение статьи.

Постановка «Руслана и Людмилы» в том же году на сцене петербургского Большого театра послужила толчком к новой вспышке полемических страстей. Разные тенденции проявились еще до премьеры. Булгарин стремился заранее посеять недоверие и скепсис по отношению к новой опере. Не выступая прямо против Глинки, он писал о слабости русской оперной труппы, которая не сможет осилить такое сложное произведение, как «Руслан», и вроде бы даже выражал сочувствие композитору, вынужденному «сгибаться и сжиматься» до уровня находящихся в его распоряжении исполнительских сил («Северная пчела», 1842, 7 ноября).

Это вынудило Одоевского выступить со статьей, опровергающей подобные пессимистические прогнозы, хотя он прямо и не полемизировал с Булгариным. Одоевский писал о великолепном сценическом оформлении оперы, характеризовал исполнителей основных партий, среди которых были такие выдающиеся артисты, как О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова, высоко оценивал музыкальное руководство дирижера Ф. А. Раля. Все это, по его словам, служит залогом того, что «сказочная, неслыханная» музыка Глинки сможет дойти до слушателя во всей своей новизне и богатстве, а «блеск и великолепие этого спектакля превосходит все, что доныне видели на русских театрах, с которыми театры других столиц не могут соперничать в наше время в этом отношении» (197, 201).

Новое столкновение между теми же двумя авторами произошло после первых спектаклей. Булгарин снова избрал тот же маневр: не высказывая открыто своего отношения к самой опере, он предпочел нанести, так сказать, удар с фланга и ссылаясь на якобы холодный прием ее публикой. Разоблачая лживость этого утверждения, Одоевский иронически писал, что здесь, вероятно, допущена какая-то опечатка или пропущено несколько строк. «Напротив,— заявляет он,— по моим наблюдениям, публика с каждым представлением открывает новые, не замеченные сначала красоты в новой опере и более и более постигает всю прелесть мелодий, которыми она так богата...» (198, 205).

Эта вторая статья Одоевского о «Руслане и Людмиле» не со-

держит подробного разбора глинкинской оперы, но в ней высказан ряд принципиально важных мыслей, связанных с пониманием драматургических особенностей произведения. Повторяя некоторые из своих суждения по поводу «Ивана Сусанина», в котором «музыкальный характер русской мелодии» доведен композитором «до трагического стиля», Одоевский пишет далее: «„Руслан и Людмила“ есть вторая отрасль того же направления; в ней преимуществует характер славянской — *фантастический*; это наша сказка, легенда — но в музыкальном мире... Искать здесь обыкновенной драмы — напрасно; драма в фантастическом, сказочном мире имеет свои особенности и условия...» (198, 210—211).

Так сжато, почти афористично формулирует Одоевский различие драматургических принципов, лежащих в основе двух опер Глинки, и тем самым намечает верное решение вопроса о мнимом преимуществе той или другой из них, который послужил источником новой полемики, развернувшейся накануне 60-х годов.

Среди множества печатных откликов на постановку «Руслана и Людмилы» особенно выделяется большая статья О. И. Сенковского в «Библиотеке для чтения» (1842, декабрь), которую В. В. Стасов считал лучшим из всего написанного об этой глинкинской опере (260, 285). Отмечая необычайное богатство и оригинальность ее музыки, Сенковский писал, что в ней «каждая фраза — верш искусства, каждый период — целая бездна гениальных красот». «Тут есть такие вещи, — утверждает критик, — которыми гордился бы гений самого Бетховена, если б он произвел их» (234, 237, 244).

Характеризуя «Руслана» как «оперу в русско-сказочном роде», Сенковский противопоставляет его «волшебной» опере немецкого романтического типа. Уже в предпосланной премьере краткой заметке он отмечал это различие: «Глинка, который с первого шагу открыл новые пути в своем искусстве и торжественно пошел по ним, не стал бы писать *волшебной оперы* после „Волшебной флейты“, „Фрейшютца“, „Оберона“. Этот род уже исчерпан. Он очень удачно избрал русскую сказку. В германском „волшебстве“ формы предметов облакаются неопределенною таинственностью, мраком, туманами суеверия и восторженности; в русской сказке, напротив, все светло, весело, игриво, резко, разнообразно, необычайно, изумительно» (233, 232—233).

Ученый-востоковед, знаток арабских культур Сенковский не мог пройти мимо восточных элементов в «Руслане и Людмиле». Он подчеркивает, что фантастические образы у Глинки, в отличие от условной романтической фантастики, приобрели вполне реальный характер благодаря тонкому воспроизведению композитором своеобразного; необычного для европейского уха колорита восточной музыки. В опере Глинки, как отмечает Сенковский, нашла отражение та причудливая «смесь Востока с Севером», которую он считает характерной особенностью русских сказок.

При общем восторженно-хвалебном тоне статьи Сенковский, как, впрочем, и Одоевский, обращает внимание на недостатки либ-

ретто, длинноты в ходе действия, чрезмерную расточительность композитора, что затрудняет, по его мнению, восприятие оперы как музыкально-сценического целого. Эти вопросы, однако, не выдвигались на первый план. Они стали в центре споров о «Руслане и Людмиле» уже позже, с конца 50-х годов.

Статьи Одоевского и Сенковского не заставили замолчать противников оперы. Булгарин и его клика не унимались, действуя главным образом посредством мелких улолов и придилок. Но для всех непредвзятых ценителей искусства значение «Руслана и Людмилы» как выдающегося события в русской музыке было очевидным.

Не случайно именно оперы Глинки стали предметом особого внимания критики и вызвали наибольшее количество споров и разногласий в их оценке. Это объясняется как ведущим положением оперного жанра в творчестве композитора, так и тем местом, которое занимал оперный театр в музыкальных интересах русского общества. В печати появлялись сведения и о его романсах, но это были большей частью только сообщения о выходе в свет или самые общие и краткие характеристики. Исключение составляет большая статья, посвященная циклу «Прощание с Петербургом», в «Библиотеке для чтения» за 1840 год (сентябрь—октябрь; см. также: 148, 220—229).

Симфоническое творчество Глинки, относящееся в своей основной части уже к «послеруслановскому» периоду, привлекло к себе внимание в связи с «Русским концертом» Общества посещения бедных 15 марта 1850 года, где были исполнены две Испанские увертюры и «Камаринская». Эти произведения не вызвали большого количества откликов в печати, но в отношении к ним проявились те же две тенденции, которые определились уже в спорах вокруг «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Так, один из булгаринской своры, реакционный критик и театральный деятель Р. М. Зотов среди всех исполненных в концерте произведений особо выделил увертюру и «военный хор» А. Ф. Львова, что, конечно, объясняется не чем иным, как высоким официальным положением этого сановника-музыканта, и лишь глухо упомянул все остальные («Северная пчела», 1850, 27 марта).

Пьесы Глинки по достоинству оценил его неизменный почитатель и пропагандист Одоевский. Не забыв упомянуть о сочинениях других композиторов, вошедших в программу концерта, он уделяет главное внимание глинкинским симфоническим шедеврам: «Где в музыке последних годов вы найдете что-либо достойное стать наряду с Арагонскою хотою, которую Глинка написал, вдохновленный испанскими напевами? Как свежи эти напевы, какой жаркий колорит оттеняет их переливы, какая оригинальная, мастерская инструментовка!» (188, 227).

«Камаринская», по словам Одоевского, «принадлежит к тем прихотливым, но глубоким созданиям гениального нашего музыканта, которые доступны только Берлиозу и Глинке, с тою разницею, что Берлиозу трудно было бы выдержать постоянно тот рус-

ский характер, который ни разу не изменяет себе, несмотря на всю роскошь инструментовки, на все художественные сопряжения мелодий, проникнутые глубоким знанием музыки».

Статья Одоевского осталась едва ли не единственным заслуживающим серьезного внимания откликом на этот исторический по значению концерт, еще раз продемонстрировавшим чуткость и прозорливость критика в оценке глинкинского творчества.

О других русских композиторах — современниках Глинки — периодическая печать 30—40-х годов писала сравнительно немного. Наиболее значительные зрелые произведения Даргомыжского, привлекая к себе широкий общественный интерес, появились уже после 1855 года. Правда, имя его возникало на страницах газет и журналов и раньше, до постановки «Русалки» в 1856 году. Но это были по преимуществу сообщения о выходе в свет или исполнении его романсов и некоторых других сочинений, иногда сопровождавшиеся лаконичной оценкой. Несколько более обстоятельных статей были посвящены постановкам оперы Даргомыжского «Эсмеральда» в Москве в 1847 и в Петербурге в 1851 году. Однако эта опера молодого композитора, появившаяся на сцене только через несколько лет после ее завершения, представлялась к этому времени уже до известной степени запоздалым отголоском «неистового» романтизма 30-х годов и не давала повода для обсуждения вопросов, связанных с путями развития национальной русской музыки. Содержавшиеся же в ней зерна будущего Даргомыжского — мастера ярких и выпуклых драматических характеристик — могли быть увидены лишь позже, в исторической ретроспективе.

Сочувственно были встречены печатью первые творческие шаги Алябьева и Варламова. Первого из них высоко ценил Одоевский, отзывавшийся о нем как об одаренном музыканте, достойном занять место в ряду лучших русских композиторов. В обзоре московской музыкальной жизни за 1825 год он порицал тех, кто, преклоняясь перед всем иностранным, с пренебрежением относятся к родному, русскому и «не постигают, что оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер» (187, 99). Арест, ссылка, а затем полулегальное положение, в котором находился Алябьев в течение ряда лет, видимо, затруднили публикацию каких-либо сведений о нем. Упоминание его имени в рукописном оригинале «Письма к любителю музыки» Одоевского, посвященного глинкинскому «Сусанину», было вычеркнуто то ли карандашом цензора, то ли рукой осторожного и бдительного издателя «Северной пчелы», где это «Письмо» появилось в свет (см.: 180, 550). И хотя время от времени пресса сообщала об издании алябьевских романсов и его театральной музыке, но такие извещения были редкими и большей частью ограничивались простой информацией. Во всяком случае, внимание, уделявшееся Алябьеву в печати, далеко не соответствовало степени популярности его творчества.

Сложным было отношение критики к Варламову. На появление его первого сборника песен «Эолова арфа» откликнулись несколько газет и журналов, иногда сопровождая библиографическую инфор-

мацию краткими оценками. «Молва» отмечала: «Сочинения г. Варламова исполнены чувства и жизни»²².

Но «большая» критика либо вовсе обходила молчанием его творчество, либо отзывалась о нем в резко отрицательных тонах. Одоевский, ни разу не высказавшийся о произведениях Варламова при жизни композитора, впоследствии ссылался на них как на образец мещанской пошлости и безвкусицы. «Варламовские завывания», «пошлая чувствительность варламовских романсов» — подобные выражения мы неоднократно встречаем в его статьях 60-х годов. Появляется презрительное словечко «варламовщина».

Причинами такого нетерпимого отношения к творчеству этого композитора были открытая эмоциональность его музыки, казавшаяся многим грубой и вульгарной, а также опора на интонационный строй городского фольклора, отвергавшегося сторонниками чистоты и неприкосновенности старой народной песни. В статье «Русская и так называемая общая музыка» Одоевский писал: «...можно так переиначить ноты любой народной песни, что она делается всем, чем вам угодно: итальянскою, немецкою, французскою, испанскою, только не русскою. В этом роде большею частию сочинялись и сочиняются у нас так называемые русские романсы, в особенности Варламовым, где, как говорят в шутку, господствуют итальянские фразы на нижегородский лад, и наоборот» (199, 319).

Вряд ли есть в наше время необходимость доказывать несправедливость этого суждения.

На фоне такого рода высказываний выделяется своей объективностью и доброжелательностью тона отзыв о Варламове в «Отечественных записках», появившийся вскоре после смерти композитора в связи с концертом в пользу его семьи 12 апреля 1849 года. Автор отзыва пишет, отмечая близость между поэзией Кольцова и музыкой Варламова: «Первый был представителем художественного воспроизведения *русской народной поэзии*, второй — представителем художественного воспроизведения *русской народной музыки*. В романсах Варламова и песнях русского народа — общие достоинства и недостатки: с одной стороны, однообразие настроения, на один лад, а с другой — сильная концентрированность чувства и невыразимо нежный оттенок меланхолии. Мы говорим *воспроизведение*. Пусть не смешивают этого слова с *заимствованием*. Варламов редко заимствовал русские народные мотивы; он *создавал* их, но создавал в духе и характере русского народа»²³.

Нельзя не признать, что в этих строках, в общем, верно определены эмоциональный строй варламовского творчества и самостоятельный индивидуальный подход композитора к претворению народно-песенных элементов.

Внимательно отмечая все ростки нового в русской музыке, периодовая критика готова была приветствовать и такие произведе-

²² «Молва», 1833, № 6, с. 21.

²³ «Отечественные записки», 1849, № 5, Музыкальная хроника, с. 308—309.

ния, значение которых оказывалось эфемерным и не выходило за пределы своего времени, если в этих произведениях проявлялись серьезность намерений и достаточный профессиональный уровень. Так, Одоевский в 1825 году критически отзывался о людях, которые «по старинному пристрастию к иностранцам... не могут поверить, что русский может написать такую симфонию, какова, напр[имер], симфония гр. Виельгорского...» (187, 99). А спустя четверть века в уже цитированной статье о концерте Общества посещения бедных, где впервые прозвучала «Камаринская» Глинки, он писал по поводу исполненной в том же концерте увертюры к опере А. Г. Рубинштейна «Дмитрий Донской»: «Мы с удовольствием замечаем, что наш даровитый музыкант вступает на новое поприще и трудится над оперою и что имя этой оперы *Дмитрий Донской*». «Радуемся душевно,—прибавляет к этим словам Одоевский,— что *нашего полку прибыло*» (188, 229).

Композиторские дебюты Рубинштейна были очень сочувственно встречены прессой, увидевшей в нем яркую и многообещающую творческую личность, способную обогатить русскую музыку новыми достижениями. В связи с исполнением его Первой симфонии в петербургских университетских концертах рецензент «Отечественных записок» замечал, что «в этом талантливом молодом человеке композитор затмил исполнителя», одобряя выбор пути Рубинштейна, который «придерживается преданий германской симфонической школы и тех великих образцов, которые были ее славными деятелями»²⁴.

Впоследствии именно чрезмерная классичность и «германизм» Рубинштейна стали причиной резко критических суждений о его творчестве. Но эти суждения возникают в атмосфере напряженной идейно-художественной борьбы 60-х годов и должны быть рассмотрены в соответствующем месте.

3.

Возникший еще в середине 20-х годов спор «моцартистов» и «россинистов»²⁵ продолжался и в последующие десятилетия, в значительной степени определяя оценку различных явлений зарубежной музыки. Но противопоставление двух творческих фигур — Моцарта и Россини — сменяется более общей и широкой постановкой вопроса о немецкой и итальянской музыке — их характерных особенностях и преимуществах. При этом главным представителем немецкой музыкальной школы, наиболее полно выразившим ее сущность, признается наряду с Моцартом также Бетховен.

²⁴ «Отечественные записки», 1850, № 2, Смесь, с. 279. Впрочем, повторное исполнение симфонии Рубинштейна вызвало гораздо более сдержанную оценку в том же журнале. Отмечая хорошую фактуру и искусную оркестровку композитора, критик находил, что произведение лишено необходимого единства («Отечественные записки», 1850, № 5, Смесь, с. 48).

²⁵ См. главу «Музыкально-эстетическая мысль» в т. 4 настоящего издания.

К полемике, развернувшейся вокруг опер Моцарта и Россини, непосредственно примыкает статья Струйского (Трилунного) «О Россини и россинистах», напечатанная в 1829 году в журнале «Атеней». Автор статьи, как бы подводя итог уже потерявшему свою первоначальную остроту спору, видит очередную задачу в том, чтобы дать философское объяснение различным музыкальным вкусам и пристрастиям, не ограничиваясь просто высказыванием своих непосредственных впечатлений. «Ни в каком веке, — пишет он, — не было столько шума о музыке, как в нашем; но музыкальной теории до сих пор еще нет: Шлегели являются после Гомеров и Шекспиров. Теперь мы наслаждаемся гармониею Моцарта, настанет время, когда дадим отчет в нашем наслаждении» (274, 185).

Упоминание имени Шлегеля указывает на романтико-идеалистическую тенденцию в понимании Струйским основ музыки как искусства. Эта тенденция с очевидностью проявляется и в его характеристике творчества Моцарта, которое «возносит нас от земли на небо, раскрывая перед нами данной ему властью от бога недоступный идеальный мир, наслаждения коего невыразимы».

Германской культуре Струйский придает универсальное значение, видя в ней истоки всего дальнейшего музыкального прогресса. «Немцы, — утверждает он, — во всем наши учителя; философия принадлежит им — поэзия и музыка также им. Гайдн, Моцарт, Бетховен составляют триумвирство музыкального мира; они усвоили себе все прошедшее, вместили в себе все настоящее; вероятно, от них же произойдет и будущее». К ученикам этих немецких классических мастеров Струйский относит не только Вебера и Шпора, но и некоторых крупнейших французских (или «вросших» в музыкальную культуру Франции, как Керубини и Спонтини) композиторов, и даже «незабвенного нашего Бортиянского».

Такая исключительная ориентация на все немецкое приводит Струйского к несправедливым, пристрастным суждениям о Россини как оперном композиторе, который поет как соловей, подменяя «птичьими руладами» выражение «страстей человеческого сердца», и жертвует драматическими эффектами ради угождения певцам. Любопытно при этом, что Струйский называет Моцарта, Гайдна и Бетховена преемниками «Перголезевой школы» и считает, что не кто иной, как именно Перголези если не создал, то «образовал» гармонию²⁶. Здесь он через целое столетие протягивает руку некоторым националистическим немецким исследователям XX века, утверждавшим, что Перголези был в большей степени выразителем германского, нежели итальянского духа.

Впоследствии Струйский неоднократно высказывал мысли, близкие тем, которые изложены им в цитированной статье, причем особенно подчеркивал значение Бетховена (см.: 269).

²⁶ Одним из общих мест в русской музыкальной критике того времени была мысль, что гармония является преимущественным достоянием немецкой школы, а мелодия — итальянской.

Противопоставление итальянской и немецкой музыки как двух стихий, выражающих не только различие национальных характеров и темпераментов, но и глубинные сущности человеческой природы, становится основой многих высказываний в музыкальной критике 30—40-х годов. Мы уже ссылались на рассуждения Н. А. Полевого о «музыке Юга» и «музыке Севера» в статье, посвященной «Вадиму» Верстовского. Но особенно последовательно эта антитеза проведена в одной из принципиально наиболее важных статей В. П. Боткина, которая так и озаглавлена: «Итальянская и германская музыка»²⁷.

Сравнительная характеристика двух национальных культур поднимается Боткиным на уровень философского обобщения. Исходя из романтического взгляда на музыку как на «прямое проявление жизни души», он пишет далее: «Но так, как есть разница между первою пробудившеюся мыслью в человеке и мыслью спекулятивной, точно так же есть разница между чувством естественным и чувством одухотворенным, принявшим на себя мировое содержание... Как есть степени мысли — так есть и степени чувства. Вот точка, с какой должно смотреть на различные школы музыки, и потому итальянская и немецкая школы, будучи обе проявлением чувства, жизни души, различаются в степени, до которой возвысилось это чувство...» (49, 36).

Итальянская школа, по Боткину, «есть проявление чувства, преобладающего в своей естественности, для которого не разверзлось еще царство духа»; она лишена «всякого идеального, духовного, романтического начала». В немецкой музыке, напротив, «присутствует глубокий, могучий дух мысли, потому что глубина мысли слита с глубиною чувства...» (49, 38).

Наиболее полное выражение этой высокой духовности, составляющей, по мнению Боткина, характерное отличие немецкой культуры, он находит в творчестве Бетховена: «Бетховен есть полное и совершенное проявление германской музыки». «В музыке Бетховена не одно бесконечное стремление, а проявление абсолютного духа...» «Что предощущал Гайдн, к чему стремился Моцарт, то высказал Бетховен, он положил истинное духовное основание своему великому искусству» (49, 40—41).

Охарактеризованное различие между итальянской и немецкой музыкальными школами Боткин связывает с преобладанием в одной из них вокального, в другой — инструментального начала. Пение, как считает критик, «есть чувственное выражение музыки», в инструментальной музыке он находит «духовное ее выражение». Поэтому он ставит последнюю выше первой, только в ней «музыка становится самостоятельным искусством, в ней достигает дух совершенно свободной деятельности своей; в инструментальной музыке человек вступил в истинно бесконечную сферу» (49, 39).

Если до начала 30-х годов основные музыкальные споры сосредоточивались вокруг оперы, то теперь равноправное с ней,

²⁷ «Отечественные записки», 1839, № 12.

а иногда, может быть, и более высокое значение отводится инструментальной музыке, что было связано прежде всего с растущей популярностью творчества Бетховена. Как верно замечает Т. Н. Ливанова, «тридцатые годы оказались в огромной степени *бетховенской* порой нашей концертной жизни» (145, II, 12). Это находит отражение и в критике.

Материалы о Бетховене в русской прессе 30—40-х годов разнообразны по характеру и содержанию: здесь и отзывы об исполнении его произведений в концертах, и о постановке «Фиделио» в петербургском немецком театре (см.: 271), и биографические статьи, и беллетризованные очерки из жизни композитора, как оригинальные, так и переводные, и, наконец, сообщения из-за рубежа о фактах, связанных с увековечением его памяти. Все это свидетельствовало о большом интересе к личности и творчеству Бетховена в кругах читающей русской публики,

Одним из самых убежденных ценителей и пропагандистов бетховенского творчества был Одоевский. Правда, он не оставил сколько-нибудь развернутого изложения своих взглядов на сущность и значение наследия великого немецкого композитора, если не считать написанной в гофмановском духе новеллы «Последний квартет Бетховена»²⁸, где дан романтический образ «гениального безумца», одержимого видениями, для воплощения которых материальные средства музыки оказываются слишком грубыми и ограниченными. Но Одоевский систематически откликался на исполнение наиболее значительных бетховенских произведений и нередко заранее старался подготовить публику к их верному пониманию.

В рецензии на концерт Филармонического общества 23 декабря 1831 года Одоевский из всей программы касается только увертюры Бетховена «Кориолан», говоря, что она заслонила в его восприятии все остальные исполненные произведения. Строки, посвященные этому сочинению, полны романтической восторженности: «Он один [образ Кориолана] стоит передо мною как колоссальный призрак души, посетивший наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная». Характеристика бетховенской увертюры в последующих строках небольшой газетной заметки до известной степени напоминает образ композитора, созданный в новелле «Последний квартет Бетховена»: «Кориолан есть создание души опальной, отринутой от мира. Бетховен *выстрадал* сей венец. Долго буря зрела в его груди, но, исторгшись единожды, она пронеслась над миром, оставя неизгладимое впечатление» (186, 105).

Любопытно проводимое Одоевским сравнение Бетховена с Байроном, впервые встречающееся у Струйского в рассмотренной выше статье «О Россини и россинистах» («Бетховен — Байрон музыкального мира; он не извлекает сладостных слез, он повергает в уныние», — писал Струйский).

²⁸ Новелла Одоевского была напечатана в альманахе «Северные цветы на 1831 год», а затем вошла в состав его книги «Русские ночи».

Позднейшие высказывания Одоевского о Бетховене лишены свойственной этой заметке романтической окраски, они носят более конкретный, «деловой» характер, что отнюдь не означало какой-либо перемены в отношении автора к бетховенскому гению. Одоевский продолжал по-прежнему считать творчество Бетховена вершиной всего предшествующего музыкального развития.

О готовящемся исполнении Девятой симфонии Бетховена в концерте Филармонического общества 7 марта 1836 года он писал в трех статьях как о выдающемся событии музыкальной жизни, отмечая «странную участь» этого произведения, которое долго ждало своего признания и только после огромного успеха в Париже, когда композитора уже не было в живых, получило достойную оценку. «Что-то будет у нас? — спрашивал Одоевский. — И каково исполнит ее Филармоническое общество? Оно приняло на себя тяжелую обязанность, зато и честь будет велика» (180, 114). И уже накануне исполнения критик напоминал: «Завтра в концерте Филармонического общества любителей музыки ожидает торжественный праздник: „Играют Девятую симфонию Бетховена!“ Кто эти немногие слова прочтет хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее: эти строки не для него писаны. (...) С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный...» (180, 114—115)²⁹.

Так же заранее сообщал Одоевский в печати об исполнении пианистом Карлом Мейером бетховенской Фантазии для фортепиано, хора и оркестра, попутно замечая, что «теперя Лист в Париже играет на больших концертах простые сонаты Бетховена», которые не входили в обычный пианистический репертуар того времени, и «действие, производимое Листом в сих сонатах, превосходит всякое описание». «И нельзя не согласиться, — прибавляет к этому Одоевский, — что в таком исполнении в тысячу раз более истинной трудности, нежели в самых ужасных скачках Тальберговой музыки...» (180, 156).

Годом позже (1839) Гензельт сыграл Третий фортепианный концерт Бетховена, и снова Одоевский привлекает внимание к этому событию, подчеркивая, что пока еще ни один из бетховенских концертов не исполнялся в Петербурге. После исполнения он с удовлетворением констатировал, что «Гензельт не обманул ожиданий публики: це-мольный концерт великого Бетховена был исполнен им с тем глубоким чувством, которого требует произведение сего рода...» (192, 184).

Эти факты достаточно убедительно свидетельствуют о том, какое значение придавал Одоевский пропаганде бетховенского творчества и тому, чтобы сочинения композитора, перед которыми он так глубоко преклонялся, были верно восприняты и поняты русскими слушателями.

²⁹ После того, как исполнение симфонии состоялось, Одоевский начал писать рецензию, но не закончил ее (см.: 195, 116). Причиной этого, как полагает Г. В. Бернандт, было слабое исполнение (180, 547—548).

Среди новых явлений западноевропейского музыкального искусства особое внимание русской критики 30—40-х годов привлекает творчество двух композиторов: Мейербера — в опере и Берлиоза — в области инструментальной музыки. С середины 40-х годов предметом живого интереса становятся также оперы Верди, с которыми столичная русская публика имела возможность познакомиться в исполнении итальянской оперной труппы.

Еще до петербургской постановки «Роберта-Дьявола» в 1834 году в печати появлялись разнообразные сообщения о Мейербере, об успехе его опер в Париже, иногда перепечатывались отзывы на них французских критиков.

Успех «Роберта» был подготовлен не только прессой, но и уже достаточно длительным знакомством с немецкой романтической оперой, с которой это произведение Мейербера имеет очевидные точки соприкосновения. Веберовский «Фрейшютц» оставался одной из наиболее репертуарных опер, неизменно привлекавших публику. Напомним, что Боткин считал склонность к фантастическому одной из характерных черт германского духа. Именно поэтому, может быть, он ставил «Роберта-Дьявола» выше «Гугенотов». «...Опера „Роберт“, — писал Боткин в связи с ее исполнением немецкой труппой на сцене петербургского театра в 1838 году, — принадлежит к великим современным музыкальным произведениям, или, лучше сказать, она есть единственное современное великое произведение этого рода» (55, 32). Позже он отмечал, что в этой опере композитор пытался «сочетать итальянскую музыку с немецкой» (56, 251)³⁰.

С нашей точки зрения, едва ли можно согласиться с предпочтением «Роберта» «Гугенотам», которое оказывал не один Боткин, но и ряд других передовых русских деятелей середины прошлого столетия.

Впрочем, увлечение этой оперой, как и вообще творчеством Мейербера, разделялось далеко не всеми. Одоевский, воздавая должное Мейерберу как «великому, опытному музыканту», упрекал его в недостатке «новых, свежих мелодий». При этом и он считал, что в «Гугенотах» «еще меньше свежести», чем в «Роберте». «Все это, — не без скрытой иронии пишет Одоевский далее, — отнюдь не унижает достоинства этого великого художника; напротив, он изумляет своим искусством скрывать недостаток идей блестящею, изящною обработкою; но это талант колорита, а не талант изобретения; дело труда, учености, а не вдохновения» (198, 209).

Знаменательно, что эти суждения высказаны в статье, посвященной «Руслану и Людмиле» Глинки, которого Одоевский считает гораздо выше Мейербера и некоторых других прославленных зарубежных композиторов по новизне, оригинальности и свежести изобретения. Здесь сквозит уже ранее высказанная им мысль, что

³⁰ В другой статье на страницах того же журнала, не принадлежащей Боткину, говорится, что Мейербер соединил итальянскую, немецкую и французскую школы, «уравновесив композитора, певцов и поэта» («Отечественные записки», 1849, № 5, Музыкальная хроника, с. 295).

именно русскому музыканту суждено открыть новые пути в искусстве.

В свете задач, стоявших перед отечественной музыкой, оценивает Одоевский и новейшие течения зарубежного оперного театра. В своем отношении к Мейерберу он полностью разделял точку зрения Глинки и Даргомыжского. Несколько позже аналогичный взгляд на Мейербера выскажет и Серов, находивший, что «настоящее его место — декоратора в области музыки» и что «в одной строке Моцарта или Глюка несравненно больше музыки, чем во всех громадных партитурах Мейербера» (242, 53).

Все это заставляет сделать вывод, что, несмотря на горячее увлечение Мейербером таких людей, как Белинский, Герцен, Огарев, не говоря уже об умеренном Боткине, его оперное творчество осталось чуждым русской музыкальной культуре.

С новой силой вспыхивают в 40-х годах споры об итальянской музыке. Этому способствовали спектакли итальянской оперной труппы в Петербурге, имевшей в своем составе артистов мирового ранга, способных увлечь и захватить своим исполнением даже предвзятых слушателей. Новая итальянская труппа познакомила русскую публику со многими неизвестными ей ранее произведениями; наряду с Россини возникают имена Беллини, Доницетти, молодого Верди.

В связи с этим происходит пересмотр некоторых прежних суждений и оценок. Россини, против которого обращался весь критический пыл противников итальянской оперы во второй половине 20-х, а отчасти и в 30-х годах, теперь получает всеобщее признание как подлинный большой художник, создавший классические по своему значению образцы оперного искусства. Одоевский непосредственно вслед за приведенной оценкой Мейербера писал в той же статье: «Из всех музыкантов, ныне существующих, один Россини отмечен редким, свыше вдохновенным даром мелодии; лишь у него (особенно в „Вильгельме Телле“) вы находите эту роскошь мотивов, которая поражает вас своею свежестью; этого дара нельзя приобрести ни трудами, ни опытностью; появление людей, им обладающих, составляет эпоху в летописи искусства...» (198, 209).

Критика 40 — начала 50-х годов высоко оценивала не только мелодическое богатство Россини, легкость и изящество его фактуры, но и свойственное композитору мастерство обрисовки характеров и ситуаций. В одном из музыкальных обзоров «Отечественных записок» мы читаем: «...Россини ввел гениально в комическую оперу тот же элемент, которым он произвел реформу в опере-серии: *драматизм, строгое подчинение мелодии выражению ситуаций.* Как царь мелодии, как человек призванный для водворения ее в музыкальном мире Европы, Россини создал в „Barbieri“ ряд самых свежих, увлекательных, живых мелодий. Как человек, задачей которого было введение истинно драматического элемента в итальянскую музыку, он сообщил этим мелодиям строгое выражение положений и сделал посредством их гениальный опыт музыкальной характеристики лиц: Розина, Альмавива, Фигаро, Бартоло, Ба-

зилио имеют каждый свою определенную физиономию, свою типическую особенность»³¹.

Значительно более критическим было отношение к итальянским композиторам последующего времени — Беллини, Доницетти и особенно Верди. Развитие итальянской оперы после Россини рассматривалось обычно как путь постепенного упадка и утраты прежних завоеваний. Подобная точка зрения представлена в одном из оперных обзоров Боткина (1850), где в основном рассматриваются вопросы итальянского вокально-исполнительского искусства, но попутно дается и характеристика виднейших представителей оперного творчества Италии. Боткин сетует на то, что руссиневская школа, которая является «лучшею представительницею артистического пения», уходит в прошлое, а на смену ей приходит мало выдающихся певцов; «и немудрено, — замечает он, — эта школа требует долгого тщательного изучения, тогда как новейшую музыку, например Верди, можно петь и без тщательного изучения, и без обработки голоса» (51, 46).

Нельзя отказать некоторым характеристикам Боткина в меткости и наблюдательности. Беллиниевский стиль он определяет словом «патетический», отмечая такие его черты, как соединение «нежного и трагического», искренность, взволнованность чувства. «Но элегическая настроенность духа, — пишет он далее, — стала наконец тяготить своим однообразием... Только этим можно объяснить тот энтузиазм, с каким встретила Италия музыку Верди, столь противоположную Беллини. В ней заговорили иные звуки: грандиозный характер ее потряс сердце, утомленное меланхолией. Итальянцы вздрогнули от этой увлекательной энергии хоров, силы оркестра, унисона голосов: этот торжественный лиризм потряс их ослабленные нервы, и ничего не захотели они слушать, кроме Верди» (51, 48).

Но, признавая неотразимую силу воздействия музыки Верди на слушателей, Боткин тем не менее относится к ней отрицательно. Вслед за ним ту же оценку вердиевского творчества дает молодой Серов. В статье «Музыка и виртуозы», появившейся в 1851 году на страницах «Библиотеки для чтения», он прямо заявляет, что «наследники Россини гораздо слабее его», говоря о «плаксиво-сентиментальном нежничанье» Беллини и Доницетти, в свою очередь уступившем место «так называемому широкому, энергичному стилю г. Верди» (243, 38)³².

Кажется странным, что представители передовой демократической русской интеллигенции, находившие близкие и созвучные их идейным стремлениям мотивы в руссиневском «Вильгельме Телле» и некоторых операх Беллини, не смогли оценить освободительный пафос раннего Верди. Быть может, это было связано с наступающей реакцией против того «неистового» романтизма с пре-

³¹ «Отечественные записки», 1850, № 1, Музыкальная хроника, с. 65—66.

³² Справедливость требует отметить, что впоследствии Серов высказывался о Верди в более положительном тоне.

увеличенно сильными драматическими эффектами и необузданными страстями, известную дань которому отдал итальянский мастер в начале своего творческого пути. В очередном обзоре петербургской музыкальной жизни, помещенном в «Отечественных записках» и, возможно, принадлежащем Боткину, проводится параллель — Верди и Гюго: «Возьмите эстетические принципы литературной школы Виктора Гюго, приложите их к музыке, и вы получите в результате — Верди. Отсюда мы можем провести самую близкую параллель между двумя этими школами. Школа Гюго — направление *ложное, фальшивое* — с этим согласны теперь все критики, даже и в самой Франции; то же самое должно сказать и о quasi драматической школе итальянской музыки»³³.

Небезынтересны с этой же точки зрения и некоторые печатные высказывания Тургенева конца 40-х годов, посвященные итальянской опере. Высоко ценивший Россини и особенно восторгавшийся его «Вильгельмом Теллем», Тургенев отказывал Верди в мелодическом даре, упрекал его в эклектизме, грубости драматических эффектов и даже порой пошлости и избитости музыкального материала. Признавая достоинства вердиевской инструментовки, умение композитора владеть большими звуковыми массами, он приходил в целом к отрицательному итогу в оценке оперного творчества итальянского мастера. Огромный успех Верди не только у себя на родине, но и в крупнейших европейских столицах, по мнению писателя, говорит о его бесспорном таланте, но все же Тургеневу хотелось бы, «чтобы это музыкальное междуцарствие прекратилось как можно скорее» (284, 282).

Подробный анализ причин, обусловивших неприятие творчества Верди большинством деятелей русской культуры, увел бы нас слишком далеко в сторону от непосредственных задач данного очерка. Отметим только, что оно было достаточно длительным и устойчивым. Отношение к Верди существенно не изменилось и во второй половине века, когда оперы его заняли прочное место на русской сцене.

Первое знакомство русской публики с музыкой Берлиоза состоялось в 1841 году, когда огромным составом исполнителей, насчитывавшим около 250 человек, под управлением Г. Ромберга был исполнен в Петербурге его монументальный Реквием. Приезд в Россию шестью годами позже самого композитора, выступившего с несколькими концертами в Петербурге и Москве, расширил это знакомство и вызвал особенно большой интерес к его творчеству. Но уже с середины 30-х годов в русской периодической печати стали появляться различного рода сведения о Берлиозе и его сочинениях. Среди них выделяется сообщение о драматической симфонии «Ромео и Юлия», помещенное в первой книжке журнала «Пантеон» за 1840 год. «Во всей симфонии „Ромео и Юлия“, — читаем мы здесь, — Берлиоз показал себя царем оркестровки. Инструментация его есть живопись, где самые яркие цвета сливаются с тонами в ув-

³³ «Отечественные записки», 1849, № 7, Смесь, с. 86—87.

лекательную гармонию. Симфония „Ромео и Юлия“ есть колоссальный памятник современной музыки».

Исполнение Реквиема было отмечено печатью как крупное музыкальное событие, хотя в некоторых газетных отчетах и указывалось на его недостатки³⁴. Одоевский в день концерта, 1 марта 1841 года поместил в «С.-Петербургских ведомостях» статью с краткой характеристикой произведения, обращая внимание на особо примечательные с его точки зрения моменты партитуры, но окончательного мнения о нем не высказывал.

Подлинное признание Берлиоза в России наступило в 1847 году. Поддержка, оказанная им Глинке в Париже, заранее расположила в его пользу тех, кому дороги были судьбы отечественного искусства. И не случайно наиболее последовательными сторонниками Берлиоза среди русских критиков оказались верные друзья и пропагандисты глинкинского творчества Одоевский и Мельгунов.

В связи с петербургскими концертами Берлиоза в марте 1847 года, в которых были исполнены под управлением автора отрывки из «Фантастической симфонии», «Ромео и Джульетты» и «Осуждения Фауста», Одоевский напечатал две статьи, где подчеркивал смелое новаторство французского романтика, неисчерпаемое богатство его фантазии, изумительное владение оркестровыми красками. «До сих пор, — писал он, — если не ошибаемся, в его композиции существует стремление придать оркестру *драматический* характер, расширить его границы и без пособия всех искусственных, материальных украшений достигать той же цели, которой должна бы достигать и так редко достигает опера, несмотря на всю роскошь употребляемых ею материальных средств» (170, 221).

Во второй статье, написанной в форме открытого письма к Глинке, Одоевский замечает, довольно прозрачно намекая на болгаринские откровения по поводу «Ивана Сусанина»: «Давно ли говорили, что нет уже ничего нового в музыке; что все исчерпано, избито и разбито! У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателей, струна новая, которой существование мы и не подозревали» (176, 225).

Констатируя огромный успех Берлиоза у публики, несмотря на всю новизну и необычность его произведений, Одоевский пишет: «Действительно, должна быть какая-то особая симпатия между Берлиозовой музыкой и нашим русским врожденным музыкальным чувством: иначе нельзя объяснить этого явления» (176, 224).

Мельгунов, выступавший в московской печати, во многом сближается с Одоевским в оценке творчества Берлиоза, указывая на элементы театральности в его симфонических произведениях и выражая уверенность, «что переворот, произведенный Берлиозом в музыке, особенно инструментальной, найдет в будущем сильный отголосок и принесет в искусстве богатые плоды» (158).

³⁴ «Северная пчела», 1841, 27 февраля.

Интересно заметить, что с именем Берлиоза связаны первые публикации В. В. Стасова по вопросам музыки. В апрельской книжке «Отечественных записок» за 1847 год были напечатаны его очерк «Гектор Берлиоз», в котором сообщались важнейшие факты жизни и творчества композитора, а также «Музыкальное обозрение», в значительной своей части посвященное петербургским концертам Берлиоза.

Уже в первой из этих статей Стасов пишет: «...Берлиоз — человек, к которому нельзя остаться равнодушным или хладнокровным; он непременно заставляет много и жарко толковать о себе рго или сопга, тотчас же порождает вопросы, ведущие к исследованию самых глубоких оснований музыки...» (257, 7).

Впечатления Стасова от непосредственного знакомства с музыкой Берлиоза оказались очень противоречивыми. С одной стороны, он совсем отказывает Берлиозу в творческом даре, считая его только гениальным виртуозом-оркестратором, подобно тому как Лист является гениальным виртуозом фортепиано, а с другой — говорит о потрясающем воздействии его музыки, заставляющей всколыхнуться «самые высокие силы духа». Стасов совершенно справедливо видит в Берлиозе типичного представителя романтического направления в искусстве, для которого «существуют как предметы искусства только самые сильнообъективные явления в человеке и в природе и самые дикие ночные кошмары...» (261, 33). При всех колебаниях в отношении к чисто музыкальным достоинствам произведений Берлиоза Стасов исключительно высоко оценивает новаторское значение его творчества. «Вся будущая музыка, — утверждает он, — самым неразрывным, самым тесным образом связана с колумбовыми открытиями и предприятиями Листов и Берлиозов» (261, 37).

Наряду с подобными отзывами высказывались и более сдержанные, а то и прямо отрицательные мнения о Берлиозе. Так, цитированные статьи Одоевского вызвали полемический отклик в еженедельнике «Иллюстрация» (1847, № 9, с. 141). Принципиальной критике подвергаются самые основы берлиозовского программного симфонизма в несколько более поздней статье анонимного музыкального обозревателя «Отечественных записок». Касаясь поставленного Одоевским вопроса о внесении драматических элементов в область «чистой» симфонической музыки, автор писал: «Бетховен указал кульминационную точку, дальше которой драматическая музыка не могла сохранить самостоятельности своей. Всякий, кто решался сделать шаг вперед, выходил уже из сферы самостоятельной симфонико-драматической музыки; он логически не мог избежать двух результатов: 1) уклониться от драматической истины и впасть в аффектацию; или 2) для избежания этого спуститься в сферу оперы. Берлиоз, как и следовало логически, не избег ни одного из этих результатов»³⁵.

Пожалуй, наиболее резко отозвался о Берлиозе Серов. Исходя

³⁵ «Отечественные записки», 1849, № 5, Смесь, с. 103.

из тех же предпосылок, что и Стасов (Берлиоз — замечательный оркестратор, но не музыкант), он доводит свои выводы до крайних пределов, отрицает какой бы то ни было художественный смысл в произведениях Берлиоза и характеризует его «Ромео и Джульетту» как «ужасную галиматью» (242, 51).

Отношение к Берлиозу русских музыкантов было далеко не однозначным и во второй половине XIX века. Но, несмотря на все разногласия в оценке его творчества, для многих из них Берлиоз оставался образцом подлинного новатора, твердо и убежденно отстаивавшего свои художественные идеалы.

С конца 30-х годов в русской печати начинает мелькать имя Шопена в связи с редкими исполнениями его сочинений в концертах — но только мелькать, не привлекая к себе особого внимания. О Шопене иногда упоминали в общих обзорах фортепианной музыки, не выделяя его из числа множества второстепенных, ныне почти забытых композиторов. Более серьезный интерес к творчеству великого польского музыканта возникает лишь десятилетием позже. Ряд газет и журналов напечатал в 1849 году сообщения о его смерти, а иногда и довольно обстоятельные некрологи. «Отечественные записки» в одном из музыкальных обзоров этого года, давая краткую характеристику крупнейших пианистов, особенно выделяли Шопена: «Но вот композитор, при имени которого смолкают все споры и который посреди всеобщего коловратного движения остается постоянно оригинальным, постоянно верным самому себе: мы говорим о Фридерике Шопене». В заключение автор обзора пишет: «Сочинения Шопена принадлежат к замечательнейшим явлениям музыкального мира»³⁶.

Наиболее полная и для своего времени достаточно проницательная оценка шопеновского творчества была дана Боткиным в статье «Об эстетическом значении новой фортепианной школы»³⁷. Критикуя бездушие и антихудожественность того показного виртуозничества, которое было распространено на европейских концертных эстрадах в 30—40-х годах, Боткин писал: «Явился Шопен — и несчастное фортепиано, которое под прозаическим влиянием целого ряда искусников чуть-чуть не унизилось до степени какой-то музыкальной трещотки, вдруг от прикосновения его необыкновенного художнического таланта одушевилось дыханием поэзии... Фортепиано заговорило у него языком поэзии и какого-то грустно-страстного романтизма» (52, 71).

Суждения Боткина о Шопене не лишены односторонности. Так, он упрекает композитора в стремлении к «какой-то ложной и изысканной оригинальности», в злоупотреблении хроматизмами, заводящем его иногда «в совершенно непроницаемый мрак безысход-

³⁶ «Отечественные записки», 1849, № 6, Смесь, с. 299.

³⁷ Ю. А. Кремлев обращает внимание на высокую оценку Шопена как гениального композитора, проложившего новые пути в области фортепианной музыки, еще ранее данную Сенковским в «Библиотеке для чтения», 1847, т. 81 (см.: 132, 129). Но эта характеристика слишком обща и неконкретна.

ного хаоса». Явно недооценивает Боткин значение Шопена как мастера крупной формы, утверждая, что он «чувствует свою творческую свободу и силу лишь в пьесах небольшого объема» (52, 72)³⁸.

Пора настоящего признания Шопена в России наступила позже, в чем немалая заслуга принадлежала братьям Рубинштейнам. То же самое, но в еще большей степени следует сказать и об отношении к Листу. О нем писали очень много, особенно после его концертных выступлений в России 1842 года. Поразительное виртуозное мастерство Листа ошеломило всех, но не все смогли должным образом оценить глубину и мощь его пианистического новаторства. Боткин ставит Листа в один ряд с Тальбергом и Гензелем как пианистов, чье искусство развилось «со стороны техники» под влиянием шопеновских этюдов.

Иной взгляд был высказан Серовым в полемике с В. Ф. Ленцем: «Тальберг в отношении судьбы музыки послебетховенской имеет значение только как бездарный злоупотребитель одной формы фортепианной музыки — широкого аккомпанемента, указанного Бетховеном в Largo 1-го концерта и Вебером в некоторых приёмах его сонат, тогда как Лист всем существом своим тесно, неразрывно связан с бетховенскою музыкою. Он один своим гениальным взглядом окинул все, что Бетховен сделал для фортепиано и из фортепиано; он один с пользою пустил в ход (в своих гениальных аранжировках) указанные Бетховеном способы превращать фортепиано в оркестр...» (236, 153—154).

Но говоря о Листе как о единственном из современных музыкантов, который сумел проникнуть в подлинный дух бетховенского творчества, Серов еще раз подчеркивает: «Конечно, в исполнении только и в аранжировках, а не в сочинениях, к которым у него просто нет таланта». Эта оговорка понятна для того времени, когда симфонические поэмы и другие из наиболее значительных произведений Листа еще не были известны в России. «Открытие» Листа как композитора принадлежит 60-м годам.

Почти неизвестным вплоть до конца 50-х годов оставалось и творчество Шумана, впоследствии так высоко ценившееся русскими музыкантами. Если о нем писали, то большею частью как о муже знаменитой пианистки Клары Шуман, концертные выступления которой в 1844 году нашли довольно широкое отражение в печати. Об этих выступлениях считает необходимым напомнить музыкальный обозреватель «Отечественных записок» пять лет спустя в связи с сообщением о композиторе, произведения которого, по-видимому, достаточно хорошо знакомы ему: «Роберт Шуман — редактор знаменитой „Leipziger Musikalische Zeitung“ и муж г-жи Клары Вик-Шуман, которой мы не можем забыть до сих пор. Вместе с тем он очень оригинальный и умный композитор для

³⁸ В другой статье, напечатанной в том же журнале, прелюды Шопена отмечались как лучшее в новейшей фортепианной музыке. Критик сравнивал их с анакреонтическими стихотворениями Пушкина («Отечественные записки», 1849, № 5, Смесь, с. 106).

фортепиано, чему доказательством могут служить его „Симфонические этюды“ и соната в *fis-moll*»³⁹.

Очень скупы материалы о Шуберте, несмотря на то что имя его было известно в России уже в 30-х годах. Песни Шуберта звучали в быту, изредка печатались в журналах, ими горячо увлекались представители передовой русской интеллигенции⁴⁰, но на концертной эстраде его сочинения появлялись редко и не привлекали к себе внимания широкой публики. Боткин писал в рецензии на концерт известного немецкого певца Г. Брейтинга в Москве в 1838 году: «Если в первый его концерт зала Петровского театра была далеко не полна, то во второй раз она была почти пуста: таинственный „Лесной царь“ Шуберта пронесся для одних истинных любителей» (53; 29).

В целом пресса дает если не исчерпывающее, то достаточно полное и широкое представление о том, что из западноевропейской музыки вызывало наибольший интерес в России, что оказалось чуждо просвещенным кругам русского общества или просто осталось вне поля их зрения, какие споры и борьба мнений возникали вокруг тех или других имен и произведений.

4.

В 30—40-х годах начинает формироваться наука о музыке как особая отрасль знания, возникает интерес к специальной музыкально-теоретической и исторической проблематике. В различных журналах и альманахах, а иногда даже в ежедневных газетах публикуется довольно значительное количество статей, разъясняющих основные понятия теории музыки, очерков по истории музыкальных инструментов, исторических обзоров развития отдельных жанров и т. д. Большинство их преследовали не столько собственно научные, сколько популяризаторские цели. Часто это были не оригинальные работы, а перевод или компиляция, сделанные на основе иностранных источников. Но самый факт появления подобных публикаций показателен как свидетельство углубляющегося отношения к музыке, стремления сознательно воспринимать ее, понять источник ее воздействия.

В 1833 году в Петербурге была издана книга Ф. Ж. Фетиса «Музыка, понятная для всех, или Краткое изложение всего нужного, чтоб судить и говорить об искусстве сем, не учившись оному» в русском переводе инспектора Певческой капеллы П. Е. Беликова⁴¹ с авторским дополнением к ней под названием «Исторические достопамятности музыки».

³⁹ «Отечественные записки», 1849, № 6, Смесь, с. 301.

⁴⁰ См. Введение к настоящему тому, с. 23—24.

⁴¹ Беликов, состоявший в переписке с Фетисом, был именно тем лицом, которое сообщало бельгийскому ученому сведения о русской музыке для его капитального труда «*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*».

Выход в свет этого перевода был отмечен несколькими органами печати. В частности, «Молва» писала: «Прочитав сию книгу, мы рекомендуем ее читателям уже не по одному имени автора... это руководство, какого нельзя лучше требовать не для того, чтоб быть артистами, а для того, чтоб ценить эффекты и разбирать ощущения, производимые сим высоким искусством»⁴².

Особый интерес представляют исследования и публикации документально-мемуарного типа по истории русской музыки. Так, в 1840 году в «Художественной газете» и «Московских ведомостях» были напечатаны извлечения из «Известий о музыке в России» Я. Штелина. Тогда же журнал «Репертуар» публикует несколько мемуарных очерков по истории русского театра, включающих сведения и об опере XVIII — начала XIX столетия.

Большое внимание проявляется к вопросам древнерусской музыки. Вслед за работами Евгения Болховитинова, созданными еще на рубеже XVIII и XIX веков⁴³, к этой области обращается ряд других исследователей. Публикации В. М. Ундольского⁴⁴, И. П. Сахарова⁴⁵ до настоящего времени не полностью утратили свое значение благодаря содержащемуся в них ценному документальному материалу. Ф. П. Львов в брошюре «О пении в России» (Спб., 1834) высказывает мысль об общности основ древнерусского церковнопевческого искусства и народной песни, которая была впоследствии развита Одоевским в ряде исследовательских очерков, относящихся к 60-м годам.

Широко разворачивается в рассматриваемый период работа по сборанию и изучению всего связанного с народным бытом, поэтическим и музыкальным творчеством. Многие записи старинных песен, сказаний и сказок, описания традиционных народных обычаев и обрядов публиковались в периодической печати и в виде отдельных изданий. Однако русская музыкальная фольклористика как научная дисциплина только начинает формироваться в 50-х годах. Большинство фольклорных публикаций, появившихся до этого времени, содержали одни тексты, без напевов. Что же касается сборника Д. Н. Кашина «Русские народные песни» (1833—1834), то он не преследовал научных целей и был предназначен для использования в быту или на концертной эстраде. В отдельных статьях высказывались интересные мысли и наблюдения относительно связи музыки и слова в народной песне, но, как правило, они носили частный характер и не получали теоретического обоснования. Первым музыкально-фольклорным изданием, в основу которого положены определенные научные принципы, можно считать «Соб-

⁴² «Молва», 1833, № 129, с. 515—516.

⁴³ Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении и особенно о пении Российские церкви...— Воронеж, 1799; 2-е изд.— Спб., 1804; О русском церковном пении.— «Отечественные записки», 1821, № 21.

⁴⁴ Замечания для истории церковного пения в России.— ЧОИДР, 1846, № 3.

⁴⁵ Исследования о русском церковном песнопении.— Журнал Министерства народного просвещения, 1849, ч. 61, кн. 2 и 3, ч. 63, кн. 6 и 7.

рание русских народных песен» М. А. Стаховича, вышедшее в свет отдельными выпусками в течение 1851—1854 годов.

Аполлон Григорьев, посвятивший этому изданию развернутую рецензию, высоко оценил тщательное и вдумчивое отношение Стаховича к фольклорному материалу, хотя остался не вполне удовлетворен его обработками. «Стахович,— писал он,— дал в своих песнях собрание материалов весьма важных и до сих пор никем не тронутых: как собиратель исполнил дело с большим тактом и необыкновенной добросовестностью, представил, кроме того, в предисловиях ко второй и третьей тетрадям весьма замечательный взгляд на музыкальное построение русской песни, но в аранжировке мало заботился о простоте и естественности, а вместе и о логичности и красоте гармонии» (100, 129)⁴⁶.

Некоторые наблюдения Стаховича, касающиеся ритмической и ладовой структуры народной русской песни, а также форм ее бытования, прочно утвердились в современной музыкальной фольклористике, но для того времени были новыми и оригинальными. Так, оспаривая сложившееся мнение о преобладании минора в русской песне, Стахович обращает внимание на характерную для нее ладовую переменность: «Русская песня вообще любит модулировать из мажора в минор и обратно, а это еще не значит, что там, где была эта модуляция и сколько бы ни занимал минорный тон сравнительно большого числа тактов, и сама песня принадлежала к роду минора» (266, 17). Интересны также замечания Стаховича о вариантности попевок, местных песенных стилях. Он еще не находит точного определения для своих наблюдений, но сами по себе они были верны и плодотворны.

Одним из значительных достижений русского музыкознания в первой половине XIX века был трехтомный труд А. Д. Улыбышева «Новая биография Моцарта», изданный в 1843 году на французском языке⁴⁷. Как объясняет сам автор в предисловии к первому тому, что язык был им избран, потому что еще не существовало точно установленной русской музыкальной терминологии. Кроме того, он полагал, что книга, написанная по-французски, сможет привлечь внимание не только русских, но и зарубежных читателей. Улыбышев не ошибся в своем расчете. Очень скоро его труд стал достоянием европейской известности. В 1847 году он был издан в Штутгарте в немецком переводе, вызвавшем ряд печатных откликов. Многие западноевропейские исследователи ссылались на работу Улыбышева и цитировали ее. Серов отмечает, в частности, что К. Ф. Брендель в своей известной книге «История музыки в Италии, Германии и Франции» (1852) приводит целые страницы улыбышевского текста, хотя и не соглашается с некоторыми его

⁴⁶ Основные положения рецензии Григорьев позже развил и дополнил в большой статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (101), сыгравшей важную роль в развитии отечественной фольклористики 60-х годов.

⁴⁷ Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu l'histoire de la musique et d'analyse de principales oeuvres de Mozart, t. 1—3. Moscou, 1843.

суждениями и оценками. Обширные выдержки из Улыбышева мы находим и в русской периодике 40—50-х годов, причем нередко без указания имени автора⁴⁸.

Чтобы в полной мере оценить значение того, что было сделано Улыбышевым, надо учесть, что в зарубежной литературе тогда еще не было такого обширного фундаментального труда о Моцарте, охватывающего творческий путь композитора в целом⁴⁹. Автору, отдавшему десять лет жизни на создание своей книги, пришлось приложить немало усилий к тому, чтобы, живя в Нижнем Новгороде, в отдалении от крупных музыкальных центров, иметь в своем распоряжении все изданные до этого времени произведения высоко ценимого им композитора и быть в курсе новейшей литературы о нем на разных европейских языках.

Различные стороны моцартовского творчества неравномерно освещены в труде Улыбышева, что отчасти объясняется степенью их изученности в те годы, отчасти же личными склонностями автора. Основное внимание он уделяет операм Моцарта зрелого периода, начиная с «Идоменея», и эти главы представляют наибольшую ценность. С меньшей обстоятельностью рассматриваются симфонии и камерные инструментальные произведения и почти ничего не сказано о клавирных сонатах и концертах.

Особенно выделяет Улыбышев «Дон-Жуана», считая его вершиной развития оперного жанра не только у Моцарта, но и во всей истории европейского музыкального театра. Анализ этой оперы, занимающий почти половину третьего тома, содержит много тонких интересных наблюдений, хотя порой Улыбышев слишком романтизирует Моцарта и отыскивает некий скрытый тайный смысл там, где его трудно обнаружить при трезвом, непредвзятом подходе.

Не ограничиваясь рассмотрением творческого пути композитора и характеристикой его важнейших произведений, Улыбышев стремится создать универсальную концепцию общей истории музыки, что оказалось наиболее уязвимой стороной его капитального труда, вызвавшей ряд справедливых критических замечаний.

В основу книги, как указывает сам автор, была положена «идея предназначения». «Миссия» Моцарта состояла, по его мнению, в том, чтобы «сообщить в настоящем прошедшее и будущее музыки» (288, III, 246). «Моцарт резюмировал всю историю музыки от Жоскена до Гайдна», обозначив высшую точку в развитии музыкального искусства (288, II, 97). «Гений Моцарта... заключает в себе весь прогресс музыкального искусства» (288, III, 37). Важнейшие качества моцартовского стиля Улыбышев считает возможным

⁴⁸ Полный русский перевод, выполненный М. И. Чайковским (т. 1—2) и Зинаидой Ларош (т. 3), был издан только в 1890—1892 годах с вступительной статьей Г. А. Лароша и его же примечаниями, сделанными на основе зарубежной литературы о Моцарте, появившейся после выхода в свет книги Улыбышева.

⁴⁹ Капитальная четырехтомная монография немецкого исследователя Отто Яна появилась на свет полутора десятилетиями позже (Лейпциг, 1856—1859).

резюмировать в двух словах — «всеобъемлемость и высшее превосходство» (288, II, 120).

Подобная абсолютизация творчества Моцарта приводила Улыбышева к недооценке и принижению значения следовавших за ним композиторов, особенно Бетховена. Улыбышев упрекал великого симфониста в том, что он придерживался «ложного принципа», стремясь «придать инструментальной музыке тенденции драмы» (288, III, 145). Он находил, что Бетховен нарушает нормы прекрасного в искусстве, допуская «гармонические несообразности и крайности», и в подтверждение этого ссылался на гениальный по своей смелости переход от III части к финалу Пятой симфонии (288, III, 160). «Бетховен,— пишет Улыбышев,— постоянно в поисках за новизной и необычностью, которые не всегда соединяются с красотой, все более и более вдавался в причудливость и изысканность, пока совсем не утонул в них» (288, II, 131—132).

Узость и ограниченность эстетических позиций Улыбышева не раз отмечалась в печати. обстоятельный разбор его труда был дан Серовым в двух больших статьях — «Письмо к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене» (1852) и «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» (1853). Отдавая должное высоким достоинствам улыбышевского труда, Серов возражает против стремления его автора видеть в творчестве Моцарта некий абсолютный идеал прекрасного в музыке. Он указывает на историческую изменчивость эстетических представлений, зависящую от общей эволюции идей: «искусство служит отражением идей, а идеи изменяются вместе с жизнью человечества, в этом и весь результат его жизни, значит, искусство — отражение жизни — должно непрерывно изменяться в своем направлении» (246, 198). Поэтому в искусстве не может быть места «математическим регулярным законам», и если Бетховен нарушал те нормы благозвучия, которые могут быть выведены из изучения моцартовского стиля, то это диктовалось самим характером его художественных задач. Развитие искусства заставляет отказываться от старых теорий; нельзя судить о творчестве Бетховена по «законам изящества», установленным этими теориями: напротив, сами законы «должны быть в наше время расширены согласно нововведениям Бетховена». Таковы в самых общих чертах те позиции, исходя из которых Серов полемизирует с автором «Новой биографии Моцарта». В противовес «исключительному фанатизму» Улыбышева в отношении к своему герою, он утверждает исторический подход к искусству как к явлению развивающемуся, постоянно обновляющемуся под влиянием новых идей и духовных запросов человечества.

В 1852 году вышла в свет книга В. Ф. Ленца «Бетховен и его три стиля», написанная также по-французски и привлекающая к себе внимание видных западных музыкантов и любителей музыки. Вслед за Петербургом она была напечатана в Брюсселе (1854), а затем дважды переиздана в Париже (1855, 1856). Высокую оценку дал ей Берлиоз, специально подчеркнувший в своем печатном отзыве, что «из числа серьезных музыкально-критических работ, опублико-

ванных за последние десять лет, две появились в России» (311, 357). В заключительных строках Берлиоз выражал надежду, что его рецензия «вызовет у почитателей Бетховена желание познакомиться с книгой г. Ленца» (311, 368). Последнее издание книги вышло во Франции в 1909 году под редакцией М. Д. Кальвокоресси, отмечавшего в предисловии, что несмотря на свои недостатки и обилие новых сведений о Бетховене, накопившихся с 1852 года, работа Ленца не утратила своего значения.

Высокую оценку получила книга и в России. Серов писал в связи с ее выходом в свет: «Отрадно подумать, что в нашем отечестве по части музыкальной критики появляются сочинения с направлением серьезным, отчасти пополняющим пробелы, о которых еще не подумала ни Франция, ни Германия» (236, 142).

Полемизируя с Улыбышевым, Ленц замечает, что «герой» его труда Моцарт ничего не выигрывает от принижения Бетховена: «Во всех областях критика прогрессировала. Художественная критика тоже продвинулась вперед. Никто не находит уже удивительным, что Бетховен превзошел Моцарта в инструментальной музыке» (312, 32). В своих симфониях, «даже если их рассматривать не как музыку, а только как создания мысли, Бетховен,— по словам Ленца,— стоит наравне с величайшими умами в истории человечества» (312, 54)⁵⁰.

Предметом своего непосредственного рассмотрения Ленц избирает фортепианные сонаты, мотивируя это тем, что именно в них с наибольшей полнотой отразился весь путь развития композитора и яснее всего обрисовываются три периода или «три стиля», впервые установленные в бетховенском творчестве А. Шиндлером. Этот выбор можно объяснить и тем, что фортепианные произведения Бетховена оставались в России до середины XIX века наименее известной и недооцененной частью его творчества. Еще Боткин в статье «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» утверждал, что бетховенские сонаты за единичными исключениями непianiстичны и, «заключая в себе все достоинства квартетной музыки, лишены на фортепиано оживотворяющей их силы и жизни» (52, 69).

Рассматривая последовательно все 32 фортепианные сонаты Бетховена и группируя их соответственно принятой им периодизации, Ленц не дает собственно музыковедческого анализа. Он сам отмечает в предисловии к своей книге, что, не будучи специалистом в области музыки, заслуживает некоторого снисхождения, и заранее благодарит тех, кто укажет на допущенные им ошибки и промахи. По существу его труд представляет собой не что иное, как довольно объемистое эссе или, как выразился Серов, «занимательную беседу образованного современного человека» (236, 179).

Отсюда субъективный характер, а порой и поверхностность суждений Ленца. Поставив своей задачей доказать, что творчество Бетховена явилось величайшим новым этапом в развитии музы-

⁵⁰ Эти слова цитирует Серов, полностью соглашаясь с ними.

кального искусства, Ленц проявляет известную ограниченность в его понимании. В произведениях третьего периода, к которым он относит 9-ю симфонию, пять последних сонат для фортепиано, три последних квартета и некоторые другие опусы, по его мнению, непосредственность вдохновения уступает место поискам необычного, превышающего возможности нормального человеческого восприятия, и стремление выразить невыразимое, находящееся вне сферы жизненной реальности, приводит к чрезмерной усложненности, исключительности стиля, преобладанию частных над единством целого.

Это вызвало возражения со стороны Серова, указывавшего, во-первых, на невозможность такого строгого разграничения «трех стилей» у Бетховена, во-вторых, на то, что именно среди произведений последнего периода есть такие, которые представляют вершину всего бетховенского творчества.

С появлением книги Ленца и статей Серова, разбирающих и оценивающих как этот его труд, так и улыбышевскую «Новую биографию Моцарта», полемика не была исчерпана. Улыбышев отвечал Ленцу на страницах «Северной пчелы» (1852, № 136, 140), а затем выпустил еще одну книгу, в которой стремился отвести от себя упреки в недооценке бетховенского творчества (313). Здесь он пишет о Бетховене с величайшим уважением, а порой и увлечением, как о самом выдающемся из композиторов XIX века, но при этом повторяет многие из ранее высказанных им критических суждений. Вторая книга Улыбышева вызвала также ряд откликов в зарубежной печати. Оценки ее были различными, иногда прямо противоположными. Одни порицали автора за непонимание Бетховена, другие становились на его сторону. В 1859 году в Лейпциге был издан немецкий перевод книги, сделанный основателем и редактором «Нижнерейнской музыкальной газеты» Л. Бишофом. Не во всем соглашаясь с Улыбышевым, Бишоф высоко оценивает его труд, отмечая, что автор «заставляет задумываться даже там, где он с очевидностью заблуждается».

Несмотря на все недостатки книг Улыбышева и Ленца, самый факт появления в России в 40—50-х годах XIX века работ, стоящих на уровне европейского музыкознания того времени, был высоко знаменательным, свидетельствуя о том, какое значительное место занимала музыка в культурных интересах русского общества.

Следует упомянуть также о работах в области музыкальной лексикографии, зарождение которой относится к периоду 30—40-х годов XIX века. Распространение знаний о музыке среди растущего числа людей, приобщающихся к ней через слушание концертов или участие в активном любительском музицировании, вызывало необходимость выработки собственной музыкальной терминологии, уточнения важнейших музыкально-теоретических терминов и жанровых определений. Иногда такого рода пояснения давались в журнальных статьях, но это носило случайный, спорадический характер. Так в одной из библиографических заметок «Московского те-

леграфа» за 1828 год (№ 9) объясняется значение слова «фантазия» в применении к музыке, разница между фантазией и капризом как жанрами музыкальных произведений.

В 1834 году было предпринято издание «Энциклопедического лексикона», в подготовке которого активное участие принял Одоевский, одно время руководивший его музыкальным отделом. Он привлёк к участию в этой работе ряд музыкально образованных людей, в том числе Резвого. Издание не было доведено до конца и прекратилось на семнадцатом томе (буква Д), появившемся в 1841 году. Но статьи о музыке в вышедших томах отличаются большой содержательностью, написаны вдумчиво и с отличным знанием предмета. Некоторые определения, впервые введенные в обиход Одоевским и Резвым⁵¹, вошли во всеобщее употребление и сохраняются до нашего времени. Статьи Одоевского не только сообщают необходимые сведения по тому или другому вопросу, но и носят инструктивный характер. Например, в статье «Вводный тон» приводятся нотные примеры, демонстрирующие разные случаи перехода VII ступени в тонику или другую ступень лада. Само понятие «лад» было введено в русскую музыкальную терминологию тем же Одоевским. В статье «Азбука музыкальная» он сообщает сведения о разных системах обозначения ступеней диатонического звукоряда, включая и древнерусский так называемый обиходный звукоряд. Это едва ли не первое обращение Одоевского к вопросам древнерусской музыки, которым он уделял большое внимание в последнее десятилетие своей деятельности.

Период 1825—1855 годов явился важным историческим этапом в развитии русской музыкально-критической и научной мысли. В эти три десятилетия значительно возрастает ее уровень, расширяется кругозор, возникает стремление к выработке твердых научно обоснованных критериев оценки музыкальных произведений. Критика затрагивает широкий круг вопросов, связанных как с общей философско-эстетической проблематикой, так и с определением своих позиций по отношению к конкретным творческим явлениям. На этой почве возникают споры и столкновения мнений, в центре которых стоял вопрос о путях отечественного музыкального искусства. В своих лучших образцах критика становится действенным фактором борьбы за утверждение прогрессивных национальных идеалов в музыке, получивших наиболее полное и совершенное воплощение в гениальных созданиях Глинки.

⁵¹ Статьи Одоевского из «Энциклопедического лексикона», издававшегося А. А. Плющаром, вошли в кн.: 180. Об участии Резвого в этом издании см.: 45, 152—155.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва)
- ГЦММК— Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)
- ЦГАЛИ— Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва)
- ЦГИА — Центральный государственный исторический архив СССР (Ленинград)
- ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)
- ЕИТ — Ежегодник императорских театров
- РМГ — Русская музыкальная газета
- ЧОИДР— Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1 [Andante con espressione]

Со-ло-вей мой, со-ло-вей, го-ло-систый со-ло-вей!

Detailed description: This block contains the first musical example. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante con espressione'. The lyrics are 'Со-ло-вей мой, со-ло-вей, го-ло-систый со-ло-вей!'. There are three slurs above the vocal line, labeled 'a', 'b', and 'c', covering different phrases of the melody.

2 Andante sostenuto

Ве-чер-ний звон! Ве-чер-ний звон! Как мно-го

Detailed description: This block contains the second musical example. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is 'Andante sostenuto'. The lyrics are 'Ве-чер-ний звон! Ве-чер-ний звон! Как мно-го'. The piano part includes a dynamic marking 'fp' (fortissimo piano) and a fermata over a chord in the right hand.

дум на-во-дит он! О ю-ных днях в краю род-

Detailed description: This block continues the musical notation for example 2. It shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment from the previous block, with the lyrics 'дум на-во-дит он! О ю-ных днях в краю род-'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

-ном, где я лю-бил, где от-чий дом;

Detailed description: This block concludes the musical notation for example 2. It shows the final part of the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics '-ном, где я лю-бил, где от-чий дом;'. The piano part ends with a final chord and a fermata.

3

[Andante]

cresc. *mf*

а я, ли-шен-ный здесь сво-бо-ды, ды-шу для

cresc. *tr*

ро-ди-ны дра-гой! А я, ли-шен-ный здесь сво-бо-

ff

-ды, ды-шу для ро-ди-ны дра-гой.

p

4а [Allegretto poco sostenuto]

Как за ре-чень-кой сло-бо-душ-ка сто-ит,

p

по сло-бод-ке той до-ро-жень-ка бе-жит,

fp *fp*

46 [Adagio]

Груст-но бы-ло про-во-жать мне, мо-ло-дой

«Черкес»

Ба Allegro vivace

Об-вер-нут бур-ко-ю ши-

-ро-кой, и лук, и стре-лы за спи-ной,

fp

56 [Moderato]

На Каз-бек сле-те-лись тучи, слов-но горные ор-лы...

6 [Allegro con fuoco]

Не ска-жу ни-ко-му, от-че-го я вес-ной по по-лям и лу-гам не сби-ра-ю цве-тов, не сби-ра-ю цве-тов!

7a [Allegretto]

Ви-жу, ба-боч-ка ле-та-ет

76 Allegro

8 [Andantino]

По-мо-ги мне во
 По-мо-ги мне во всех делах твоих,
 по-мо-ги мне во всех делах твоих и на-у-чи-мя тво-
 -ри-ти свя-ту-ю во-лю, свя-ту-ю во-лю тво-ю

pp *pp* *cresc.* *pp* *cresc.*

9 Moderato

И же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся,
 же и отцом и сы-ном спо-кло-ня-ем-ся
 и сла-ви-ма гла-го-лев-ше-го про-ро-ка,
 и сла-ви-ма гла-го-лев-ше-го про-ро-ка,

p *pp* *Solo* *tutti* *pp* *pp*

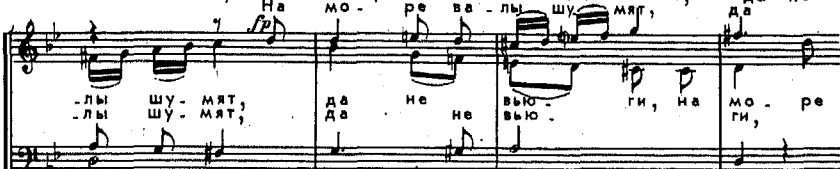
10 Allegro moderato

C. A. 

На мо - ре ва - лы шу - мят, да не



лы шу - мят, да не вью - ги, на мо - ре ва - лы шу - мят, да не



лы шу - мят, да не вью - ги, на мо - ре
лю - ди!

11 Andante

Вступление к романсу Лиюнского







12а Andante sostenuto

Musical score for 12а Andante sostenuto. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking of *mf*. The second system includes a dynamic marking of *p*. The music is written in a major key with a common time signature.

12б Andante sostenuto

№ 15

Musical score for 12б Andante sostenuto. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Не спи, ка - зак: во тьме ноч - ной". The piano part includes a dynamic marking of *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time.

12в Andantino

№ 21

Musical score for 12в Andantino. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking of *p*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

13

«Ратнбор Холмоградский»

Musical score for 13 «Ратнбор Холмоградский». It features a vocal line with lyrics: "Про - щай, друг со - ло - вей". The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

14 Andantino

Фрагменты сцены 9

Allegretto

Musical score for 14 Andantino. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *Andantino* and includes a dynamic marking of *Fl. picc.*. The second system is marked *Allegretto* and includes a dynamic marking of *p*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

15 Adagio

Дуна *p*
 Пол - но, Ва - ня, не кру - чинь - ся, что на -

Настя *p*
 Ну, при - шло тво - е ве -

Иван *p*
 Да - ле - ко я, о - ди - но - кий, ста - ну горь -

Отец
 Пра - во, пол - но, не кру - чинь - ся,

Adagio Fl.

V-c. *pp*

- прас - но го - ра - вать.

- сель - е, при - пасла те - бе я зель - я

я - ки сле - зы лить

и о чем те - бе гру - стить.

Хрп *pp*
 Пол - но, пол - но,

mf

я дух, я су-щество бла-го-е, я

p

всем владе-ю, все мо-гу; с те-

бя с ни-му я все зем-но-е, в о-

-деж-ды не-ба об-ле-ку!

17 Tempo di mazurka

Я навсе бы- ла гото- ва, чтоб спасти се- бя скорей,

ка-ко во мне быть здоро- вой, про- сидеть здесь со-рок дней

18a Moderato

За- чем же у- ходить ей прочь? Мне ва- ша

стро- гость не по- нят на, по- ка зы- вать та- ку ю

дочь должно быть вся- ко- му при- ят- но

186 Moderato



19 Allegro maestoso



20 Allegro moderato



21a Allegretto



21б Andante doloroso



22 Moderato



23 Andante



Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает ноты для голоса и фортепиано, с динамическими обозначениями *f* и *p*.

Вокальные партии:

че - го ж , че - го ж , о

серд - це , ты же - ла - ешь

24 Allegro moderato

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 24 Allegro moderato. Включает ноты для фортепиано.

25 Adagio

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 25 Adagio. Включает ноты для фортепиано. Динамические обозначения: *ff* Tutti, *sf* V-c. div.

26a Allegro

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 26a Allegro. Включает ноты для фортепиано.

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 266. Включает ноты для фортепиано. Динамические обозначения: Fl. solo, Cl. solo.

27 Andantino

Музыкальная запись для первого системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано. Темп обозначен как Andantino.

За - ви - вай - те вен - ки, дев - ки крас - ны - е, у - вен -

Музыкальная запись для второго системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано.

_ чай - те вен - ком ла - ду свет - лу - ю, как за тот ве - нок ла - да'

Музыкальная запись для третьего системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано.

доб - ра - я вам при - шлет дружка серд - цу ми - ло - го

28 Andante

Музыкальная запись для первого системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано. Темп обозначен как Andante.

1. Стемид: Со - би - рай - тесь, звезды не - бес - ны - е, пред лу - но - ю ве - ли -
2. Гремислава: Ей ты, сол - нышко яс - но - е, вы - хо - ди на крыльцо ро -

Музыкальная запись для второго системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано.

_ ча - во - ю, со - би - рай - те - ся, де - вы пре - лест - ны - е, предца -
_ ди - мо - е, ты стре - чай сво - е де - тище крас - но - е, е - дет

Музыкальная запись для третьего системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано.

_ рев - ной Гре - ми - сла - во - ю, предца - рев - ной Гре - ми -
в го - сти дочь лю - без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю -

Музыкальная запись для четвертого системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано.

_ сла - во - ю, предца - рев - ной Гре - ми - сла - во - ю.
_ без - на - я, е - дет в го - сти дочь лю - без - на - я.

29 Largo

Музыкальная запись для первого системного фрагмента. Включает ноты для голоса и фортепиано. Темп обозначен как Largo.

Не со - ко - лы в те - ре - мах, не
ста - я си - ниц

30а



Не бе - лы

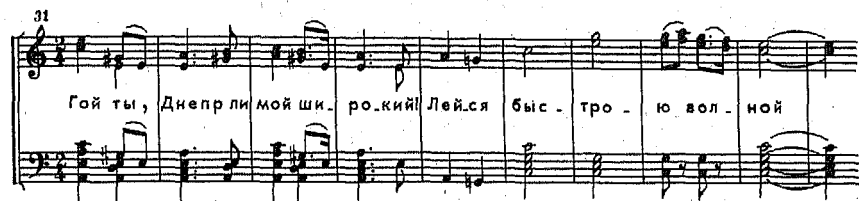
сне - ги

30б



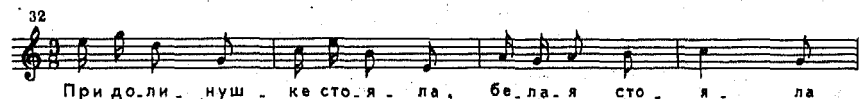
Как у Ва - нюш - ки го - ло - ва

31



Гой ты, Днепр ли мой ши - ро - кий! Лейся быс - тро - ю вол - ной

32



При до - ли - нуш - ке сто - я - ла, бе - ла - я сто - я - ла

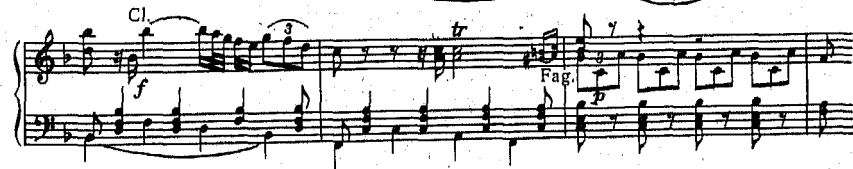
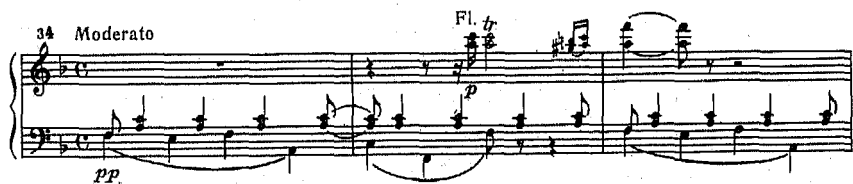
33



Мед ис - кро - мет - ный, в куб - ке ши - пи,

в ча - ши ре - ко - ю лей - ся, ви - но

34 Moderato



35 Allegretto

Вот уж сол-нышко са-дит-ся, все ста-но-вит-ся тем-

-ней. Ну, ре-бята, не ле-нить-ся, при-ни-май-те-ся друж-ней.

36 Moderato

37 Canzonetta spagnuola

Ис-панцы грозили вой-но-ю вла-дычествумавров

39 Andante

Под-ле реч-ки у лесоч-ка от-дыха-ла о-дино-ко,

чис-тым воз-ду-хом ды-ша, ки-евля-ноч-ка-ду-ша

О го - ре мне и стыд, у -

p

V-c., Cl., Fag.

- бий - ца в сла - ве, вси - ле, а

mf *p*

жерт - ва их, а мой о - тец за - бы - тый

f

41 Maestoso

Вот он, послед - ний день у - гас, при -

- шел мой срок, на - стал, настал мой час!

42 Andantino

О ес-либ, гро-мо-бой, ты знал мои стра-
да-нья, о ес-либ ты знал, кто я, кто
я, тво-я же-на и кем те-бе, те-бе я от-да-на

43 Allegro

О-чи, о-чи, не тускней-те, дни и но-чи
слез не лей-те, дни и но-чи слез не лей-те

44 Largo

В две-на-дцать часов по но-

45 Andantino tempo marcia

В две-на-дцать часов по но-
ча-м из гро-ба вста-ет ба-ра-

- бан - щик, и хо - дит он взд и впе.

- ред, и бьет он провор - но тре - во - гу

46 Andante

За -

- снуд на холме луго - вом вбли - зи большо́й до - ро - ги, я

у - несен был дивным сном ту - да, где жи - ли бо - ги

47 Andante

До-рогой шел молодой певец и с пением у-да-лял-ся

Рупин

48a Andante ma non troppo

Не белые то снеги,

48b Allegro

Веселая голова! Не ходи мимо сада,

49a Adagio

Не шуми, матери,

legato sempre

Кашин

49b Maestoso

Не шуми, матери, зеленая дубрава,

Рупин

50a Andantino

Львов-Прач

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге, по ши-ро-ко-му раз-доль-ю

50б Andante con moto

Кашин

Вниз по ма-туш-ке по Вол-ге,
по ши-ро-ко-му раз-доль-ю

51

Кашин

Ах-ти, ма-туш-ка, го-ло-ва бо-лит!
Ай, лю-ли, лю-ли, го-ло-ва бо-лит!

52а Andante

Рупин

Ах! ты слы-шишь ли, мой сер-
деч-ный друг,

52б Adagio

Кашин

Ах, ты слы-шишь ли,

53a Andante

Гурилев

Ах! Не одна-то, не одна во поле до-
роженька, в поле пролегла,

53б Andante sostenuto

Вспомни, вспомни, мой любезный,

54a Lento

Гурилев

Лучина, лучинка березовая,

54б 2-й куплет

Не ясно горюшь, не вспыхиваешь?

55a Andante sostenuto

Кашин

Вспомни, вспомни, мой любезный,

55б Медленно

Варламов

Вспомни, вспомни, моя любезная,

56a Allegro

Львов-Прач

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
не величка, круглоличка, румяное личко.

56б Скоро

Варламов

Во саду ли, в огороде девица гуляла,
не величка, круглоличка, румяное личко.

57 [Умеренно]

Ах ты, вре-мя, вре-мя-ко до-ро-го-е! Ах ты,
 вре-мя, вре-мя зо-ло-то-е! Не ви-
 -дать мне вре-мя, ах, зо-ло-то-е!

58 Allegro moderato

Не шей ты мне, ма-туш-ка, крас-ный са-ра-фан,
 не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изь-ян

59 Неторопливо

я люб-лю смот-реть в яс-ну,
 но-чень-ку, как го-рят в не-бе яр-ки звез-доч-ки,

60 [Не слишком скоро]

Спи, ма-лют-ка мой пре-крас-ный,

ба - ю - шки, ба - ю,

61 [С умеренной скоростью]

На за-реты е - е не бу-ди, на за-ре о-на слад-ко так спит.

62 Скоро

Дав - но под вол - шеб - ны - е зву - ки

но - си - лись по за - ле мы с ней?

63 Andante

Мне жаль те - бя! Ты искренно так лю - бишь,

64 [Умеренно]

Не шу-ми-те, вет-ры буй-ные, не сно-
 -си-те с горжел-тых песков, не бу-ди-те дру-га
 ми-ло-го, дру-га ми-ло-го.

65 [Tempo di marcia]

Solo p
 Рос-си-и ку-бок сей, дру-зья, стра-
 -не, где мы впер-вы-е

66 В темпе марша

pp

*f*pp

pp

Мо - е - го вы зна - ли ль

*f*pp *f* *f*pp

дру - га? Он был бра - вий мо - ло - дец,

f *f*

67 Allegro vivo

f

68a [Maestoso]

p

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

68б Andante

68в

69 Andante

70а

Вы тем-ней о-сен-ней но-чи, яр-че мол-ний и-зар-ниц.

70б

лишь на щи-те у ча-со-во-го го-рит пол-ноч-на-я лу.

71 Темп марша

Не бил ба-ра-бан перед смутным пол-ком, ког-да мы вож-
 дя хо-ро-ни-ли, и труп не с ру-жей-ным ба-
 таль-ным ог-нем мы в нед-разем-ли о-пус-ти-ли,

72а [Очень быстро и задорно]

Что снег на вол-ге не рас-та-ял,
 и что цве-ты не рас-цве-ли.

72б Не спеша, в умеренном движении

У-ста-лость ти-ха-я ве-чер-ня-я зо-
 вет из гу-ла го-ло-сов в Ни-же-го-род-ску-ю гу-
 бер-ни-ю и в синь се-ме-нов-ских ле-сов.

72в [Темп марша]

Зо-ло-та-я мо-я Моск-ва

73 Adagio

Уж как пал ту-ман на си-не мо-ре, в злодей-тос.

a piacere

ка в ре - ти - во серд - це.

74 Allegretto

[mp] *cresc.*

При - го - рю - нюсь ли я, при - за - ду - ма -

p *cresc.*

sosf. *rit.*

юсь: го - ло - ва у ме - ня к гру - ди кло - нит - ся;

fp

75 Andantino

[mp] *cresc.*

Вьет - ся лас - точ - ка си - зо - кры - ла - я, под ок - ном мо -

rit. *a tempo*

им о - ди - не - шень - ка. Над ок - ном мо - им, над ко -

p *cresc.* *p* *cresc.* *fp* *p*

ся - ща - тым, есть у лас - точ - ки теп - ло гнез - дыш - ко.

76 Poco allegretto

cresc.

Я за - теплю свечу воску я - ро - ва, расла - яю кольцо друга ми - ло - ва,

p *cresc.* *p* *cresc.* *fp* *p*

77 Andantino

[mp]

Ма-туш-ка, го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-е,

78 Andante espressivo

[mp] *cresc.*

Не по-ки-дай ты край род-ной, е-го ду-ша ты, у-кра-
 шень-е, те-бе хра-нит он наслаж-де-ние, те-бе од-ной, те-бе од-ной!

79 Larghetto

[mp]

Вам не по-нять мо-ей пе-ча-ли, ког-да рас-тер-за-ны тос-
 кой, на-дол-го в-даль не про-во-жа-ли то-го, кто
 вла-ству-ет ду-шой, то-го, кто вла-ству-ет ду-шой!

80 Andante con moto

p *cresc.* *f*

Как до-ро-жу я пре-крас-ным мгновеньем!
 Му-зы-кой вдруг на-пол-ня-ет-ся слух,

81 Larghetto

Бу - дешь по - дав - ле - на жи - зню хо -
 лод - ной, бед - на - я де - вуш - ка ты!

cresc.
pesante
cresc.
fp
p
rf

82 Moderato

У - вы! С тех пор я по - нял вас глу - бо - ко... Бог
 с ва - ми! Бог с ва - ми! Я вас боль - ше не люб - лю.

ra tempo
rall.
ad lib.
p
colla voce
f
lento
p

83 a Andantino

Гурлиев

И скуч - но, и груст - но, и неко - муруку по - дать

[mp]
p

836 Andante non troppo lento

И скуч - но, и груст - но,

84 Andante con moto

Ког - да од - ни вос - по - ми - на - нья о заблуж - де - ниях страстей

85 Recit. con moto

то - го, кто стра - стью и по - ро - ком за -

тмл тво - и мла - ды - е дни, мо - лю яз - ви - тельным у -

Tempo I

пре - ком ты во - ный час не по - мя - ни,

sempre pp *calando* *p*

86a Andante religioso Гурьев

[mp] *cresc.*

В ми - ну - ту жиз - ни труд - ну ю тес - нит - ся ль в серд - це грусть:

86б Andante Глинка

В ми - ну - ту жиз - ни труд - ну ю тес - нит - ся ль в серд - це грусть

p

87 Moderato

[mf]

Фон - тан люб - ви, фон -

sempre legato

p

- тан жи - вой!

88a Allegro

Ро - ди - на мо - я!

88b Allegro maestoso

Славь - ся, славь - ся ты, Русь мо - я!

89 Energico

90 Allegro maestoso

Сла - ва!

91a Moderato assai

Нет, не до свадеб нам в э - то безвременье. Ни - вы за - топ - та ны, се - ля разгром - ле ны, Русь и за - шла в сле - зах!

91b Andante mosso con anima

Ты не кру - чинь - ся, ди - тят ко мо - е! Не плачь, не плачь, воз - люб - лен - но - е ча - до!

91c Moderato

Ну вот, я до - жил, сла - ва бо - гу, до свадь - бы до - че - ри мо - ей.

92 Presto



93 Con moto



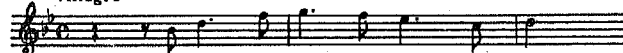
94 Mosso



95 Presto



96a Allegro



Дела давно ми нувших дней,

96b Moderato



96a Allegro con spirito

ff

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

97 Allegro moderato

У - же ли мне во цве - те лет люб - ви ска - зать;
«Про - сти на - век! Про - сти, про - сти на - век!»

98 Andante quasi Allegretto

p

99 Allegro vivo (Poco meno mosso)

Ob. *mf*

100 Prestissimo

f *ff*

101 Andante

mf *f* *p*

102a Allegro

pp

102b

con grazia
p

103 a Allegro

Musical score for 103 a, Allegro. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The music is characterized by eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

103 b cantabile Cl.

Musical score for 103 b, cantabile, Cl. It features a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a long, flowing melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*.

103 c

Musical score for 103 c. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with slurs and accents.

103 d

Musical score for 103 d. It features a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a long, flowing melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*.

104 [Vivo]

Musical score for 104, [Vivo]. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The music is characterized by a fast tempo, with sixteenth and thirty-second notes, and a dynamic marking of *f*.

105 a Moderato, ma energico

Musical score for 105 a, Moderato, ma energico. It features a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a moderate tempo, with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *mf*.

105 b Allegro moderato

Musical score for 105 b, Allegro moderato. It features a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a moderate tempo, with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *f*.

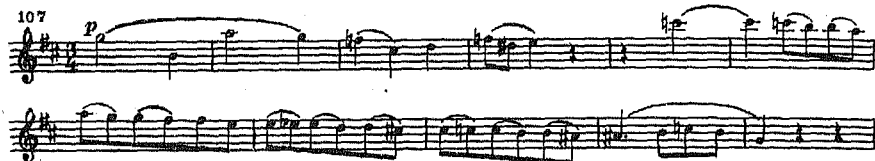
105 c

Musical score for 105 c. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The music is characterized by a long, flowing melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*.

106 Tempo di valse dolce

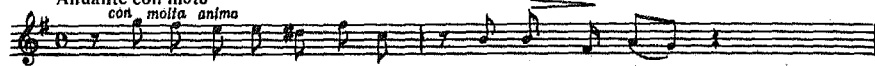


107



108 Andante con moto

con molta anima



с об-ма-ну-той ду-шо-ю я-сча-стья ждал,

109 Con moto

dolcissimo



Где на-ша ро-за, дру-зья мо-и, у-вя-ла ро-за, дитя за-ри.

110 Andante mosso

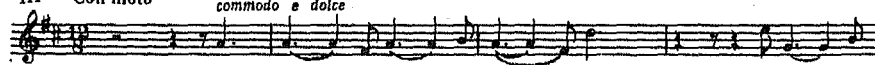
pp



На-прас-но на-деж-да мне сча-стье га-да-ет,

111 Con moto

commodo e dolce



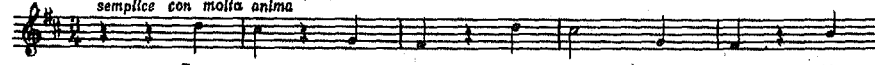
У-снү-ли го-лубы-е се-го-дня



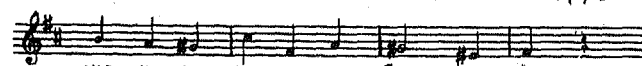
как вче-ра,

112 Andante

semplice con molta anima



Тяж-ка пе-чаль и гру-стен свет. Ни



сна, ни по-ко-я мне, бед-ной, нет.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати.— Полн. собр. соч., т. 25.
2. Ленин В. И. Роль сословий и классов в освободительном движении.— Полн. собр. соч., т. 23.
3. А...ов А. Воспоминание о А. Е. Варламове.— Орел, 1859, № 3—4.
4. Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 1. Л., 1958.
5. Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания.— Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1966.
6. Аксаков С. Т., Шевырев С. П., Мельгунов Н. А. Пан Твардовский. Волшебная опера... А. Н. Верстовского.— Моск. вестник 1828. Драматическое прибавление № 1. Подп.: *Любитель русского театра, S., M.*
7. Акутин Ю. Александр Вельтман и его роман «Странник».— В кн.: Вельтман А. Ф. Странник. М., 1977.
8. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963.
9. Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.—Л., 1948.
10. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи.— Лит. наследство, т. 91. М., 1982.
11. Алперс Б. Актерское искусство в России, т. 1. М.—Л., 1945.
12. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960.
13. Аракчев Д. И. Восточные напевы в произведениях русских композиторов.— Музыка и жизнь, 1908, № 5.
14. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
15. Аринштейн Л. М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики.— В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
16. [Арнольд Ю. К.] Воспоминания Ю. Арнольда, вып. 1—2. М., 1892; вып. 3. М., 1893.
17. Арнольд Ю. «Эсмеральда».— Пантеон, 1852, № 1.
18. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романа.— В кн.: Русский роман. М.—Л., 1930.
19. Асафьев Б. В. Глинка. — Избр. труды, т. 1. М., 1952.
20. Асафьев Б. В. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. — Избр. труды, т. 2. М., 1954.
21. Асафьев Б. В. Из книги «Музыка моей Родины». — Избр. труды, т. 4. М., 1955.
22. Асафьев Б. В. Композитор из плеяды славяно-русских бардов.— Избр. труды, т. 4. М., 1955.
23. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. М., 1959.
24. Асафьев Б. В. Музыка в кружках русских интеллигентов 20—40-х годов.— В кн.: Музыказнание. Временник отдела музыки Гос. ин-та истории искусств, вып. 4. Л., 1928.
25. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского.— В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
26. Асафьев Б. В. Письма о русской опере и балете.— Избр. труды, т. 2. М., 1954.
27. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930.

28. Асафьев Б. В. Симфония.— Избр. труды, т. 5. М., 1957.
29. Асафьев Б. В. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки.— Избр. труды, т. 1. М., 1952.
30. Афанасьев Н. Я. Воспоминания.— Ист. вестник, 1890, июль.
31. Баталин Н. Воронеж в музыкальном отношении.— Москвитянин, 1844, № 7.
32. Бахтин М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа).— Вопросы литературы, 1970, № 1.
33. Белинский В. Г. Иван Андреевич Крылов.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
34. Белинский В. Г. Литературные мечтания.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
35. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.— Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
36. Белинский В. Г. «Пантеон русского и всех европейских театров» [О переводе «Бури» Шекспира].— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
37. Белинский В. Г. Петербург и Москва.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955.
38. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину.— Полн. собр. соч., т. 11. М., 1956.
39. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
40. Белинский В. Г. Русская литература в 1840 году.— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.
41. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году.— Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954.
42. Белинский В. Г. «Сказки русские, рассказываемые Иваном Ваненко. Русские народные сказки, собранные Богданом Бронницким».— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953.
43. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина.— Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955.
44. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1962.
45. Бернадт Г. Статьи и очерки. М., 1978.
46. Бернадт Г., Ямпольский И. Гулак-Артемовский и его русские связи.— В кн.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956.
47. Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов).— Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962.
48. Бородин А. П. Письма, вып. 4. М.—Л., 1950.
49. Боткин В. П. Итальянская и германская музыка.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
50. Боткин В. П. Итальянская опера.— Современник, 1850, № 2.
51. Боткин В. П. Итальянская опера в Петербурге в 1849 году.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
52. Боткин В. П. Об эстетическом значении новой фортепианной школы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
53. Боткин В. П. Оле-Буль.— Брейтинг.— Sing-Akademie.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
54. Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976.
55. Боткин В. П. «Роберт».— Г-жа Крей в роли Изабеллы.— Соч., т. 3. Спб., 1893.
56. Боткин В. П. С.-Петербургская итальянская опера в течение декабря 1848 и января 1849 года.— Отечественные записки, 1849, № 2. Смесь.
57. Боткин В. П. и Тургенев И. С. Незданная переписка, 1851—1869. М.—Л., 1930.
58. Булгарин Ф. В. Тальберг (Концерт 22 февраля).— Сев. пчела, 1839, 25 февр.
59. Булгарин Ф. В. Что такое Оле Буль?— Сев. пчела, 1834, 24 февр. Подп.: Ф. Б.
60. Булич С. Habent sua fata melodia.— РМГ, 1918, № 11—12.
61. Бутурлин М. Д. Записки.— Рус. архив, 1897, кн. 3, вып. 12.
62. Бэлза И. Мария Шимановская. М., 1956.
63. Варламов А. Антикритика.— Молва, 1832, 25 окт.

64. Варламов А. Артистическое известие.—Галатея, 1839, л. 33.
65. Васина-Гроссман В. А. К истории либретто «Ивана Сусанина» Глинки.—В кн.: Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983.
66. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
67. Веневитинов М. А. Франц Лист и граф Мих. Ю. Виельгорский в 1839 г.—Рус. старина, 1886, ноябрь.
68. Верстовский А. Н. Письма А. Верстовского.—Шукинский сборник, вып. 9. М., 1910.
69. Верстовский А. Н. Автобиография А. Верстовского.—В кн.: Бирюч Петроградских гос. театров, вып. 2. Пг., 1920.
70. Верстовский А. Н. Письмо к С. П. Шевыреву.—В кн.: Муз. старина, вып. 6. Спб., 1911.
71. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1913, вып. 1.
72. Верстовский А. Н. Письмо к А. М. Геденову.—В кн.: ЕИТ, 1914, вып. 3.
73. Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова.—Лит. наследство, т. 43—44. М., 1941.
74. Войнова А. В. Верстовский и его опера-водевиль «Кто брат, кто сестра».—В изд.: Верстовский А. Н. Кто брат, кто сестра. М.—Л., 1949.
75. Войнова А. В. Предисловие и коммент. к изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. М., 1971.
76. Вольман Б. Русские нотные издания XIX—начала XX века. Л., 1970.
77. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. 1. Спб., 1877.
78. Воронцов Ю. В. Композитор А. А. Алябьев и его воронежские друзья.—В кн.: Воронежский краеведческий сборник. Воронеж, 1985.
79. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 8. М., 1955.
80. Герцен А. И. Былое и думы.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1956.
81. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России.—Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956.
82. Гинзбург Л. С. Генрик Венявский в России.—В сб.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
83. Глебов А. Провинциальные театры в России.—Пантеон, 1840, кн. 7.
84. Глинка М. И. Заметки об инструментовке.—В кн.: 88.
85. Глинка М. И. Записки.—В кн.: 88.
86. Глинка М. И. Материалы оперы «Иван Сусанин».—В кн.: 88.
87. Глинка М. И. Материалы оперы «Руслан и Людмила».—В кн.: 88.
88. Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973.
89. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 А. М., 1975.
90. Глинка М. И. Письма.—Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2 Б. М., 1977.
91. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
92. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
93. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
94. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
95. Гоголь Н. В. Последний день Помпеи.—Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
96. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
97. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969.
98. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981.
99. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.—В кн.: Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986.

100. Григорьев А. Русские народные песни: Критический опыт.— Москвитянин, 1854, № 15.
101. Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собр. соч., вып. 14. М., 1915.
102. Давыдова М. В. Театрально-декорационная и декоративная живопись первой половины XIX века.— В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 2. М., 1964.
103. Даль В. И. Были и небылицы казака Луганского, кн. 4. Спб., 1839.
104. Данненберг К. Провинциальные театры в России.— Пантеон, 1840, кн. 7.
105. Даргомыжский А. С. Избр. письма. М., 1952.
106. Декабристы: Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. М.—Л., 1951.
107. Доброхотов Б. В. А. А. Алябьев: Камерно-инструментальное творчество. М.—Л., 1948.
108. Доброхотов Б. В. Александр Алябьев: Творческий путь. М., 1966.
109. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. М.—Л., 1949.
110. Доброхотов Б. В. Народные песни в записях и обработках Алябьева.— В кн.: Вопросы музыковедения, т. 2. М., 1956.
111. Долгов С. А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина. М., 1897.
112. Драматический альбом для любителей театра и музыки, кн. 1. М., 1826.
113. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881. Пг., б. г.
114. Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
115. Захарченко А. Киевский театр.— Репертуар и Пантеон, 1846, № 2.
116. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
117. История русской музыки в нотных образцах, т. 3. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. М., 1970.
118. Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 1—3. М., 1950—1955.
119. Каренин В. Ан. К. Лядов и его «Зорюшка».— Муз. современник, 1916, кн. 7.
120. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы.— В кн.: Из музыкального прошлого, вып. 1. М., 1960.
121. Кашин Д. Н. Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
122. Киселев В. Н. П. Огарев — музыкант.— В кн.: Вопросы музыковедения, вып. 2. М., 1956.
123. Кони Ф. А. Александринский театр.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 2.
124. Кони Ф. Большой театр. «Аскольдова могила».— Лит. газета, 1841, 16 сент.
125. Кони Ф. Итальянская опера в Петербурге.— Пантеон, 1850, № 1.
126. Кони Ф. Н. В. Лавров, русский певец и актер.— Пантеон, 1840, № 6.
127. Кони Ф. Петербургские концерты.— Репертуар и Пантеон, 1847, кн. 3.
128. Кони Ф. А. Русские новости.— Лит. газета, 1842, 6 дек.
129. Коренюк О. Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века.— В кн.: Из музыкального прошлого, т. 2. М., 1965.
130. Крацовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Л., 1983.
131. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.—М., 1958.
132. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, т. 1. Л., 1954.
133. Кублицкий М. История оперы в лучших ее представителях. М., 1874.
134. Кузнецов К. А. Глинка и его современники.— В кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 3. М., 1926.
135. Курочкин Ю. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957.
136. Кюи Ц. А. Иван Федорович Ласковский.— Избр. статьи. Л., 1952.
137. Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889.
138. Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— В кн.: Избр. статьи, вып. 1. Л., 1974.
139. Ласточкина Е. Осип Петров. М.—Л., 1950.

140. Левашева О. Е. А. А. Алябьев.—В кн.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972.
141. Левашева О. Е. Музыка в кружке А. А. Дельвига.—В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 2. М., 1956.
142. Левашева О. Читая письма Глинки.—Сов. музыка, 1979, № 6.
143. Левин Ю. Д. «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России.—В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966.
144. Ленский Д. Т. Громобой. Большая романтическая опера с речитативами. М., 1857.
145. Ливанова Т. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. 2. М., 1963; вып. 3. М., 1966.
146. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966.
147. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России, т. 1, вып. 2. М., 1967.
148. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка: Творческий путь, т. 1—2. М., 1955.
149. Листова Н. А. Варламов. М., 1968.
150. Львов Н. А. О русском народном пении.—В кн.: Львов—Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
151. М. Д. Воспоминание о А. Е. Варламове.—Сев. пчела, 1851, 19 фев.
152. М. И. Глинка. Исследования и материалы. Под ред. А. В. Оссовского. Л.—М., 1950.
153. М. И. Глинка. Сб. материалов и статей. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1950.
154. М. И. Глинка. Сб. статей. Под ред. Е. М. Гордеевой. М., 1958.
155. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
156. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике.—В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956.
157. Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов.—В кн.: Московский Малый театр: 1824—1924. М., 1924.
158. Мельгунов Н. А. Берлиоз и его музыкальные произведения.—Моск. ведомости, 1847, 3 апр.
159. Мельгунов Н. А. Глинка и его музыкальные сочинения.—В кн.: 91.
160. Мельгунов Н. А. Московские записки. Музыка г. Глинки.—Молва, 1834, № 24, июнь. *Без подл.*
161. Мельгунов Н. А. Русские музыкальные новости из-за границы.—Москвитянин, 1844, № 10.
162. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство: XVIII—первая половина XIX века. Л., 1961.
163. Мусоргский М. П. Письма. М., 1984.
164. Н. К. Несколько слов о Пасте.—Репертуар русского театра, 1841, № 5.
165. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского Университета. М., 1953.
166. Натухайский В. Русский театр.—Пантеон, 1851, № 10.
167. Неверов Я. М. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя».—В кн.: 91.
168. Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951.
169. Одоевский В. Ф. Арто и Люилье.—В кн.: 180.
170. Одоевский В. Ф. Берлиоз в Петербурге.—В кн.: 180.
171. Одоевский В. Ф. Вьетан и Арто.—В кн.: 180.
172. Одоевский В. Ф. Гензельт.—В кн.: 180.
173. Одоевский В. Ф. Гномы XIX столетия.—В кн.: 231.
174. Одоевский В. Ф. Замечательный концерт г-на Л. Маурера.—В кн.: 180.
175. Одоевский В. Ф. Из записной книжки.—В кн.: 231.
176. Одоевский В. Ф. Концерт Берлиоза в Петербурге.—В кн.: 180.
177. Одоевский В. Ф. Лагура в роли Донны Анны.—В кн.: 180.
178. Одоевский В. Ф. Мнение любителя музыки о скрипичном концерте Бетховена.—Сев. пчела, 1834, 14 марта.

179. Одоевский В. Ф. Музыкальная хроника.—Сев. пчела, 1838, 22 февр. Подп.: К. Биттерман.
180. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Под ред. Г. Б. Бернандта. М., 1956.
181. Одоевский В. Ф. Несколько слов о кантатах г. Верстовского.—В кн.: 180.
182. Одоевский В. Ф. Нецто об одном концерте.—В кн.: 180.
183. Одоевский В. Ф. Новая русская опера: Жизнь за царя.—В кн.: 180.
184. Одоевский В. Ф. О завтрашнем концерте Уле Булля.—В кн.: 180.
185. Одоевский В. Ф. О концерте любителей музыки, данном 4 января 1832 года.—Сев. пчела, 1832, 9 янв. Подп.: *Любитель музыки*.
186. Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот 23 декабря 1831 года.—В кн.: 180.
187. Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году.—В кн.: 180.
188. Одоевский В. Ф. О русских концертах Общества посещения бедных в музыкальном отношении.—В кн.: 180.
189. Одоевский В. Ф. Отчет о концертах за прошедшую неделю.—В кн.: 180.
190. Одоевский В. Ф. Письма А. Н. Верстовскому.—В кн.: 180.
191. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: I. Дилетанты.—Вечера г-жи Плейель.—В кн.: 180.
192. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: III. Тальберг.—Концерт Филармонического общества.—Виолончелист Серве.—В кн.: 180.
193. Одоевский В. Ф. Письма в Москву о петербургских концертах: IV. Виолончелист Серве.—Исторические концерты.—В кн.: 180.
194. Одоевский В. Ф. Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Жизнь за царя.—В кн.: 180.
195. Одоевский В. Ф. Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества...—В кн.: 180.
196. Одоевский В. Ф. Приложение к биографии М. И. Глинки (1857) (Письмо к В. В. Стасову).—В кн.: 180.
197. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила».—В кн.: 180.
198. Одоевский В. Ф. «Руслан и Людмила», опера русского, музыканта Глинки.—В кн.: 180.
199. Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка.—В кн.: 180.
200. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
201. Одоевский В. Ф. Уле Буль в Москве.—В кн.: 180.
202. Памяти Глинки. Исследования и материалы. Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1958.
203. Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950.
204. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 1. М., 1966.
205. Петров О. А. Воспоминания.—Новое время, 1903, 24 февр.
206. Петрова-Воробьева А. Я. К 500-му представлению «Жизни за царя».—В кн.: 91.
207. Пиксанов Н. К. Грибоедов и Вяземский—соавторы пьесы.—В изд.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра. Опера—водевиль в одном действии. М.—Л., 1949.
208. Полевой Н. А. Записки. Спб., 1888.
209. Полевой Н. А. Русский театр. Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев.—Моск. телеграф, 1832, № 18. Подп.: Н. П.
210. Попова Т. В. И. А. Рупин и его песни.—В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
211. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3. М., 1957.
212. Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961.
213. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях, т. 1. М., 1962.

214. Протопопов В. Новое в глинке. — Сов. музыка, 1955, № 9.
215. Пушкин А. С. О народности в литературе. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
216. Пушкин А. С. О поэтическом слоге. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
217. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
218. Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1978.
219. Пушкин в неизданной переписке современников. — Лит. наследство, т. 58. М., 1952.
220. Пушкин в романах и песнях его современников. М., 1936.
221. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
222. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
223. Резвой М. Адольф Гензелт. — Сев. пчела, 1838, 17 марта.
224. Резвой М. О сущности музыки. — Отечественные записки, 1839, № 5.
225. Римский-Корсаков Н. А. Письма к В. В. Стасову. — Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963.
226. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978.
227. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа. 3-е изд. Л., 1982.
228. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы. — Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
229. Рубинштейн А. Г. Разговор о музыке (Музыка и ее мастера). — Литературное наследие в 3-х т., т. 1. М., 1983.
230. Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. Под ред. и с предисл. В. М. Беляева. М., 1955.
231. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974.
232. Сатин Н. Вступление к шекспировской пьесе. — В кн.: Шекспир В. Буря. С англ. пер. Н. Сатин. М., 1840.
233. Сенковский О. И. Музыкальные новости. — В кн.: 148, II.
234. Сенковский О. И. Опера в Петербурге. Руслан и Людмила. — В кн.: 148, II.
235. Серебрянский А. П. Мысли о музыке. — Моск. наблюдатель, 1838, кн. 1.
236. Серов А. Н. Бетховен и его три стиля. Книга В. Ф. Ленца. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
237. Серов А. Н. Верстовский и его значение для русского искусства. — Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
238. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — В кн.: 91.
239. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
240. Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
241. Серов А. Н. Концерт Филармонического общества. — Концерт г. Гаумана. — Статьи о музыке, вып. 2. А. М., 1985.
242. Серов А. Н. Концерты в Петербурге. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
243. Серов А. Н. Музыка и виртуозы. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
244. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен. — Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
245. Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дютур. Спб., 1896.
246. Серов А. Н. Письма о музыке. II. К А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1984.
247. Серов А. Н. «Роберт». — Критич. статьи, т. 2. Спб., 1892.
248. Скабичевский А. Наш исторический роман в его прошлом и настоящем. — Соч., т. 2. Спб., 1895.
249. Скайлер Е. Воспоминания. — Рус. старина, 1890, т. 47.
250. Соллогуб В. А. Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском. — В кн.: На память о князе В. Ф. Одоевском. М., 1869.
251. Соллогуб В. А. Воспоминания. М. — Л., 1931.

252. Соловьев С. М. Записки. [Пг., 1915].
253. Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера.— ЕИТ, сезон 1895/96, Прилож. 1. Спб., 1897.
254. Сомов О. О романтической поэзии. — В кн.: 231.
255. Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840 гг. М., 1914.
256. Стасов В. В. А. П. Бородин. — В кн.: Статьи о музыке, вып. 4. М., 1978.
257. Стасов В. В. Гектор Берлиоз. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
258. Стасов В. В. Искусство XIX века. — В кн.: Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
259. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. — Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
260. Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка. — В кн.: Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
261. Стасов В. В. Музыкальное обозрение 1847 г. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
262. Стасов В. В. Мученица нашего времени. — Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974.
263. Стасов В. В. Несостоявшаяся опера Глинки. — Статьи о музыке, т. 5-А. М., 1980.
264. Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад. — Избр. соч., т. 2. М., 1952.
265. Стасов Д. Музыкальные воспоминания. — РМГ, 1909, № 13—14.
266. Стахович М. Русские народные песни. Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной-Бачинской. М., 1964.
267. Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке. — В кн.: 91.
268. Стихотворная комедия, второй половины XVIII — начала XIX века. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. М. О. Янковского. М.—Л., 1964.
269. Струйский Д. Ю. Бетховен. — Лит. газета, 1841, № 12. Подп.: *Три-лунный*.
270. Струйский Д. Ю. Замечания на статью Шатобриана о музыке. — Лит. газета, 1830, 23 окт. Подп.: *Трилунный*.
271. Струйский Д. Ю. Музыка. — Сев. пчела, 1833, 2 сент. Подп.: *Три-лунный*.
272. Струйский Д. Ю. Народность музыки. — Молва, 1833, № 5, 12 янв. Подп.: *Трилунный*.
273. Струйский Д. Ю. О петербургской музыке. — Молва, 1831, № 1. Подп.: *Трилунный*.
274. Струйский Д. Ю. О России и россиянах. — Атений, 1829, № 20. Подп.: *Трилунный*.
275. Струйский Д. Ю. Обозрение замечательнейших концертов 1831 года. — Лит. газета, 1831, № 21, 11 апр. Подп.: *Трилунный*.
276. Студитский А. Первое представление «Дон Жуана» на московской сцене. — Москвитянин, 1843, № 2.
277. Театральный альманах на 1830 год. Спб., 1830.
278. Тимофеев Г. Н. А. А. Алябьев: Очерки жизни и творчества. М., 1912.
279. Титов Н. А. Воспоминания. — Древняя и новая Россия, 1878, № 12.
280. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20—30-х годов XIX века. М., 1985.
281. Турбин В. Н. Ситуация двуязычия в творчестве Пушкина и Лермонтова. — В кн.: Лермонтовский сборник. Л., 1985.
282. Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания. — Полн. собр. соч., т. 14. М.—Л., 1967.
283. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма, т. 3. М.—Л., 1961.
284. Тургенев И. С. Современные заметки. — Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1956.
285. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
286. Тынянова Е. К биографии Гурилева. — Сов. музыка, 1940, № 9.

287. Улыбышев А. Д. Замечания на книгу г. Ленца «Beethoven et ses trois styles». — Сев. пчела, 1852, № 136, 140.
288. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, пер. с франц. М. Чайковского, т. 1—2. М., 1890—1891; т. 3, пер. З. Ларош. М., 1892.
289. Уманская М. М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
290. Успенский В. В. Русский классический водевиль. — В кн.: Русский водевиль. Л.—М., 1959.
291. Ушаков В. А. Письмо к Булгарину из Москвы. — Сев. пчела, 1832, 16 апр. Подп.: В. У.
292. Финдейзен Н. Ф. А. Н. Верстовский. — ЕИТ, сезон 1896/97 г., прилож., кн. 2. Спб., 1898.
293. Чайковский П. И. Дневники. М.—Пг., 1923.
294. Чайковский П. И. Письма к Н. Ф. фон Мекк. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962.
295. Чередниченко Т. В. Цыганская музыка. — В кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 6. М., 1982.
296. Шамбинаго С. Художественные переложения «Слова». — В кн.: Слово о полку Игореве. М.—Л., 1934.
297. Шекспир и русская культура. Под ред. М. П. Алексеева. М.—Л., 1965.
298. Штейнпресс Б. С. А. А. Алябьев в тобольской ссылке. — Сов. музыка, 1940, № 10.
299. Штейнпресс Б. С. Алябьев в изгнании. М., 1959.
300. Штейнпресс Б. С. Глинка, Верстовский и другие. — В кн.: 152.
301. Штейнпресс Б. С. Первый музыкальный сборник украинских народных песен. — В кн.: Голоса украинских песен, изданных Михаилом Максимовичем. М., 1961.
302. Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.
303. Штейнпресс Б. С. У истоков русского ориентализма. — Сов. муз., 1959, № 8.
304. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.
305. Элькин А. Л. Еще несколько слов о Берлиозе. — Спб. ведомости, 1847, 9 марта. Подп.: А. Э.
306. Яковлев В. Московская оперная сцена в сороковых годах. — Временник Русского театрального об-ва, кн. 1. М., 1924.
307. Яковлев В. Музыкальная Москва и Бетховен. — В кн.: Русская книга о Бетховене. М., 1927.
308. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
309. Ярустовский Б. Из истории оперы «Иван Сусанин» Глинки. — В кн.: М. И. Глинка. «Иван Сусанин» (Оперные либретто). М., 1955.
310. Яхонтов А. Н. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах. — Рус. старина, 1886, кн. 12.
311. Berlioz H. Les soirées d'orchestre. Paris, Calmann Levy (s. a.).
312. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Paris, 1909.
313. Oulibicheff A. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig, 1857.
314. Vogl N. Twardowsky. Der polnische Faust. Wien, 1861.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА *

В таблице приняты следующие сокращения

<p>вок. — вокальный драм. — драматический имп. — императорский исп. — исполнитель, исполнение комич. — комический муз. — музыка, музыкальный п/у — под управлением певч. — певческий придв. — придворный пер. — перевод, переведен т-р — театр театр. — театральный тр. — труппа симф. — симфонический собств. — собственный соч. — сочинение</p>	<p>фп. — фортепианный хор. — хоровой Алекс. т-р — Александринский театр Б. т-р — Большой театр Благор. собр. — Благородное собрание Двор. собр. — Дворянское собрание Кам.-остр. т-р — Каменноостровский театр М. — Москва М. т-р — Малый театр Мих. т-р — Михайловский театр Спб. — Санктпетербург Филарм. об-во — Филармоническое общество Ун-т — Университет</p>
--	---

События музыкальной жизни

1826

- Март 26 Повелением Николая I во время великого поста запрещены всякие концерты, кроме духовных.
- Июль — Возобновление спектаклей московских и петербургских театров после окончания траура по Александру I.
- авг.
- Окт. 31 Повеление Николая I об ограничении репертуара франц. и нем. трупп в Петербурге представлением комедий и водевилей.
- [1826] Дирекцию имп. театров возглавил Н. Ф. Остолопов. Директором Придворной певческой капеллы назначен Ф. П. Львов.
- Заккрытие крепостного театра Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде вследствие смерти его владельца.
- Гастроли труппы харьковского антрепренера И. Ф. Штейна в Курске, Николаеве и Новочеркасске.
- Пианист и композитор А. И. Черлицкий назначен преподавателем фортепиано в Спб. Смольном институте (до 1865).
- Вышел из печати «Музыкальный альбом, изданный А. Н. Верстовским», содержащий вок. и фп. соч. Верстовского, А. А. Алябьева и др.

* Составлена Т. В. Корженьянц

А. О. Сихра начал издание ежемесячного «Петербургского журнала для гитары» (до 1829).

1827

- Июль 1
[1827] Открытие в Петербурге деревянного Каменноостровского театра (архитектор С. Л. Шустов).
Театр Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде куплен чиновником И. А. Распутинным.
Начало выступлений рус. труппы харьковского антрепренера И. Ф. Штейна в Одессе (попеременно с итал. оперой, до 1847).
В Спб., Моск. и Гатчинском воспитательных домах вновь сформированы муз. классы.
П. И. Турчанинов назначен учителем пения Придворной певческой капеллы.
Приезд в Россию польской пианистки и композитора М. Шимановской (ум. в Спб. в 1831).

1828

- Февр.
Апр. 4 В Петербурге по инициативе Мих. Ю. Виельгорского, Д. Л. Нарышкина и др. меценатов основано Общество любителей музыки.
Открытие муз. классов в Моск. воспитательном доме; руководителем назначен нем. пианист и композитор К. Э. Гарткнох, преподавателем — К. Геништа.
Апр. 22 В связи с утверждением нового цензурного устава цензура театральных пьес, а затем и программ новых балетов и дивертисментов перешла в ведение III отделения имп. канцелярии, а публикация афиш и объявлений — под надзор местной полиции.
Авг. 30 Открытие в Петербурге в перестроенном здании деревянного цирка нового театра (Театра-цирка).
[1828] По инициативе Ф. П. Львова и при активном участии А. Ф. Львова в Петербурге основано концертное общество «Музыкальная академия».
А. А. Алябьев отправлен в ссылку в Тобольск.
Начало муз.-критической деятельности поэта, композитора и скрипача Д. Ю. Струйского (псевд.: Трилунный).
К. Рихтер начал издание в Петербурге муз.-пед. журнала «Музыкальная антология».

1829

- Янв. 17 Начало спектаклей переведенной из Москвы итал. труппы в Петербурге (до 1831).
Янв. Начало новой частной франц. антрепризы в Москве.
Апр. 29 Дирекцию имп. театров возглавил кн. С. С. Гагарин (до 1833).
Дек. 11 Начало спектаклей нем. оперно-драматической труппы Омана и Пивко в Москве.
Дек. 16 Родился А. Г. Рубинштейн.
[1829] Гастроль труппы И. Ф. Штейна в Полтаве.
Закрылся театр Гладковых в Пензе.
После смерти спб. муз. издателя Г. Дальмаса его нотониздательская фирма куплена М. И. Бернардом.
А. Е. Варламов назначен учителем пения Придворной певческой капеллы.
Издан «Лирический альбом на 1829 год» М. И. Глинки и Н. И. Павлищева, содержащий вок. и фп. соч. Глинки, Мих. Виельгорского, М. Шимановской, Н. Норова и др.

Издано «Собрание русских песен» на слова А. С. Пушкина, содержащее соч. А. А. Алябьева, Н. А. Титова, И. И. Геништы, Ф. М. Толстого и др.
Е. Аладыным издан «Невский альманах», содержащий соч. М. И. Глинки, Л. Маурера, Ф. Шуберта и др.
Изданы «Гаммы и прелюдии» для фп. Отто Черлицкого.

1830

- Апр. 25 Отъезд М. И. Глинки за границу (до 1834).
Июнь 15 Открытие в Москве летнего театра в Нескучном саду (спектакли шли до 15 сент.).
Окт. 15 Умер композитор, дирижер и педагог Ф. Е. Шольц.
[1830] При Моск. Синодальном хоре открыто Синодальное училище, где обучались малолетние певчие, принятые в состав хора.
А. Н. Верстовский назначен инструктором репертуара моск. имп. театров.
Н. Е. Кубишта назначен капельмейстером Большого театра в Москве (до 9 дек. 1831).
Г. Я. Ломакин назначен хормейстером капеллы Д. Н. Шереметева, а затем и преподавателем пения Спб. театрального училища.
Начало педагогической деятельности в Москве пианиста А. И. Виллуана (до 1862).
Издана «Полная практическая школа для фортепьяно» Д. Штейбельта.
Издано «Практическое руководство к сочинению музыки» И. Л. Фукса, на нем. и рус. яз. (перевод М. Д. Резвого).

1831

- Февр. 27 Умер О. А. Козловский.
Апр. 13 Директором моск. имп. театров назначен М. Н. Загоскин (до 1842).
Май 20 А. П. Глушковский отставлен от должности балетмейстера и назначен гл. балетным режиссером и инспектором балетной труппы в Москве.
Май Присоединение частной франц. труппы Карцовой к Моск. имп. театру.
[1831] Увольнение балетмейстера Ш. Дидло со службы в имп. театре.
Г. Я. Ломакин приглашен хормейстером в Павловский кадетский корпус.
А. Л. Гурилев вместе с отцом Л. С. Гурилевым, крепостным гр. В. Г. Орлова, получил вольную и приписался к обществу Моск. ремесленной управы.
Вышел в свет первый печатныйopus А. С. Даргомыжского — «Колыбельная песенка моей внучке» (сл. М. Б. Даргомыжской).
Вышло в свет «Собрание 12 национальных русских песен, аранжированных на фп. с пением и хорами, изданное учителем пения И. А. Рупини», вып. 1.
Издан фп. альбом Н. А. Титова «Когда я был молод (роман в вальсах)».

1832

- Авг. 31 Открытие в Петербурге каменного Александринского театра (архитектор К. И. Росси).
Лето Ввиду постройки Александринского театра снесен Малый деревянный театр у Аничкова дворца (бывший театр Казасси).

- [1832] К. А. Кавос назначен директором музыки Спб. имп. театров. Начало кавказской ссылки А. А. Алябьева.
 А. Е. Варламов поселился в Москве.
 Г. Я. Ломакин назначен муз. куратором всех Спб. военных учебных заведений, а затем хормейстером в Училище правоведения и др. институтах.
 Начало муз. деятельности пианиста А. А. Герке в Петербурге.
 Начало службы итал. композитора К. Э. Соливы капельмейстером рус. оперы в Петербурге, а затем и преподавателем теории муз. и пения в Театральном училище (до 1841).
 Изданы два сборника романсов А. А. Алябьева: «Музыкальный альбом северного певца» и «Подарок родным».
 Изданы «Баллады и романсы В. А. Жуковского, положенные на музыку для форте-пиано А. А. Плещеевым».
 Издан «Лирический альбом на 1832 год» И. Ласковского и Н. Норова, содержащий вок. и фп. соч. М. И. Глинки, Мих. Ю. Виельгорского, М. Д. Резвого, В. Ф. Одоевского, И. Ф. Ласковского, А. С. Грибоедова и др.
 Т. В. Жучковский издал «Лирический альбом на 1832 год», содержащий его песни и романсы.

1833

- Окт. 31 Родился А. П. Бородин.
 Нояб. 8 Открытие в Петербурге каменного Михайловского театра (архитекторы А. П. Брюллов и К. И. Росси).
 [1833] Директором Спб. имп. театров назначен А. М. Геденон (до 1858).
 Начало антрепризы П. А. Соколова в Казани.
 Начало антрепризы Л. Ю. Млотковского в Курске.
 При магазине М. И. Бернарда в Петербурге открыта нотная библиотека.
 А. А. Герке получил звание придв. пианиста и должность пианиста Спб. имп. театров.
 А. Н. Лядов назначен балетным дирижером Спб. имп. театров.
 Издан «Музыкальный альбом на 1833 год» А. Е. Варламова.
 Издан «Музыкальный альбом, состоящий из романсов и песен» Н. И. Бахметева.
 Издан 2-й вып. «Русских песен» И. А. Рупина.
 Вышел в свет первый из трех выпусков сборника «Русские песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным» (М., 1833—1834).

1834

- Янв. К. Геништа назначен руководителем муз. классов Моск. воспитательного дома.
 [1834] А. Е. Варламов назначен «композитором музыки» при оркестре Моск. имп. театра (до 1843).
 Начало деятельности в Петербурге чеш. муз. теоретика, композитора и педагога И. К. Гунке; служил скрипачом, органистом, позднее — начальником Нотной конторы имп. театров (до 1883).
 Изданы сборник романсов и песен А. А. Алябьева «Кавказский певец» и «Голоса украинских песен» М. А. Максимовича и Алябьева.
 А. Е. Варламов начал издание ежемесячного журнала «Эолова арфа» (до 1835).
 Издана брошюра Ф. П. Львова «О пении в России».
 Издан «Музыкальный альбом» романсов и песен Н. П. Девитте.
 Издан альбом романсов Ф. М. Толстого «Неделя свободы».

1835

- Янв. 6 Родился Ц. А. Кюи.
Июнь 2 Родился Н. Г. Рубинштейн.
[1835] Открытие муз. изд-ва Л. К. Снегирева в Петербурге.
А. Ф. Львов организовал в Петербурге струнный квартет (до 1855).
Л. В. Маурер возглавил оркестр франц. театра в Петербурге.
Прекратил свое существование театр Каменского в Орле.
Приезд в Россию и начало муз. деятельности в Петербурге нем. виолончелиста, композитора и дирижера К. Б. Шуберта.
М. Д. Резвой назначен гл. редактором муз. отдела «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара.
А. Е. Варламов издал «Музыкальный альбом на 1835 год», содержащий его романсы и песни.

1836

- Нояб. 27 Открытие в Петербурге Большого театра, перестроенного архитектором А. К. Кавосом.
Дек. 21 Родился М. А. Балакирев.
[1836] Начало выступлений труппы Л. Ю. Млотковского в Харькове.
Изданы «Начальные сведения в практической музыке» Ф. Дробища.

1837

- Янв. 1 М. И. Глинка назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы.
Янв. 11 В Москве умер Дж. Фильд.
Нояб. 7 В Киеве умер балетмейстер Ш. Дидло.
[1837] А. Ф. Львов назначен директором Придворной певческой капеллы (до 1861).
Выступления труппы Л. Ю. Млотковского в Киеве (до 1838).
К. Шуберт назначен руководителем муз. занятий в Спб. университете.
Издан «Музыкальный альбом для семиструнной гитары» М. Т. Высоцкого, в 2-х частях.

1838

- Май 22 Открытие концертного зала в Павловске (архитектор А. Штакеншнейдер).
[1838] Открытие в Петербурге муз. изд-ва П. И. Гурскалина.
Нем. дирижер и композитор К. Ф. Альбрехт, поселившийся в Петербурге, назначен дирижером нем. оперной труппы, а затем и оркестра Александринского театра.
Начало педагогической деятельности в Петербурге нем. пианиста и композитора А. Л. Гензельта.
Н. Я. Афанасьев принят скрипачом в оркестр Спб. Большого театра.

1839

- Янв. 7 Утвержден проект А. Ф. Львова об учреждении инструментального класса в Придворной певческой капелле.
Март 9 Родился М. П. Мусоргский.

Май 10

Авг. 12
Нояб. 27
Осень
[1839]

А. П. Глушковский уволен со службы. На должность ст. режиссера моск. балетной труппы назначен К. Ф. Богданов.
Родился Э. Ф. Направник.
Родился Н. Д. Кашкин.
Начало выступлений труппы Л. Ю. Млютковского в Воронеже.
Барон Ф. А. Раль назначен капельмейстером оркестра Спб. театров.
Приезд в Петербург франц. композитора А. Ш. Адана (до 1840).
М. И. Глинка издал «Собрание музыкальных пьес» в 5 тетрадях, содержащее вок. и фп. соч. Алябьева, Верстовского, Глинки, Даргомыжского, Ласковского, Геништы, Одоевского и др.
Изданы «Застольные русские песни» и «Три малороссийские песни» А. А. Алябьева.
И. А. Рупин издал альбом «Букет», содержащий его вок. и фп. соч.

1840

Апр. 25
Апр. 28
Нояб.

[1840]

Родился П. И. Чайковский.
Умер К. А. Кавос.
В Петербурге организовано хоровое общество Liedertafel, устраивавшее концерты в лютеранской Петропавловской церкви.
К. Ф. Альбрехт назначен капельмейстером рус. оперы в Петербурге (до 1850).
Начало концертного турне А. Г. Рубинштейна по крупнейшим городам Западной Европы (до 1843).
Изданы отдельные романсы из цикла М. И. Глинки «Прощание с Петербургом».
Издана «Полная школа пения» А. Е. Варламова.
Издан сборник Н. А. Маркевича «Народные украинские напевы».
К. Ф. Гольц начал издавать в Петербурге ежемесячный муз. журнал «Нувелист» (выходил свыше 70 лет).
М. И. Бернгард начал издание педагогической серии фп. репертуара: «Новейший фортепианист», «Репертуар молодых пианистов», «Детский репертуар».

1841

Дек.
[1841]

В Москве умер Д. Н. Кашин.
Композитор, дирижер и скрипач И. И. Иоганнис назначен капельмейстером Большого театра в Москве.
Я. Д. Беккером основана в Петербурге крупнейшая рус. фортепианная фирма.
Переезд А. Д. Улыбышева в Нижний Новгород и начало деятельности его муз. кружка.

1842

Апр. 16
[1842]

Первые гастроли Ф. Листа в России (до 28 мая).
Упразднение Моск. дирекции имп. театров; моск. театры перешли в ведение единой дирекции, которую возглавил А. М. Гедеев (до 1858).
Инспектор Сиб. университета А. Фитцум фон Экштедт организовал постоянные публичные концерты, в которых солистами и оркестрантами выступали студенты университета (до 1850-х). Дирижером и одним из руководителей стал К. Б. Шуберт.
К. Б. Шуберт избран директором Спб. Филармонического общества (до конца жизни — 1863).
Приезд польского композитора С. Моношко в Петербург и безуспешная попытка получить место придв. композитора.

Кн. Ю. Н. Голицын организовал из крепостных хоровую капеллу, выступавшую во многих городах России (до 1857).
В Одессе основано Филармоническое общество (систематическая деятельность его развернулась в 1854—1863).
В Вильнюсе основан городской театр.
В Казани сгорело здание городского театра.
Издание муз. журнала «Нувеллист» перешло к М. И. Бернарду.

1843

Май—
июнь
Лето

Второй приезд Ф. Листа в Россию.

Нояб. 5
Осень
[1843]

В Петербурге снесено здание деревянного Каменноостровского театра.

Начало антрепризы П. А. Соколова в Екатеринбурге (до 1857).

Выступление труппы П. А. Соколова в Перми.

В Петербурге открылась новая итал. антреприза; в составе труппы П. Виардо-Гарсна, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини и др.

Г. Ромберг назначен первым капельмейстером, а И. А. Рупин — хормейстером итал. оперы в Петербурге.

П. М. Воротников назначен хормейстером Придворной певческой капеллы (до 1848).

В Киевском театре выступала труппа мадридской оперы.

В Петербурге поселился польский композитор, скрипач, дирижер, пианист и органист В. М. Кажинский.

А. А. Алябьев получил разрешение жить в Москве.

Написана и издана книга А. Д. Улыбышева «Новая биография Моцарта» (на франц. яз. в 3-х томах).

1844

Март 6
Весна
Июль 11
Сент. 23
[1844]

Родился Н. А. Римский-Корсаков.

Гастроли К. Вик и Р. Шумана в России.

Открытие в Петербурге нового Каменноостровского театра, с каменным фундаментом (архитектор А. К. Кавос).

Поездка А. С. Даргомыжского в первое заграничное путешествие.

Поездка М. И. Глинки во Францию и Испанию.

Вторая поездка А. Г. Рубинштейна за границу.

Умер Л. С. Гурилев.

В Петербурге открылось муз. изд-во В. Д. Деноткина.

М. И. Бернард начал печатать литературные прибавления к нотному журналу «Нувеллист».

Изданы 5 тетрадей фп. транскрипций крупных органных сочинений И. С. Баха, сделанных И. К. Черлициким (Спб., 1844—1845).

1845

Янв. 16
Апр. 1
Май 13
Нояб. 14
[1845]

Отдано высочайшее повеление закрыть инструментальный класс при Придворной певческой капелле, «по неимению свободных сумм на содержание его».

Возвращение А. С. Даргомыжского на родину.

Родился Г. А. Лярош.

Открытие в Одессе Нового театра, основанного кн. П. И. Гагариным и названного впоследствии Малым.

В Киевском театре выступала польская труппа.

Попытка К. Майера и М. И. Бернарда учредить в Петербурге консерваторию.

В. М. Кажинский назначен капельмейстером оркестра Спб. Александринского театра.

А. Е. Варламов переселился в Петербург.
И. К. Черлицкий назначен преподавателем музыки в Спб. Воспитательном обществе благородных девиц (до 1853).
Бельг. скрипач и композитор А. Вьетан получил звание придв. солиста и организовал в Петербурге струнный квартет.
Австр. пианист и композитор Т. Делер поселился в России.
Приезд в Петербург и начало муз. деятельности нем. пианиста, дирижера и муз. критика Б. Дамке (до 1855).

1846

Сент. 20
[1846]

Открытие в Перми первого публичного театра.
М. И. Бернард начал издавать прибавление к журналу «Нувеллист», содержащее педагогический репертуар — «Маленький альбом юного пианиста».
Франц. флейтист и композитор Ж. Гийу начал издавать журнал «Русский артист» (до 1847).

1847

Окт. 29

Открытие в Екатеринбурге городского театра (архитектор Турский).

Нояб.

Братьями Виельгорскими и А. Герке в Петербурге учреждено Симфоническое общество.

[1847]

Нижегородский театр перешел в казенное ведение; управляющим назначен Ф. К. Смольков.

В Киевском театре выступала итал. труппа.

Приезд в Россию и начало службы в Петербурге франц. танцовщика М. Петипа.

Возвращение М. И. Глинки в Россию.

Третий приезд Ф. Листа в Россию; концерты в Киеве, Одессе, Елизаветграде.

Приезд Г. Берлиоза в Россию.

Вышел из печати «Сборник детских песен дедушки Иринея, изданный князем В. Ф. Одоевским».

1848

Март 30

Умер И. О. Соколов — певец, гитарист, композитор, собиратель нар. песен, руководитель моск. цыганского хора.

Окт. 15
[1848]

Умер А. Е. Варламов.

Моск. цыганский хор возглавил гитарист, певец и композитор И. В. Васильев.

А. Н. Верстовский назначен управляющим конторой Моск. имп. театров.

Г. Я. Ломакин назначен преподавателем пения Придворной певческой капеллы (до 1859).

Скрипач и композитор Л. Гольд открыл в Одессе первое частное муз. учебное заведение — Скрипичные курсы.

В Киеве основано Симфоническое общество любителей музыки и пения, устраивавшее еженедельные муз. вечера.

Начало регулярных концертов в Саратове, организованных композитором и скрипачом Н. И. Бахметевым (до 1851).

М. И. Бернард издал сборник «Песни русского народа», содержащий 135 песен с фп. сопровождением в собственной обработке.

Ок. 1848

Умер А. Д. Жилин.

- 1849 Издан «Музыкальный альбом с карикатурами» А. С. Даргомыжского и Н. А. Степанова, содержащий соч. Алябьева, Варламова, Глинки, Даргомыжского, Одоевского и др.
- 1850
- Март Умер И. А. Рупин.
Дек. 3 Умер А. О. Сихра.
- [1850] В Петербурге А. Ф. Львовым основано Концертное общество. Дирижировали концертами Л. В. Маурер и А. Ф. Львов.
К. Н. Лядов назначен дирижером рус. оперы в Петербурге.
И. И. Иоганнис стал руководителем студенческого оркестра Моск. университета.
К. Ф. Альбрехт назначен преподавателем музыки и пения в Николаевском сиротском институте в Гатчине.
Спб. итал. группа предприняла гастрольное путешествие по губерньским городам России.
Приезд в Россию франц. композитора Ч. Пуньи, оставшегося здесь до конца жизни (1870).
Издано пособие «Несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения» А. Ф. Львова.
- Ок. 1850 В Рязани умер А. П. Есаулов.

Музыкальный театр

1826

- Авг. 26 Спб. Б. т-р *Возвращение князя Пожарского в свое предместье*, дивертисмент. Пост. Ш. Дидло и О. Пуаро, муз. К. А. Кавоса.
- Окт. 20 М. *Три пояса, или Русская Сандрильона*, балет по мотивам сказки В. А. Жуковского. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
- Нояб. 1 Спб. *Утро и вечер, или Ветер переменился*, опера-водевиль. Переделка с франц. Р. М. Зотова, муз. А. А. Алябьева.
- Дек. 16 М. *Притчи, или Эзоп у Ксанфа*, водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. Н. Верстовского и др.
- Дек. 30 Спб. *Снег*, опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Дек. 31 М. *Вечер под Новый год*, водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского и др.
- [1826] М. Б. т-р *Полифем, или Торжество Галахи*, балет. Муз. Ф. Е. Шольца.

1827

- Янв. 20 М. Б. т-р *Певцы во стане русских воинов*, лирич. сцены с хорами. Текст В. А. Жуковского, муз. А. Н. Верстовского.
- Янв. 27 М. *Две записки, или Без вины виноват*, опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.

Янв. 27	М.	<i>Урок чародея, или Сатана со всем прибором</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса, П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова.
Февр. 4	М.	<i>Странствующие лекари, или Искусство оживлять мертвых</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского. <i>Школа супругов</i> , комедия А. Мерфи. Переделка с англ. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Апр. 22	М.	<i>Буря</i> , волшеббно-романтич. зрелище с муз. прологом «Кораблекрушение». Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. А. А. Алябьева и К. А. Кавоса.
Май 20	М. Б. т-р	<i>Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты</i> , комич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. А. А. Алябьева.
Май 27	Спб.	<i>Две записки, или Без вины виноват</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Июнь 9	М.	<i>Фальстаф</i> , комедия с пением и танцами. Текст А. А. Шаховского (по В. Шекспиру), муз. К. А. Кавоса (?).
Июль 1	Спб. Кам.-остр. т-р (открытие)	<i>Сельский праздник</i> , дивертисмент. Пост. О. Пуаро и Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, аранжир. П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова.
Июль 24	Спб.	<i>Чудесный магик, или Покойники в лицах</i> , комич. опера. Муз. К. Курпиньского, текст пер. с польского.
Сент. 12	Спб.	<i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Окт. 2	М. т-р кн. Голицына	<i>Репетиции на станции, или Доброму служить сердце лежит</i> , водевиль. Текст М. Н. Загоскина, муз. А. Н. Верстовского.
Окт. 2	М.	<i>Кавказский пленник, или Тень невесты</i> , балет по поэме А. С. Пушкина. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса.
Окт. 3	Спб.	<i>Мирослава, царица-волшебница, или Костер смерти</i> , героич. волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса, Ф. Антолини и Д. А. Шелихова, балеты Ш. Дидло.
Окт. 6	М.	<i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. И. Малышева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Окт. 13	Спб.	<i>Три десятки, или Новое двухдневное приключение</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Окт. 24	Спб.	<i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера.
Нояб. 10	М.	<i>Снег</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Нояб. 21	Спб.	<i>Моя жена выходит замуж</i> , водевиль. Текст пер. с франц. Н. И. Малышевым, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Нояб. 25	М.	<i>Молодая мать, или Жених в 48 лет</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева.
Нояб. 25	М.	<i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и

			Н. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Нояб. 25	М.		<i>Выкуп барда, или Сила песнопения</i> , драм. кантата. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. А. Дмитриева (по поэме Ш. И. Мильвуа).
Дек. 1	М.		<i>Гезиод и Омир соперники, или Греческие игры</i> , интермедия-дивертисмент. Муз. А. Н. Верстовского, текст К. Н. Батюшкова.
Дек. 4	М.		<i>Жоко, Бразильская обезьяна</i> , мелодрама. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. Д. Эльстера.
Дек. 15	М.		<i>Встарь и ныне (Jadis et aujourd'hui)</i> , опера. Муз. Р. Крейцера, текст Ш. О. Севрена. Переделка с франц.
Дек. 19	Спб.		<i>Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам</i> , волшебная опера-водевиль. Пер. с франц. А. И. Писарева, муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского.
Дек. 21	М.		<i>Лучший день в жизни, или Урок богатым жителям</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Дек. ?	Спб.		<i>Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. А. А. Алябьева.
[1827]	М.		<i>Роковой день, или Продолжение Волшебного стрелка</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. К. М. Вебера и Дж. Россини в обработке Ф. Е. Шольца.
	М.		<i>Праздник в Подмосковье</i> , дивертисмент. Муз. Н. Е. Кубишты.
1828			
Янв. 9	М.		<i>Семела, или Мицение Юноны</i> , мифологич. представление. Переделка с нем. А. А. Жандра (по Ф. Шиллеру), муз. К. А. Кавоса, Ф. Антолини и А. Н. Верстовского (?).
Янв. 20	М.		<i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 20	М.		<i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 27	М.		<i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Янв. 27	М.		<i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Май 3	Спб.		<i>Тридцать лет, или Жизнь игрока</i> , драма. Пер. с франц. Р. М. Зотова, муз. А. Н. Верстовского.
Май 24	М. Б. т-р		<i>Лан Гвардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Май 25	Спб.		<i>Радость молдаван, или Победа</i> , театр. представление. Муз. К. А. Кавоса и Эйзериха, балеты Ш. Дидло и О. Пуаро.
Май 29	М.		<i>Прециоза</i> , драма П. А. Вольфа. Пер. с нем. А. В. Иванова, муз. К. М. Вебера.
Июнь 13	Спб.		<i>Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писа-

Сент. 17	Спб.	рева, муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца. <i>Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы</i> , драм. представление. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Окт. 4	М.	<i>Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Антониолини.
Окт. 24	Спб.	<i>Дидока, или Истребление Карфагена</i> , трагич. балет. Пост. Ш. Дидло и О. Пуаро, муз. В. Мартини и К. А. Кавоса.
[1828]	М.	<i>Жених на диете</i> , опера. Муз. аранжир. Ф. Е. Шольцем, текст пер. с франц. Шаповским.
	Спб.	<i>Тамерлан</i> , опера. Муз. А. Сапиенцы, текст А. И. Шеллера.
	М.	<i>Утро после бала</i> , водевиль. Текст А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
	М.	<i>Арлекин в тисках, но счастлив и женат</i> , волшебный дивертисмент. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты.
	Спб.	<i>Алонзо, или Ревнивый любовник</i> , опера. Муз. Л. В. Маурера.
1829		
Янв. 4	М.	<i>Волшебная лампадка, или Кашемирские пироженки</i> , волшебно-комич. опера-водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского и А. А. Жандра (по Э. Скрибу), муз. А. Пиччини.
Янв. 11	Спб.	<i>Девушка-разбойник</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. П. Мундта, муз. Т. В. Жучковского.
Янв. 17	М.	<i>Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления</i> , опера-буффа-водевиль (пародия). Муз. из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка», текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Янв. 19	Спб., итал. тр.	<i>Pietro l'Eremita</i> (Петр-Пустынный), опера. Муз. Дж. Россини (из оперы «Моисей»).
Янв. 28	Спб. Б. т-р	<i>Пан Твардовский</i> , романтич. волшебная опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Янв. 31	М.	<i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара.
Февр. 14	М.	<i>День падения Миссолонги</i> , героич. мелодрама. Переделка с франц. Ф. Ф. Кокошкина, муз. А. Н. Верстовского.
Февр. 18	Спб.	<i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Баркова, муз. А. Н. Верстовского.
Апр. 29	Спб.	<i>Женщина-лунатик, или Прибытие нового помещика</i> , балет. Пост. Ш. Дидло и О. Пуаро, муз. Ф. Герольда.
Май 17	Спб.	<i>Нераздельные, или Новое средство платить долги</i> , водевиль. Переделка с франц. Н. Шестакова и Н. А. Александрова, муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Июнь 5	Спб.	<i>Пять лет в два часа, или Как дороги утки</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Июнь 17	Спб. Кам.-остр.	<i>L'Italiana in Algeri</i> (Итальянка в Алжире), опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Анелли.
Июнь 21	М.	<i>Дипломат</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. Ф. Пав-

			лова и С. П. Шевырева, муз. аранжир. А. Н. Верстовского.
Июнь 21	М.		<i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера.
Июль 3	Спб.		<i>Невинный в вине, или Судейский приговор</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. Изуара.
Июль 30	Спб.		<i>Лучший день в жизни, или Урок богатым жёнам</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. Н. И. Малышева, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.
Окт. 3	М. Б. т-р		<i>Сюрприз</i> , опера-интермедия-водевиль. Текст И. Е. Великопольского, муз. И. И. Геништы.
Нояб. 11	Спб.		<i>Средство выдавать дочерей замуж</i> , опера-водевиль. Переделка с франц. А. И. Писарева, муз. А. Н. Верстовского.
Нояб. 18	Спб.		<i>Новый Парис</i> , опера-водевиль. Текст Н. И. Хмельницкого, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Л. В. Маурера.
Нояб. 19	М.		<i>Свадьба Фигаро</i> , комедия Бомарше. Пер. с франц. Д. Н. Баркова, муз. А. Н. Верстовского.
[1829]	М.		<i>Каменик и слесарь (Le taçon)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
	М.		<i>Ричард Львиное Сердце в Палестине</i> , балет (по роману В. Скотта). Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты.
1830			
Янв. ?	М. нем. тр.		<i>Das stumme Waldmädchen</i> (Сильвана, или Немая в лесу), героико-комич. опера. Муз. К. М. Вебера, текст пер. с нем. А. Н. П.
Февр. 2	Спб. Б. т-р		<i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Балокки и А. Суме, пер. с итал.
Февр. 8	Спб. итал. тр.		<i>La donna del lago</i> (Дева озера), опера. Муз. Дж. Россини, текст Л. Л. Тоттолы.
Апр. 14	Спб. Б. т-р		<i>Женевьева Брабантская</i> , опера. Муз. Д. А. Шелхова, текст А. И. Шеллера.
Май 23	М.		<i>Муж и жена</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера.
Июнь 12	М.		<i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского.
Сент. 5	Спб. Б. т-р		<i>Иван-Царевич — Золотой шлем</i> , волшебн.-комич. опера. Муз. А. А. Сапиенцы, текст А. И. Шеллера.
Окт. 13	Спб.		<i>Праздник Столетия на Волге в 1712 году</i> , драм. эпилог. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса.
Окт. 25	Спб. итал. тр.		<i>Каритея, испанская королева</i> , опера. Муз. Д. С. Меркаданте, текст П. Пола.
Нояб. 20	М.		<i>Жена и должность, или Что выбрать</i> , комедия. Пер. с франц. Н. П. Мундта, муз. А. Н. Верстовского.
[1830]	Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб.		<i>Così fan tutte</i> (Так поступают все), опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
			<i>Осада острова Кандии</i> , опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц. А. И. Шеллером.

[1830]	Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. Спб. Кам.-остр. т-р, итал. тр. М.	<i>Аделина</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст Г. Росси. <i>Il desertore per l'amore</i> (Любовное зелье), опера. Муз. Ф. Шоберлехнера. <i>Смерть Аттилы, царя гуннов</i> , балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Н. Е. Кубишты.
1831		
Янв. 14	Спб. Б. т-р	<i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым.
Апр. 30	Спб. Б. т-р	<i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Май 7	М.	<i>Осада Коринфа</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым.
Май 22	М. Б. т-р	<i>Невеста</i> (La fiancée), комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июнь 5	М. Б. т-р	<i>Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым.
Июнь 5	М.	<i>Старый гусар, или Пажи Фридриха II</i> , операводевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера.
Нояб. 16	Спб. Б. т-р	<i>Братоубийца</i> , опера. Муз. Д. А. Шелихова, текст И. И. Свечинского.
Дек. 3	М. Б. т-р	<i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романт. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем.
Дек. 11	М.	<i>Черная шаль, или Наказанная неверность</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Верстовского (?).
Дек. 18	М. Б. т-р	<i>Женни, или Немая</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
[1831]	Спб.	<i>Ченерентола</i> (Золушка), опера. Муз. Дж. Россини, текст Я. Ферретини, пер. с итал.
	М.	<i>Пантомима</i> , балет (по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»). Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца (?).
	М.	<i>Нина, или Сумасшедшая от любви</i> , балет. Пост. Ж. Ришара, муз. Л. Персию.
1832		
Янв. 8	М.	<i>Кеттли, или Возвращение в Швейцарию</i> , операводевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини.
Янв. 29	М.	<i>Цыгань</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского.
Февр. 3	Спб. Б. т-р	<i>Элиза и Клаудио</i> , опера. Муз. С. Меркаданте, текст Л. Романелли, пер. с итал.
Апр. 18	Спб.	<i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колобрано.

Апр. 24	Спб.	<i>Именины благотельного помещика, или Неожиданная свадьба в селе Сверчкове</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского.
Май 11	Спб.	<i>Рославлев</i> , романтнч. представление. Текст Шаховского (по роману М. Н. Загоскина), муз. А. Н. Верстовского и А. Е. Варламова.
Июнь 9	Спб.	<i>Цыганы</i> , драм. представление по поэме А. С. Пушкина. Текст В. А. Каратыгина, муз. А. Н. Верстовского.
Июнь 13	Спб. Б. т-р	<i>Невеста</i> ; комич. опера. Муз. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Июнь 25	Спб.	<i>Дон-Жуан, или пораженный безбожник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
Июль 27	Спб.	<i>Станислав, или Не всякий это сделает</i> , водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского.
Сент. 12	Спб. Б. т-р	<i>Преступная дочь</i> , опера. Муз. П. Дженералли, текст пер. с итал.
Сент. 12	Спб.	<i>Кетгли, или Возвращение в Швейцарию</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. из опер Вебера, Обера, Россини и Керубини.
Окт. 24	Спб.	<i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романтнч. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова.
Окт. 28	М.	<i>Падение Мекки</i> , трагич. опера. Муз. П. Винтера, текст пер. с итал. И. Буниным.
Нояб. 3	Спб.	<i>Сумбека, или Покорение Казанского царства</i> , историч. балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
Нояб. 11	М.	<i>Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ. И. Селиванова, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 23	Спб.	<i>Муж и жена</i> , комедия-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, Ф. Е. Шольца и Л. В. Маурера.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих де</i> , волшебнo-романтнч. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст С. П. Шевырева (по балладе В. А. Жуковского).
Дек. 19	Спб.	<i>Старый гусар, или Пажи Фридриха II</i> , опера-водевиль. Пер. с франц. Д. Т. Ленского, муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, И. И. Геништы и Л. В. Маурера.
Дек. 30	М.	<i>Гулянье первого Мая в Сокольниках</i> , дивертисмент с песнями А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, Д. Н. Кашина и С. И. Давыдова.
[1832]	Спб.	<i>Киа-Кинг</i> , пантомимный «китайский балет». Пост. А. Титюса, муз. Дж. Россини, Г. Спонтини и П. Романи.
1833		
Янв. 20	М. Б. т-р	<i>Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь</i> , романтнч. драма А. А. Шаховского. Муз. А. Е. Варламова.
Май 17	Спб. Б. т-р	<i>Китайские девицы, или Три рода драматического искусства</i> , опера-дивертисмент. Муз. К. Э. Соливы, текст П. Метастазно.
Авг.	Спб. нем. т-р	<i>Фиделио</i> , опера. Муз. Л. Бетховена, текст И. Зонлейтнера, Г. Ф. Трейчке и С. Брейнинга.

Окт. 23	Спб.	<i>Вампир, или Мертвец-кровопийца</i> , романт. опера. Муз. Г. Маршнера, текст В. А. Вольбрюка, пер. с нем.
Окт. 30	Спб.	<i>Артист, водевиль. Переделка с франц. А. И. Булгакова</i> , муз. Н. О. Дюра.
Нояб. 3	М. Б. т-р	<i>Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Дек. 8	М.	<i>Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах</i> , divertimento. Пост. А. П. Глушковского, муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова.
Дек. 19	М.	<i>Карета, или По платью встречаются, по уму провожают</i> , водевиль. Пер. с франц. Ф. А. Кони, муз. из опер Обера, Мегюля, Изуара, Паэра, Буальдье, Вебера, Моцарта, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера.
[1833]	Спб.	<i>Амадис, или Паж и волшебница</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Амур в деревне, или Крылатое дитя, анакреонт. балет.</i> Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Фильберт, или Маленький матрос</i> , балет-водевиль. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.
	Спб.	<i>Марс и Венера, или Сети Вулкана</i> , анакреонт. балет. Пост. А. Блаша, муз. Ж. Шнейцгоффера.
1834		
Янв. 14	Спб. Алекс. т-р нем. тр.	<i>Фенелла (Немая из Португи)</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Янв. 22	Спб.	<i>Дон Кихот и Санхо Панса, или Свадьба Ганаша</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Лефевра.
Янв. 26	Спб.	<i>Смоляне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского. Муз. Д. А. Шелихова.
Февр. 25	М. нем. тр.	<i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Делавиня.
Апр. 30	М.	<i>Смоляне в 1611 году</i> , драм. хроника А. А. Шаховского, муз. Д. А. Шелихова.
Май 22	Спб.	<i>Цампа, морской разбойник</i> , опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Окт. 26	М.	<i>Муромские леса, или Выбор атамана</i> , драма А. Н. П. (по повести А. Ф. Вельтмана). Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 2	М.	<i>Тайный брак, или Повдинок в Пре-о-Клерк (Le Prê aux Clercs)</i> , комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Нояб. 9	М.	<i>Забавы султана, или Продавец невольников</i> , балет. Пост. Ф. Гюллен-Сор, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 30	М.	<i>Именины благодетельного помещика</i> , опера-водевиль. Муз. И. А. Рупина и Т. В. Жучковского.
Дек. 14	Спб.	<i>Роберт-Дьявол</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба и Ж. Делавиня, пер. с франц.
[1834]	М.	<i>Людвик</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галеви, текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц.
	Спб.	<i>Две ночи</i> , опера. Муз. Ф. А. Буальдье, текст Э. Скриба, пер. с франц. Д. Т. Ленским.
	Спб.	<i>Дафнис, или Клятвопреступник</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. И. Сонне.

Янв. 25	М.	<i>Бобелина, героиня Греции</i> , анекдотич. трагедия Р. Ринальдини. Муз. А. Е. Варламова.
Апр. 15	М.	<i>Дон-Кихот Ламанский, или Свадьба Гамаша</i> , балет. Пост. Ф. Гюльень-Сор, муз. Лефевра (?).
Апр. 16	М.	<i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. А. Е. Варламова.
Апр. 24	Спб. Мих. т-р	<i>Доктор в хлопотах</i> , комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого, текст пер. с франц., балеты А. Блаша.
Июнь 11	Спб.	<i>Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк</i> (Le P ^r è aux Clercs), комич. опера. Муз. Ф. Герольда, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Сент. 16	М. Б. т-р	<i>Аскольдова могила</i> , романтич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Сент. 27	М.	<i>Артист</i> , водевиль. Переделка с франц. А. И. Булгакова, муз. Н. О. Дюра.
Окт. 4	М.	<i>Карл и Лизбета, или Беглец поневоле</i> , балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. П. Ф. Турика.
Окт. 12	Спб. Алекс. т-р нем. тр.	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
Окт. 14	М.	<i>Розальба</i> , балет. Пост. Ф. Гюльень-Сор, муз. Ф. Обера, Дж. Россини и Эрколани.
Окт. 18	М.	<i>Иван Савельич</i> , московская шутка-водевиль. Текст Ф. А. Конни, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком).
Нояб. 12	Спб.	<i>Влюбленная баядерка</i> (Le dieu et la bayadère), опера-балет. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц.
[1835]	Спб. нем. тр.	<i>Каменищик и слесарь</i> (Le maçon), комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба и Ж. Делавинья.
	Спб.	<i>Людовик</i> , опера. Муз. Ф. Герольда и Ф. Галевни. Текст Ж. Сен-Жоржа, пер. с франц.
	Спб.	<i>Швейцарская хижина</i> (Le chalet), опера. Муз. А. Ш. Адана, текст пер. с франц.
	Спб.	<i>Сильфида</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. Ж. Шнейцгоффера.

1836

Апр. 8	Спб. Алекс. т-р	<i>Молдавская цыганка, или Золото и кинжал</i> , драма К. А. Бахтурина. Муз. М. И. Глинки.
Апр. ?	М.	<i>Фенелла</i> , балет по опере Ф. Обера. Пост. Ф. Гюльень-Сор, муз. аранжир. Эрколани.
Июнь 15	Спб.	<i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского. Муз. аранжир. Т. В. Жучковским.
Июнь ?	Спб. нем. тр.	<i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини и Ваггана, текст Ф. Романи.
Авг. 27	Спб.	<i>Иван Савельич</i> , водевиль. Текст Ф. А. Конни, муз. А. А. Алябьева (Увертюра с колокольчиком).
Окт. 9	М.	<i>Еще чудные встречи, или Суматоха в Сокольниках</i> , опера-водевиль. Муз. Н. Изуара и др.
Нояб. 4	Спб.	<i>Орлиное гнездо на Великанских горах</i> , опера. Муз. Глезера, текст К. Гольтея.
Нояб. 27	Спб. Б. т-р	<i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена.
Нояб. ?	Спб. нем. тр.	<i>Il Pirato</i> (Пират), опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.

Нояб.?	Спб.	<i>Эдинбургская темница</i> , опера. Муз. М. Э. Карафы ди Колобрано, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым.
Дек. 21	Спб.	<i>Дездемона и Отелло, или Венецианский маэр</i> , драма В. Шекспира. Пер. с англ. И. И. Панаева, муз. В. Ф. Одоевского (Аббата Ирринуса).
[1836]	Спб.	<i>Шотландцы</i> , балет. Пост. А. Блаша, муз. Л. В. Маурера.
	Спб.	<i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. Т. Лабарра.

1837

Янв. 18	Спб. Б. т-р	<i>Бронзовый конь</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. балеты А. Титюса.
Янв. 22	М.	<i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова.
Февр. 17	Спб. Б. т-р	<i>Капулетти и Монтекки</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Апр. 28	Спб.	<i>Нечаянные женихи</i> , комедия-водевиль. Текст Н. Н. Гордеева, муз. А. А. Плещеева.
Май 17	Спб. Б. т-р	<i>Невеста-Лунатик (Somnambula)</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Окт. 3	Спб. Б. т-р	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст пер. с итал.
Окт. 4	Спб.	<i>Гамлет, принц Датский</i> , драм. представление В. Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого, муз. А. Е. Варламова.
Окт. 11	Спб. нем. тр.	<i>Жидовка</i> , опера. Муз. Ф. Галеви, текст Э. Скриба.
Окт. 15	М.	<i>Хитрый мальчик и людоед (Мальчик-с-пальчик)</i> , балет. Пост. Ф. Гюллен-Сор, муз. А. Е. Варламова и А. С. Гурьянова.
Нояб. 11	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Почтальон из Лонжюмо</i> , комич. опера. Муз. А. Ш. Адана, нем. текст Фридриха.
Нояб. 15	Спб.	<i>Сирота из Гленсгоу</i> , опера. Муз. А. Гризара, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Дек. 10	М.	<i>Наталка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым.
Дек. 12	Спб. нем. тр. (конц. исп.)	<i>Оберон</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Д. Р. Планше.
Дек. 15	Спб.	<i>Дом Аспенос</i> , трагедия В. Скотта. Пер. с англ., муз. Н. О. Дюра.
[1837]	Спб.	<i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.

1838

Янв. 1	Спб.	<i>Ермак</i> , трагедия А. С. Хомякова. Муз. Т. В. Жучковского.
Янв. 14	М.	<i>Эсмеральда, или Четыре рода любви</i> , драма (по роману В. Гюго). Пер. с нем. В. А. Каратыгина, муз. А. Е. Варламова.
Янв. 17, янв. 21	Спб. М.	<i>Уголино</i> , драм. представление Н. А. Полевого. Муз. Н. О. Дюра.
Февр. 4	М. Б. т-р	<i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира. Пер. с англ. Н. С. Селивановского, муз. А. А. Алябьева.
Февр. 4	М.	<i>Украинская невеста, или Две и одна</i> , водевиль. Переделка с франц. А. А. Шаховского, муз. Т. В. Жучковского.

Апр. 20	М.	<i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. А. А. Алябьева.
Апр. 28	Спб.	<i>Русалка</i> , драм. отрывок А. С. Пушкина. Муз. Н. О. Дюра.
Апр. 29	Спб.	<i>Виндзорские кумушки</i> , комедия В. Шекспира, пер. с англ. Н. С. Селивановского. Муз. А. А. Сапигенцы.
Май 5	Спб.	<i>Наталка Полтавка</i> , опера. Муз. и текст И. П. Котляревского, муз. аранжир. А. С. Гурьяновым.
Июнь	Спб. нем. тр.	<i>Анна Болейн</i> , опера. Муз. Г. Донизетти, текст Ф. Романи.
Июль 4	Спб.	<i>Студент, артист, хорист и аферист</i> , шуточная оперетта. Переделка с нем. Ф. А. Конни, муз. из опер Моцарта, Герольда, Мейербера, Обера и Винтера.
Июль 21	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Иссонда</i> , опера. Муз. Л. Шпора.
Нояб. 18	М.	<i>Принц-малляр</i> , комич. опера. Муз. Э. Прево, текст пер. с франц. В. В. Горским.
Нояб. ?	Спб.	<i>Граф Ори</i> , комич. опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. А. Л. Эльканом.
Нояб. ?	М.	<i>Черное домино, или Таинственная маска</i> , комич. опера. Муз. Ф. Обера, текст пер. с франц. Д. Т. Ленским.
Дек. ? [1838]	М.	<i>Норма</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
	М.	<i>Дева Дуная</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
	Спб.	<i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Телль), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи, пер. с итал. Р. М. Зотова.
	Спб.	<i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Шмидта.
	Спб.	<i>Миранда</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и А. Ш. Адана.
	М.	<i>Швейцарская молочница</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. В. Гировеца и М. Э. Карафы ди Колбрано.
1839		
Янв. 12	Спб. Б. т-р	<i>Сумасшедший на острове Сен-Доминго</i> , опера. Муз. Г. Донизетти, текст пер. с итал.
Янв. 20	М.	<i>Артур, или Шестнадцать лет спустя</i> , драма. Пер. с франц. В. С. Межевича, муз. П. М. Шепина.
Апр. 24	М.	<i>Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва</i> , нац. представление. Текст Р. М. Зотова, муз. А. Е. Варламова.
Май 2	Спб.	<i>Клятва, или Делатели фальшивых ассигнаций</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба, пер. с франц.
Июнь ?	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Отелло</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Берно.
Авг. 21	М. Б. т-р	<i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Окт. 4	Спб.	<i>Дочь бургомистра</i> , оперетта-водевиль. Муз. К. Н. Лядова, текст пер. с франц. П. С. Федоровым.
Окт. 27	М.	<i>Кремнев, русский солдат</i> , народно-драм. представление. Текст И. Н. Скобелева, муз. А. Н. Верстовского.

Окт. 27	М.	<i>Именины секретаря</i> , московская картина. Текст Н. С. Соколова, муз. А. А. Алябьева.
Окт. 27	М.	<i>Барышня-крестьянка</i> , водевиль. Текст Н. А. Корвинкина (по А. С. Пушкину), муз. И. А. Рупина и П. М. Щепина.
Нояб. 3	М.	<i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебиютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова.
Нояб. ?	Спб.	<i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Дек. 15	М.	<i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова.
[1839]	М. Б. т-р	<i>Пивовар (Le Brasseur de Preston)</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика, пер. с франц.
	Спб.	<i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера.
	Спб.	<i>Креолка</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Франка.
1840		
Янв. 17	Спб.	<i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. М. Д. Болле.
Янв. 26	Спб.	<i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Текст пер. с франц. П. И. Григорьевым.
Янв. 31	Спб.	<i>Русский инвалид на Бородинском поле</i> , драм. представление. Муз. А. А. Алябьева, текст С. И. Стромиллова.
Янв. ?	Спб. Б. т-р	<i>Пуритане</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст К. Пеполи, пер. с итал.
Янв. ?	М.	<i>Велизарий</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано.
Янв. ?	Спб. нем. тр.	<i>Престонский пивовар</i> , опера. Муз. А. Ш. Адана, текст де Левена и Брунсвика.
Февр. 9	М.	<i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского.
Февр. 18	Спб. зал Энгельгардт, нем. тр. (конц. исп.)	<i>Гугеноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Февр. ?	Спб. Б. т-р	<i>Морской разбойник (Корсар)</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
Май 6	Спб.	<i>Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебиютантка</i> , водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. Н. И. Полякова.
Июль 9	Спб.	<i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова.
Окт. 9	Спб. Б. т-р	<i>Лючия ди Ламмермур</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Окт. 25	Спб.	<i>Макар Алексеевич Губкин, или Продолжение Студента, артиста, хориста и афериста</i> , шуточная оперетта. Текст П. И. Григорьева, муз. сост. П. И. Григорьевым, увертюра К. Н. Лядова.
Нояб. 1	М.	<i>Параша Сибирячка</i> , рус. быль Н. А. Полевого. Муз. А. Н. Верстовского и К. М. Вебера.
Нояб. 1	М.	<i>Сиротка Сусанна</i> , водевиль. Пер. с франц. П. И. Григорьева, муз. К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера.

Нояб. 7	Спб.	<i>Деньги, или Столичное житье</i> , водевиль. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. К. Н. Лядова.
Дек. 6	Спб. Б. т-р	<i>Параши Сибирячка</i> , опера (по пьесе Н. А. Полевого). Муз. и текст Д. Ю. Струйского.
[1840]	Спб.	<i>Танкред</i> , опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал.
	Спб. нем. тр.	<i>Эврианта</i> , опера. Муз. К. М. Вебера, текст Х. фон Шези.
	Спб.	<i>Теобальдо и Изолина</i> , опера. Муз. Ф. Морлакки, текст пер. с итал.
	Спб. нем. тр.	<i>Храмовник (Il Tempiaro)</i> , опера. Муз. О. Николаи.
	Спб.	<i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера.
	М.	<i>Восстание в серале</i> , балет. Пост. Ф. Тальони и А. Титюса, муз. Т. Лабарра.
1841		
Янв. 3	М.	<i>Стенька Разин, разбойник волжский</i> , быль XVII столетия. Текст С. Любецкого, муз. А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова и П. М. Щепина.
Янв. 13, апр. 11	Спб. Алекс. т-р М.	<i>Тарантелла</i> , лирич. сцена. Муз. М. И. Глинки, текст И. П. Мятлева.
Апр. 14	Спб.	<i>Габриель, или Адъютанты</i> , водевиль. Пер. с франц. П. С. Федорова, муз. сост. К. Н. Лядовым.
Июнь 11	Спб.	<i>Лисовый напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал.
Авг. 27	Кам.-остр. т-р Спб. Б. т-р	<i>Аскольдова могила</i> , романтич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Сент. 30	Спб. Алекс. т-р	<i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинки.
Окт. 17	М.	<i>Первая скрипка</i> , водевиль. Пер. с франц. С. П. Соловьева, муз. А. С. Гурьянова.
Нояб. 14	М.	<i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемешева (по повести П. П. Каменского). Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 18	Спб. Б. т-р	<i>Тоска по родине</i> , опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст М. Н. Загоскина.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Безумная</i> , драм. происшествие. Муз. А. А. Алябьева, текст Д. А. Шепелева (по повести И. И. Козлова).
Нояб. ?	Спб. нем. тр.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи.
Дек. ?	Спб. Б. т-р нем. тр.	<i>Das Nachtlager in Granada (Ночной лагерь в Гренаде)</i> , романтич. опера. Муз. К. Крейцера, текст К. фон Брауна.
[1841]	Спб.	<i>Крестоносцы в Египте</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Г. Росси, пер. с франц.
	М.	<i>Морской разбойник (Корсар)</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. А. Ш. Адана.
	М.	<i>Озеро волшебниц</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Ф. Обера и И. Ф. Келлера.
	Спб.	<i>Воспитанница Амура</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
1842		
Янв. 30	М.	<i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штуцмана.

Апр. ?	Спб.	<i>Роберт Деверё, граф Эссекский</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Сент. 7	М. Б. т-р	<i>Жизнь за царя</i> , опера. Муз. М. И. Глинки, текст Е. Ф. Розена.
Сент. 23	М.	<i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито.
Окт. 19	Спб.	<i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова.
Окт. ?	Спб.	<i>Осада Кале</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.
Нояб. 19	Спб.	<i>Два вора</i> , комич. опера. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. П. С. Федоровым.
Нояб. 27	Спб. Б. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинки, текст В. Ф. Ширкова при участии Н. А. Маркевича, Н. В. Кукольника и М. А. Гедонова.
Нояб. ?	Спб.	<i>Фаворитка</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито.
Дек. 4	М.	<i>Волшебное кокорикку, или Бабушкина курочка</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. С. Гурьянова.
Дек. 18	Спб.	<i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана.
[1842]	М.	<i>Любовный напиток</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи, пер. с итал.
	Спб.	<i>Герта</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
	Спб.	<i>Дая</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. И. Ф. Келлера.
1843		
Окт. 29	М.	<i>Материнское благословение, или Бедность и честь</i> , драма. Пер. с франц. Н. А. Некрасова, муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 5	М.	<i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
	М.	<i>Гитана, испанская цыганка</i> , балет. Муз. Ф. Обера.
1844		
Янв. ?	М. конц. исп. трех сцен	<i>Гугеноты</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Июнь 19	Спб.	<i>Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна</i> , шутка-водевиль. Муз. А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка.
Сент. 27	Спб.	<i>Москаль-чаривник</i> , опера. Муз. аранжир. А. С. Гурьяновым, текст И. П. Котляревского.
Нояб. 28	М. Б. т-р	<i>Сон наяву, или Чурова долина</i> , волшебнo-комич. опера. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. А. Шаховского.
Нояб.-дек.	Спб. итал. тр.	<i>Линда ди Шамуни</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Г. Россси.
Дек. 12 [1844]	Спб. М.	<i>Незнакомец</i> , драма. Муз. А. Е. Варламова. <i>Жизель</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. А. Ш. Адана.

Янв. 28	Спб. Б. т-р, итал. тр.	<i>Бианка и Гвальтеро</i> , лирич. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст Ж. Гийю (франц.), балеты А. Титюса.
Апр.-май	М.	<i>Лукреция Борджиа</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ф. Романи.
Сент. 19	Спб. Алекс. т-р	<i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына.
Сент. ?	Спб. итал. тр.	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (Ломбардцы), опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры.
Окт. 22	М., М. т-р	<i>Ольга, дочь изгнанника</i> , опера. Муз. М. И. Бернарда, текст В. А. Солоницына.
Нояб. 14	М.	<i>Он за все платит</i> , водевиль. Пер. с франц. Н. А. Полевого, муз. К. Н. Лядова.
Нояб. ?	Спб. итал. тр.	<i>Беатриче ди Тенда</i> , опера. Муз. В. Беллини, текст Ф. Романи.
Дек. 9	Спб. итал. тр.	<i>Maria di Rohan o Il Conte di Calais</i> (Мария ди Роган), опера. Муз. Г. Доницетти, текст С. Каммарано.
Дек. 13	Спб.	<i>Альбом-обличитель</i> , оперетта. Переделка с франц. Н. И. Куликова, муз. В. М. Кажинского.
Дек. 19	Спб. итал. тр.	<i>Il Templario</i> (Храмовник), опера. Муз. О. Николаи, текст Дж. Мартини (по В. Скотту).
[1845]	Спб.	<i>Две тетки, или Прошедший и нынешний век</i> , балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Ф. Альбрехта.
	Спб. итал. тр.	<i>Дон Паскуале</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Дж. Руффини.

1846

Март 22	Спб. Б. т-р	<i>Торжество Вакха</i> , кантата. Муз. А. С. Даргомыжского, текст А. С. Пушкина.
Апр. 24	Спб.	<i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Ф. Львова.
Апр. 25	Спб. Б. т-р	<i>Светлана</i> , романт. баллада. Муз. и текст (?) Ф. М. Толстого (по балладе В. А. Жуковского).
Сент. 4	М.	<i>Евгений Онегин</i> , драм. представление. Текст Г. В. Кугушева (по А. С. Пушкину), муз. А. Н. Верстовского.
Сент. ?	Спб. итал. тр.	<i>Эрнани</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве.
Окт. 20	М.	<i>Князь Холмский</i> , драма Н. В. Кукольника. Муз. М. И. Глинки.
Окт. 29	Спб.	<i>Майко</i> , драма Н. В. Беклемишева. Муз. А. Е. Варламова.
Нояб. 26	Спб. Алекс. т-р	<i>Дочь второго полка</i> (La Fille du régiment), комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц.
Осень	М.	<i>Своенравная жена</i> (Сумбурщица), балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. А. Ш. Адана и Ж. Мазилье.
Дек. 9	М. Б. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , волшебная опера. Муз. М. И. Глинки, текст В. Ф. Ширкова и др.
Дек. 11	М.	<i>Праздник в Подмосковной</i> , нац. интермедия. Муз. И. А. Рупина.
[1846]	Спб.	<i>Две волшебницы</i> , фантастич. балет. Пост. А. Титюса, муз. К. Н. Лядова.

1847

Янв. ?	Спб. итал. тр.	<i>I due Foscari</i> (Двое Фоскари), опера. Муз. Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве.
Окт. 10	М.	<i>Дочь второго полка</i> , комич. опера. Муз. Г. Доницетти, текст Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, пер. с франц.
Окт.	Спб.	<i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика. Муз. Дельдевеза в аранжир. А. Н. Лядова.
Окт. 31	Спб.	<i>Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!</i> , волшебная опера-водевиль. Переделка с франц. Д. Т. Ленского, муз. С. И. Штуцмана.
Нояб. ?	Спб. Б. т-р	<i>Джемма ди Верджи</i> , опера. Муз. Г. Доницетти, текст Э. Бидеры.
Дек. 5	итал. тр. М. Б. т-р	<i>Эсмеральда</i> , опера. Муз. А. С. Даргомыжского, текст Н. Ф. Акселя, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского.
[1847]	М.	<i>Тень</i> , балет. Пост. Ф. Тальони, муз. Л. В. Маурера.

1848

Янв. 20	Спб.	<i>Муж хорош и жена недурна</i> , опера-водевиль. Муз. В. М. Кажинского, текст П. И. Григорьева.
Февр.	М. конц. исп. отрывков	<i>Аммалат-бек</i> , опера. Муз. А. А. Алябьева, текст А. Ф. Вельтмана (по повести А. А. Бестужева-Марлинского).
Февр.	Спб.	<i>Сатанилла, или Любовь и ад</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова.
Сент. 8	Спб. Б. т-р	<i>Ундина</i> , романт. опера. Муз. А. Ф. Львова, текст В. А. Соллогуба.
Нояб. 23	Спб. Алекс. т-р	<i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского.
[1848]	Спб.	<i>Эсмеральда</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.

1849

Янв. 1	Спб. Б. т-р	<i>Il Birichino di Parigi</i> (Парижский мальчишка), комич. опера. Муз. Ф. М. Толстого.
Янв. 29	итал. тр. Спб.	<i>Мечтания Тасса</i> , мелодрама. Муз. Л. В. Маурера, текст пер. с франц. В. А. Каратыгиным.
Сент. ?	М.	<i>Карл Смелый</i> (Вильгельм Телль), опера. Муз. Дж. Россини, текст В. А. Жуи.
Нояб. 16	М.	<i>Варвара, Ярославская кружевница</i> , оперетта. Муз. А. Ф. Львова, текст П. Г. Ободовского.
Дек. 16	М.	<i>Фанелла</i> , опера. Муз. Ф. Обера, текст Э. Скриба.
Дек. ?	Спб. итал. тр.	<i>Иоанна д'Арк</i> , опера. Муз. Дж. Верди, текст Т. Солеры.
[1849]	М.	<i>Мечта художника</i> , балет. Пост. Е. А. Санковской, муз. Ч. Пуньи.
	Спб.	<i>Катарина, дочь разбойника</i> , балет. Пост. Ж. Перро, муз. Ч. Пуньи.
	М.	<i>Пахита</i> , балет. Пост. М. Петипа и Фредерика, муз. Дельдевеза и А. Н. Лядова.
	М.	<i>Сатанилла</i> , балет. Пост. М. Петипа, муз. А. Н. Лядова.

1850

Янв. ?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Гвельфы и Гибелины</i> (Гугеноты), опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Март ?	Спб. конц. исп. отрывков	<i>Пророк</i> , опера. Муз. Дж. Мейербера, текст Э. Скриба.
Апр. ?	Спб. Б. т-р итал. тр.	<i>Горации и Куриации</i> , опера. Муз. С. Меркаданте, текст С. Каммарано.
Окт. 16	Спб.	<i>Бедовый мальчик, или Мать семейства</i> , оперетта. Переделка с франц. П. С. Федорова, муз. аранжир. Н. Ф. Вителера.
[1850]	Спб.	<i>Питомица фей</i> , балет-сказка. Пост. Ж. Перро, муз. А. Ш. Адана, Ч. Пуньи и К. Н. Лядова.

Концертная жизнь

1826

Март 27	М. дом кн. Дадяна	Концерт п/у А. Морини с участием пианиста и композитора Ф. Е. Шольца, кларнетиста П. Титова, певцов П. А. Булахова, Н. В. Лаврова.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы, С. Шоберлехнер и нем. певцов. Исп. Реквием Моцарта.
Апр. 8	Спб. Филарм.	Концерт в пользу сироты покойного композитора И. Г. Миллера с участием Придв. певч. капеллы, певицы А. Крумбмиллер, певцов Ф. Е. Епсеева и Яновского, арфиста Г. Шульца. Исп. духовные соч. Миллера и Д. А. Шелихова.
Апр. 9	Спб.	Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Шоберлехнера с участием певицы С. Шоберлехнер.
Апр. 24	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория Гайдна «Сотворение мира».
Апр. 27	Спб. Филарм.	Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певца Г. Ф. Климовского, скрипача Рамазанова, флейтиста Г. Зусмана. Исп. «Печальная песня» А. А. Алябьева. Дирижер Д. Месс.
Апр. 28	Спб. Филарм.	Концерт скрипача и композитора Ф. Бема.
Апр. 29	Спб. Филарм.	Концерт гобоиста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера.
Май 5	Спб. Филарм.	Концерт кларнетистов братьев П. и Ф. Бендер.
Май 21	Спб. Филарм.	Концерт 9-летнего пианиста-виртуоза Ф. Лопатта с участием виолончелиста А. И. Мейнгарда, братьев Бендер и Г. Шульца.
Авг. ?	М.	Концерт певца Н. В. Лаврова. Исп. кантата А. Н. Верстовского «Выкуп барда».
Окт. ?	М.	Благотворит. концерт с участием Дж. Фильда, скрипача А. М. Аматава, гитариста и композитора Ф. Сора.
Дек. 15	М. дом З. А. Волконской	Концерт «благородных любителей» музыки с участием З. А. Волконской, гр. Риччи, Матв. Ю. Вильерского, Е. А. Окуловой и др.
Дек. 18	М. М. т-р	Концерт рус. скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты.

1827

Февр. 18	М. дом А. И. Анненковой	Концерт Чикмарева (бассетгорн) с участием Н. Е. Кубишты и певицы А. И. Ивановой.
----------	----------------------------	--

Февр. 22	М. Благор. собр.	Концерт певцов итал. труппы с участием Чикма-рева (бассетгорн и кларнет).
Февр: 24	Спб. Филарм.	Концерт 14-летнего пианиста Ф. Шрейнциера с участием флейтиста Г. Зусмана и нем. певцов. Дирижер И. Г. Гартман.
Март 1, 8, 15, 22	Благор. собр.	Концерты с участием итал. певцов Този, Перуцци, Рота, флейтиста Папкова, скрипача Бормина, пианистки Адам, виолончелиста И. Марку. Дирижер А. Морини.
Март 2 и 23	Спб. Филарм.	Концерты Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и нем. певцов. 1-е исп. Торжественной мессы Л. Керубини.
Март 3	Спб. Филарм.	Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием Г. Зусмана, пианиста А. И. Черлицкого и др.
Март 5 Март 6	Спб. Филарм. М. Б. т-р	Концерт скрипача Ф. Бема. Рус. концерт с участием скрипача Репина, фаготиста Л. К. Костина, виолончелиста И. Марку, гобоиста Паля, певцов Н. В. Репиной и Н. В. Лаврова.
Март 7	Спб. Филарм.	Концерт пианиста К. Э. Гарткноха с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, певицы А. Гебгард.
Март 8	Спб. Филарм.	Исп. 4-я симфония Бетховена и др. Концерт 13-летней пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием певцов Ф. Е. Евсеева и Яновского. Исп. увертюра из оперы «Фауст» Л. Шпора, соч. И. Г. Миллера, К. Доманевского.
Март 9 Март 10	Спб. Филарм. М. М. т-р	Концерт флейтиста Г. Зусмана. Концерт скрипача, певца и композитора Н. Е. Кубишты с участием др. артистов. Исп. увертюра к опере «Фиделио» Бетховена, увертюра Вебера, соч. Кубишты и др.
Март 12	М. дом М. И. Рим-ской-Корсаковой	Концерт с участием пианистки Гёринг (Шпревиц), скрипача В. И. Радивилова, певца Този.
Март 13 Март 14	М. Б. т-р М. дом «грузинского царевича»	Концерт гобоиста Паля с участием др. артистов. Концерт гитариста В. И. Свинцова с участием А. М. Амадова, П. А. Булахова и др. артистов. Исп. соч. С. Н. Аксенова и А. О. Сихры в оркестровке А. А. Алябьева и др.
Март 14	Спб.	Авторский концерт К. Майера.
Март 19	Спб. М. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием военных оркестров, придв., театр. и полковых хоров.
Март 19	М. Б. т-р	Концерт И. Марку с участием Дж. Фильда и певицы Е. П. Филлис.
Март 20	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Н. Е. Кубишты, В. И. Свинцова и певцов рус. труппы.
Март 21	М. дом А. И. Анненковой	Концерт скрипача и балалаечника В. И. Радивилова с участием пианистки Гёринг и И. Марку.
Март 22	Спб. Филарм.	Концерт пианистки М. Шимановской с участием Г. Зусмана и А. Гебгард. Дирижер И. Г. Гартман.
Март 24	Спб. Филарм.	Концерт флейтиста Ф. Бессера с участием гитаристов А. О. Сихры и С. Н. Аксенова, рус. певцов и др. артистов.
Март 25	М. Благор. собр.	Духовный концерт с участием итал. певцов. Исп. фрагменты из ораторий Бетховена, Генделя, Гайдна, Перголези.
Март 26	Спб. Филарм.	Концерт пианиста И. Рейнгарда с участием Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, Г. Шульца и др.
Март 27	М. дом М. И. Рим-ской-Корсаковой	Концерт с участием пианиста Козлова, скрипача М. Моранди, певцов Този и Замбони. Исп. увертюра Дж. Мейербера, соч. Л. Шпора.

Апр. 6	Спб. Филарм.	Концерт пианиста А. Коссова с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, увертюры Моцарта и др.
Апр. 11	М. дом М. И. Римской-Корсаковой	Концерт скрипача Бормина с участием 11-летнего пианиста Л. Шарпантье и итал. певцов.
Апр. 18	Спб. дом Е. И. Державиной	Концерт М. Шимановской с участием пианистов И. Рейнгарда, К. Майера, К. Э. Гарткноха и др.
Апр. 20	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт с участием итал. певцов и пианиста Крейна.
Дек. 9	М. Б. т-р	Концерт М. Шимановской с участием И. Марку и оркестра кн. Ю. В. Долгорукова п/у Фельцнера.
1828		
Янв. 4	М. дом кн. Юсупова	Авторский концерт М. Шимановской с участием пианистов Дж. Фильда, И. И. Геништы, В. О. Лемоха, скрипача А. М. Аматова.
Янв. 21	Спб. дом Головина	Концерт арфистов братьев К. и Г. Шульц с участием др. артистов.
Февр. 12	Спб. дом Д. Л. Нарышкина	1-й концерт Об-ва любителей музыки п/у А. Париса с участием пианиста Н. И. Морейского, виолончелистов А. И. Мейнгарда, К. Ромберга, Н. Б. Голицына, В. Ф. Львова и др. Исп. симфония Бетховена, увертюры Моцарта и Вебера и др.
Февр. 15	Спб. Филарм.	Концерт скрипача К. Кюна с участием Н. И. Морейского и др. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», увертюра к опере Вебера «Оберон» и др.
Февр. 16	Спб. Филарм.	Концерт Г. Зусмана с участием Н. И. Морейского и др. артистов. Исп. соч. Зусмана и др.
Февр. 17	Спб.	Концерт пианистки А. Гедике.
Февр. 17	М. Б. т-р	Концерт виолончелиста И. Марку с участием пианистки Адам и Дж. Фильда, кларнетиста П. Титова, певцов С. Рене, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева. Исп. соч. А. Н. Верстовского и др.
Февр. 18	М. Б. т-р	Концерт певицы Е. П. Филлис с участием Н. В. Лаврова, пианиста Крейна и др.
Февр. 18	Спб. дом гр. Кушелева	1-й концерт членов Музыкальной академии с участием любителей и артистов. Исп. симф. и вок. соч. Моцарта, хор Глюка и др.
Февр. 19	М. Б. т-р	Концерт театр. дирекции. Исп. Септет Бетховена и др.
Февр. 19, март 2	Спб. М. т-р	Концерты нем. певцов Франца и Клары Зиберт.
Февр. 21	Спб. Филарм.	Исп. арии итал. комп., соч. Ф. Зиберта и др.
Февр. 21	Спб. Филарм.	Концерт слепого фаготиста и исп. на «чакане» Э. Вейдингера с участием А. И. Черлицкого и Рамазанова.
Февр. 21	М. Благор. собр.	Концерт с участием И. Марку, певцов С. Рене, А. О. Бантышева. Исп. романс А. А. Алябьева и др.
Февр. 22, март 14	Спб. Филарм.	Концерты Филарм. об-ва.
Февр. 23	Спб. Филарм.	Концерт валторниста Г. Гугеля и его сына с участием др. артистов.
Февр. 24	М. Б. т-р	Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, И. Марку, П. А. Булахова. Исп. увертюра Бетховена и др.
Февр. 25	М. Благор. собр.	Концерт арфистов братьев Г. и К. Шульц с участием Дж. Фильда, Крейна, С. Рене. Исп. симф. соч. Бетховена и др.
Февр. 25	Спб. Филарм.	Концерт виолончелиста К. Ромберга и скрипача

		Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и итал. певцов.
Февр. 27	М.	Концерт скрипача И. Грасси.
Февр. 27	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Февр. 29, март 12	М. Благор. собр.	Концерты певицы Р. фон Бландов, Исп. арии Моцарта, итал. композиторов, рус. романсы.
Март 1	Спб. Филарм.	Концерт пианиста и композитора К. Майера с участием А. И. Мейнгарда, Г. Гугеля, братьев П. и Ф. Бендер.
Март 2	М. Б. т-р	Концерт 12-летнего пианиста Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, И. Марку, Е. П. Филлис. Исп. соч. Фильда и др.
Март 5	М.	Авторский концерт Н. Е. Кубишты.
Март 5	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт И. Рейнгарда с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, Рейнгарда и др.
Март 7	Спб. Филарм.	Концерт гобойста Ф. Червенко с участием Ф. Шоберлехнера и др. артистов.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт скрипачей театра Карасева и Репина.
Март 8 и 14	М. Благор. собр.	Концерты пианистки А. Гедике с участием В. И. Радивилова, А. О. Бантышева и др.
Март 9	М. дом А. И. Анненковой	Концерт 8-летнего скрипача В. Латышева с участием Л. Шарпантье, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева.
Март 10	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием Дж. Фильда и др. артистов.
Март 15	М.	Авторский концерт пианиста и композитора Ф. Е. Шольца.
Март 15, апр. 29	Спб. дом ки. Хованской	Авторские концерты Л. В. Маурера с участием К. Майера, Ф. Шоберлехнера, Ф. Бема, Г. Ромберга, П. и Ф. Бендеров и нем. певцов.
Март 16	Спб. Филарм. М. Б. т-р	Концерт капельмейстера А. Морини с участием Дж. Фильда, И. Марку, скрипача Кучинского и рус. певцов. Исп. симф. и вок. соч. Морини и др.
Апр. 1	М. Пансион д-ра Кистера	Исп. две увертюры Бетховена и ф-п. концерт Моцарта соль минор.
Апр. 2, апр. ?	М.	Два концерта И. И. Геништы с участием пианиста Гардорфа. Исп. две увертюры и 2-я симфония Бетховена, три ф-п. концерта Бетховена, три ф-п. концерта Моцарта, два хора из оратории Генделя «Мессия».
Апр. 8	М. Пансион д-ра Кистера	Концерт пианистки А. Гедике с участием А. О. Бантышева, В. И. Радивилова, Паля (англ. рожок).
Апр. 9	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт М. Шимановской с участием певиц М. Сесси, А. Гебгард и др.
Май 20	Спб. Филарм.	Авторский концерт скрипача Г. А. Рачинского с участием пианиста Н. И. Морейского.
Сент. 9	М.	Концерт с участием пианистки В. Ф. Кирилловой и флейтиста И. Л. Лаврова.
Сент. 29	М. Б. т-р	Концерт 9-летней скрипачки Э. Нейман с участием др. артистов.
Окт. 23	М. дом кн. Юсупова	Концерт итал. скрипача Сальватти с участием И. И. Геништы, К. Шульца, А. О. Бантышева.
1829		
Март 4 и 30	Спб. Филарм.	Концерты польских вундеркиндов Контских: пианистов Антона и Станислава, скрипачей Аполли-нария и Кароля, певицы Евгении.

Март 5	Спб. Филарм. (зал Энгельгардт)	Концерт слепого фаготиста Э. Вейдингера с участием пианиста Отто Черлицкого, скрипача Реммерса, арфиста Фачека, певца Този.
Март 6	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки и певицы А. Крумбмиллер с участием Отто Черлицкого, Този.
Март 8 и 16	Спб. зал Энгельгардт	Авторские концерты Б. Ромберга с участием Г. Ромберга и др. артистов.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки А. Гедике с участием Ф. Шоберлехнера, К. Майера и др. артистов.
Март 10, 31, май 2	Спб. зал Энгельгардт	Концерты театр. дирекции с участием итал. певцов, А. И. Мейнгарда, Ф. Бема, К. Майера, Г. Зусмана, С. Шоберлехнер и др.
Март 11 и 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва.
Март 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт англ. пианиста, певца и композитора Э. А. Келлнера с участием др. артистов.
Март 12	М. Благор. собр.	Концерт с участием певца А. О. Бантышева, И. Марку и др.
Март 13	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси с участием Н. Е. Кубишты, П. Титова, Н. В. Лаврова, А. О. Бантышева.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием К. Майера и др. артистов. Исп. соч. Бема, Майера и др.
Март 15	Спб. зал Энгельгардт	Концерт 10-летней скрипачки Э. Нейман с участием итал. артистов.
Март 16	М. пансион Кистера	Авторский концерт пианиста Ф. К. Гебеля с участием др. артистов. Исп. симф. и ф-п. соч. Гебеля и др.
Март 18	М. дом А. И. Анненковой	Концерт А. О. Бантышева с участием др. артистов. Исп. рус. песни Д. Н. Кашина и др.
Март 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерт братьев П. и Ф. Бендер с участием Ф. Шоберлехнера, Д. Месса, А. Б. Мемеля, Ф. Дорнауса, братьев Г. и И. Гугель, итал. певцов. Исп. Септет Бетховена и др.
Март 20	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена, соч. Майера и др.
Март 21	Спб.	Концерт слепого гитариста и композитора П. Симона.
Март 21	М. дом Н. В. Ушакова	Концерт с участием артистов и любителей: арфиста Н. П. Девитте, Паля (англ. рожок), И. Марку, А. О. Бантышева, дочерей Ушакова (вокал). Исп. симфония Гайдна, Stabat Mater Перголези и др.
Март 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Ф. Шоберлехнера и певицы С. Шоберлехнер с участием певиц Э. и Н. Далль'Окка и др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Эгмонт», соч. Шоберлехнера, Вебера, Моцарта и др.
Март 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого скрипача К. Кюна с участием 13-летнего пианиста А. Бернара и др. артистов. Исп. 2-я симфония Бетховена и др.
Март 27	М. Благор. собр.	Авторский концерт Б. Ромберга с участием скрипача И. И. Семенова и др. артистов.
Март 28	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Ф. Шрейндера с участием др. артистов.
Март 30	М. дом Ф. Ф. Кокошкина	Концерт 9-летнего скрипача В. Латышева с участием пианиста А. И. Дюбюка, певицы А. Я. Петровой и др.
Апр. 1	М. Благор. собр.	Концерт пианистки Адам с участием Дж. Фильда, П. Титова, П. А. Булахова и др.

Апр. 3	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого флейтиста Гринберга с участием И. Рейнгарда, С. Шоберлехнер и др.
Апр. 4	М. Б. т-р	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием Дж. Фильда, Н. Е. Кубишты и др.
Апр. 27	М. Благор. собр.	Духовный благоворит. концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, «благородных любителей». Исп. соч. Гайдна, Бетховена, Керубини. Дирижер Фельцнер.
Май 21	М. дом А. И. Анненковой	Концерт гитариста и композитора П. Симона.
Нояб. 4	М. Благор. собр.	Концерт семейства Контских.
Дек. 23		Исп.: Кантата на всерадостнейший мир России с Турцией. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. И. Писарева.
Дек. 29	М. дом кн. Голицына	Концерт с участием А. Н. Верстовского, И. Марку и знатных любителей: пианистки Е. П. Озеровой, арфиста Н. П. Девитте, певиц П. А. Бартеновой, Е. А. Окуловой и др.

1830

Янв. 12	М. Пансион Т. А. Дюперон	Концерт с участием воспитанниц, Дж. Фильда, И. Марку, скрипача и композитора Конюса.
Февр. 1	М. дом Киреевской	Концерт с участием И. Марку и знатных любителей: арфиста Н. П. Девитте, певиц К. Н. и Е. Н. Ушаковых и др.
Февр. 2	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси с участием А. О. Бантишева и др. Исп. соч. А. П. Есаулова, А. Н. Верстовского, Бетховена и др.
Февр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт слепого фаготиста Э. Вейдингера.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт пианиста Ф. К. Гебеля и арфиста К. Шульца.
Март 5	М.	Концерт семейства Контских.
Март 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача К. Кюна с участием др. артистов.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт с участием Дж. Фильда, И. Марку, 4-летнего скрипача Ап. Контского, К. Шульца, П. А. Булахова, Н. В. Репиной, любителей музыки.
Март 10	Спб. зал Энгельгардт	Концерт кларнетистов П. и Ф. Бендеров с участием виолончелиста П. Бендера и др.
Март 12	М. Благор. собр.	Благоворит. концерт с участием артистов и любителей: пианистки Е. А. Рахмановой, флейтиста кн. М. Н. Голицына, певиц П. А. Бартеновой, Е. А. Окуловой, А. С. Шереметевой.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов.
Март 14	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Мелас с уч. Реммерса и итал. певцов. Исп. отрывки из опер Дж. Мейербера и итал. композиторов.
Март 14	М. дом А. И. Анненковой	Концерт Л. Шарпантье с участием Дж. Фильда, К. Контского, А. О. Бантишева и Н. В. Лаврова.
Март 21	Спб. зал Энгельгардт	Концерт М. Шимановской с участием др. артистов.
Март 22	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки Эллены (Далль'Окка) с участием певиц С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, контрабасиста А. Далль'Окка, певца Н. О. Дюра.

Март 23, апр. 20	Спб.	Концерты гитариста П. Симона с участием М. Шимановской, С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка и др.
Март 24	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 110-й псалом А. Ромберга, кантата Моцарта «Кающийся Давид», симфония Ф. Риса.
Март 25, 28, апр. 16	Спб. зал Энгельгардт	Концерты певицы А. Мильдер с участием Ф. Бе-ма, Ф. Шоберлехнера, пианистки Фильд, итал. певцов и др.
Март 26 и 30	М. Б. т-р	Авторские концерты Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. соч. Маурера, И. И. Геништы и др.
Март 27	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Б. Ромберга.
Март 28	М. Б. т-р	Концерт хоровой музыки п/у А. Морини. Исп. соч. Бетховена и Генделя (на рус. яз.).
Апр. 8	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием С. Шоберлехнер, Н. Далль'Окка, пианистки Эллены (Далль'Окка).
Апр. 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием Б. Ромберга и др.
Июль 10, 21, 24, 26, авг. 5	М. Б. т-р	Концерты нем. певицы Г. Зонтаг с участием моск. артистов. Исп. арии итал. композиторов, рус. песни Д. Н. Кашина и А. А. Алябьева, симф. соч. Моцарта, Бетховена, Обера и др.
Июль 28	М. дом ген- губернатора	Концерт с участием Г. Зонтаг и любителей: Е. А. Окуловой, П. А. Бартеновой, А. С. Шереметевой и др.
Авг. 12, сент. 22 и 25	Спб.	Концерты Г. Зонтаг.
Дек. 21	М. Университ. пансион	На «испытаниях» выст. М. Ю. Лермонтов, исп. на скрипке Allegro из концерта Л. В. Маурера.
1831		
Янв. 24, 31, март 20 и 22	М. Б. т-р	Концерты франц. арфистки А. Бертран с участием Дж. Фильда, Н. В. Репиной, А. О. Бантышева и др.
Март 11	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. оратория И. Л. Фукса «Бог» на слова Г. Р. Державина.
Март 14 и 30	Спб.	Концерты тромбонистов Шмидт.
Март 16	М. Б. т-р	Концерт скрипача И. Грасси.
Март 18	М. Б. т-р	Концерт И. Марку с участием И. Грасси, А. Морини, Нентвиха. Исп. квартет Паганини для гитары, скрипки, альта и виолончели.
Март 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема.
Март 21	Спб.	Концерт пианистки Эллены (Далль'Окка) с участием С. Шоберлехнер.
Март 22	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием А. Бертран и др. артистов.
Март 23, апр. 4	Спб. зал Энгельгардт,	Концерты скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием К. Майера, И. Рейнгарда, Г. Зусмана, Г. Ромберга, Ф. Бема и др.
Март 26	М. т-р	Концерт скрипача Реммерса с участием пианистки О. Г. Жебелевой, флейтиста Ж. Гийу и др.
Март ?	Спб. зал Энгельгардт	Концерт знатных любителей с участием Е. А. Рих-
	М.	

тер, Е. П. Озеровой, П. А. Бартеневой, А. С. Шереметевой, Е. А. Окуловой, Е. А. Рахмановой, Н. А. Мельгунова, Г. А. Теплова и др. Дирижер А. Н. Верстовский.

- | | | |
|--------------|----------------------------------|---|
| Апр. 5 | М. Б. т-р | Концерт певица Н. В. Лаврова с участием А. О. Бантышева, О. А. Петрова, П. А. Булахова, Е. П. Филлис и мн. др. Исп. ария для голоса и хора с орк. А. А. Алябьева «Узник», посв. памяти Ф. Е. Шольца и др. |
| Апр. 8 и 22 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Н. А. Самойлова, Н. А. Теплова и др. |
| Апр. 9 | Спб. зал
Энгельгардт | Благотворит. концерт Об-ва любителей музыки с участием Матв. Ю. Внелъгорского, А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского, Прида. певч. капеллы. |
| Авг. 13 | Спб.
Кам.-остр. т-р | Благотворит. концерт с участием К. Майера, Ф. Бема, П. и Ф. Бендеров, нем. певцов. Дирижер Д. Месс. |
| Сент. 12 | М. Благор. собр. | Концерт артистов вновь учрежденного Нем. театра с участием оркестра сенатора Теплова. |
| Нояб. 4 и 23 | М. дом
кн. Голицына | Концерты любителей с участием А. Н. Верстовского, И. И. Геништы, П. А. Бартеневой, Е. А. Окуловой, Е. П. Озеровой, Н. П. Девитте и др. Исп. соч. рус. и итал. композиторов. |
| Нояб. 15 | М. Благор. собр. | Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой. |
| Нояб. 29 | М. Благор. собр. | Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием артистов нем. труппы. |
| Дек. 23 | Спб. зал
Энгельгардт | Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России увертюры «Корнолан» и «Король Стефан» Бетховена, увертюры «Морская тишь» Мендельсона. |
| 1832 | | |
| Янв. 4 | Спб. | Концерт любителей музыки. Исп. оратории <i>Sabat Mater</i> Перголези в ред. А. Ф. Львова. |
| Февр. 29 | М. дом
кн. Юсупова | Благотворит. концерт любителей музыки. |
| Март 3 и 24 | Спб. М. т-р и
зал Энгельгардт | Концерты швед. певицы И. фон Шульц с участием Реммерса, пианиста Э. Гоппе и флейтиста Адднера. |
| Март 9 и 23 | Спб. зал
Энгельгардт | Концерты Филарм. об-ва. |
| Март 10 | Спб. зал
Энгельгардт | Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов. |
| Март 10 и 21 | М. Б. т-р | Концерты франц. скрипача Ф. Давида и виолончелиста К. Ромберга с участием скрипачей А. М. Аматова, И. И. Иоганниса и др. Исп. соч. Бетховена, Ф. Давида, К. Ромберга и др. |
| Март 11 | М. Б. т-р | Концерт скрипача И. Грасси. |
| Март 13 | М. Б. т-р | Концерт капельмейстера моск. театров И. Фельцмана. |
| Март 14 | М. Б. т-р | Концерт супругов Столь, певицы и дирижера Нем. т-ра. |
| Март 15 | М. Благор. собр. | Концерт с участием Ф. Давида, К. Ромберга и др. |
| Март 16 | М. Б. т-р | Концерт пианиста К. Гедике с участием нем. артистов. |
| Март 18 | М. Б. т-р | Концерт И. Марку с участием др. артистов. |
| Март 20 | М. Б. т-р | Концерт капельмейстера моск. театров А. Е. Варламова, Исп. Реквием Моцарта силами рус. артистов. |

Март 21	Спб. Б. т-р	Концерт певицы А. П. Лебедевой с участием В. А. Шемаева, О. А. Петрова и др.
Март 25	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Март 26	М. Б. т-р	Концерт виолончелистов Г. Шмидта, И. И. Иоганниса, Гренцбаха, Гюлен и др.
Март 27	М. М. т-р	Концерт певцов Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева с участием А. Е. Варламова, П. Титова, И. Марку.
Март 31	М. Б. т-р	Концерт кларнетиста П. Титова с участием Л. К. Костина, И. Грасси, Л. Ф. Лангера, Н. В. Лаврова и А. О. Бантышева.
Апр. 11	Спб.	Концерт Ф. Давида и К. Ромберга.
Май 5	Спб.	Концерт Л. В. Маурера с сыновьями Всеволодом и Александром, скрипачом и виолончелистом.
Июль 7	М. Б. т-р	Концерт Л. В. Маурера и его 13-летнего сына Всеволода.
Сент. 16 и 30, окт. 16 и нояб. 30	Спб. Б. т-р и зал Энгельгардт	Концерты франц. пианистки А. К. Бельвиль-Ури с участием скрипача Ури, Г. Зусмана, певца То-зи и нем. певцов.
Окт. 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт итал. певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов.
Дек. 10	Спб. дом Д. Л. Нарышкина	Концерт Об-ва любителей музыки с участием М. Ю. Внелъгорского и др. знатных любителей.
Дек. 29	М. Благор. собр.	Концерт пианистки А. К. Бельвиль-Ури.
1833		
Янв. 22, 29, 31, февр. 7	М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина	Концерты певицы Карадори-Аллан с участием др. артистов. Исп. арии итал. композиторов, Мейербера, рус. песня с вариациями И. И. Геништы.
Янв. 28, февр. 3	М. Благор. собр.	Концерты ученика Паганини скрипача Нагеля с участием И. Грасси. Исп. соч. Нагеля и др.
Февр. 23, март 15 и 19	М. Благор. собр. и дом Н. А. Небольсина	Концерты пианистки А. К. Бельвиль-Ури и скрипача Ури.
Февр. 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Ромберга и Ф. Давида с участием пианиста А. Герке и др.
Февр. 25	Спб.	Концерт скрипача Реммерса с участием др. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена, М. Ю. Внелъгорского и др.
Февр. 27	Спб.	Концерт скрипача Нагеля. Исп. вариации Паганини и др.
Февр. 28	М. Благор. собр.	Концерт с участием А. К. Бельвиль-Ури, А. М. Аматова, И. Грасси, И. Марку, А. О. Бантышева.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 6-й симфонии и мессы до мажор Бетховена.
Март 2, апр. 29	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Л. В. и В. Мауреров с участием др. артистов. Исп. симф. и камерные соч. Л. Маурера и др.
Март 2	М. Б. т-р	Концерт И. Грасси с участием Г. Шмидта, В. О. Лемоха, Н. В. Лаврова. Исп. соч. Ф. К. Гебеля, И. И. Иоганниса и др.
Март 8	Спб. Коммерч. клуб	Концерт пианиста Венцеля с участием К. Майера, скрипача Шмидекампа и виолончелиста Л. Венцеля. Исп. 3-я симфония Бетховена (фп. в 4 руки) и др.

Март 11	М. дом А. И. Анненковой	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка с участием др. артистов.
Март 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт Карадори-Аллан.
Март 15	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 3-я симфония Бетховена и 4-я месса Л. Керубини.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт валторниста и композитора И. Леви с участием др. артистов.
Март 20	Спб. Алекс. т-р	Концерт кларнетиста Г. Бермана с сыном (бас-сетгорн).
Март 23	М. дом гр. Маркова	Концерт 11-летнего скрипача Ж. Гюломи.
Март 23 Апр. 5	М. М. т-р М. дом кн. Гагарина	Концерт А. Е. Варламова. Концерт Об-ва любителей музыки в пользу Н. Е. Кубишты с участием пианиста П. Ф. Зубова, арфиста Н. П. Девитте, виолончелистов Д. Н. Сатина и И. Марку, скрипачей М. Н. Мацева, В. И. Радвиллова, И. А. Нарышкина, гитариста П. П. Дельвига.
Апр. 7	М. дом А. И. Анненковой	Концерт пианиста Статковского с участием его учеников, скрипача А. М. Аматова, певицы А. Петровой, певца Н. В. Лаврова.
Май 18	Спб.	Концерт Ф. Шоберлехнера.
Дек. 1	Спб:	Концерт Б. Ромберга.

1834

Янв.	М.	Открытие концертов Моск. муз. собрания.
Янв. 21, февр. 18, март 16	М. Благор. собр.	Концерты певицы Г. Карль. Исп. арии итал. композиторов, Вебера, рус. песня М. Ю. Вьельгорского.
Февр. 25, март 4	М. дом гр. Бобринской	Концерты скрипача Ж. Гюломи. Исп. соч. Паганини, К. Липиньского, Я. Калливоды.
Март 11	М.	4-й концерт Моск. муз. собрания с участием Е. А. Рахмановой, П. А. Бартеневой, Н. И. Пашкова и др. Исп. увертюры «Эгмонт», Септет Бетховена и др. (В предыдущих концертах исп. 1, 4 и 5-я симфонии Бетховена).
Март 12	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов.
Март 14	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Л. В., А. и Вс. Мауреров с участием А. Герке. Исп. скрипичный концерт Бетховена, соч. Л. Маурера и др.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Шалька (бассетгорн) с участием др. артистов.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я симфония Бетховена, хор. соч. А. Ф. Львова и 1-я симфония Л. В. Маурера.
Март 19	М. Благор. собр.	Концерт А. Е. Варламова.
Март 21	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюры Мендельсона «Сон в летнюю ночь» и др.
Март 25	М. Благор. собр.	5-й концерт Моск. муз. собрания с участием скрипача Н. А. Теплова, пианистки М. Н. Щербатовой, певицы Е. А. Соймоновой и др. Исп. симфония Моцарта соль минор, увертюры к опере «Фиделио» Бетховена и «Оберон» Вебера.
Март 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда, Г. Карль. Исп. симфония и «Битва Веллингтона при Виттории» Бетховена, соч. Ромберга и др.
Март 28 и 30, апр. 7 и 14	Спб. Мих. т-р и зал Энгельгардт	Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер.

Март 28	М. Б. т-р	Концерт И. К. Марку с участием П. Титова. Исп. квинтет Моцарта и др.
Март 30	М. Благор. собр.	Авторский концерт К. Майера с участием др. артистов.
Март 31, апр. 3	М. Б. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра «Эгмонт» Бетховена; симф., камерные и вок. соч. Маурера.
Март 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. И. Мейнгарда с участием др. артистов. Исп. симфония Мендельсона, соч. Бетховена, Моцарта, Мейнгарда и др.
Апр. 4	М. Б. т-р	Концерт скрипача Ф. Давида с участием Г. Шмидта и др.
Апр. 5	М. Б. т-р	Концерт капельмейстера И. Фельцмана с участием Т. Оттаво, А. Я. Петровой, А. О. Бантышева, Н. В. Лаврова и др.
Апр. 6	М. Купеч. собр.	Концерт П. Титова с участием др. артистов. Исп. соч. А. Е. Варламова, В. И. Радивилова, Л. В. Маурера и др.
Апр. 7	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Ф. Давида, Л. Маурера, К. Майера, Паля, Ф. Шалька, рус. певцов. Исп. соч. Бетховена, Обера, Герольда, Давида и др.
Апр. 8	М.	Благотворит. концерт Моск. муз. собрания с участием Л. В. Маурера, М. Н. Щербатовой, П. А. Бартеновой, Н. И. Пашкова, А. Н. Верстовского.
Апр. 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. 2-я месса Керубини.
Апр. 10	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста А. Герке. Исп. фп. концерт и Вариации на тему Моцарта Шопена.
Апр. 12	Спб. Мих. т-р	Концерт певицы Г. Карль с участием А. Герке и Г. Ромберга. Исп. соч. Шопена, Мендельсона.
Апр. 12	М. Б. т-р	Концерт Энгелина на хроматич. валторне.
Апр. 13	М. Благор. собр.	Концерт А. и Вс. Мауреров с участием др. артистов. Дирижер Л. В. Маурер.
Апр. 13	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Внелгорского, Ф. М. Толстого и др. Исп. соч. Внелгорского, Львова, Мейербера и др.
Апр. 15	М. Благор. собр.	6-й концерт Моск. муз. собрания с участием П. А. Бартеновой, Е. А. Соймоновой, Н. П. Девитте, А. И. Гудовича, Л. В. Маурера, Ф. К. Гебеля и др.
Нояб. 6	Спб.	Концерт скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн (10-ти и 12-ти лет).
1835		
Февр. 10, 25, март 5, 8, 17, 28, апр. 9 и 13	М. Благор. собр. и Б. т-р	Концерты скрипачей братьев Эрнста и Эдуарда Эйхгорн с участием их отца, виолончелиста, певцов А. Я. Петровой и Н. В. Лаврова. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов.
Февр. 27	Спб. Мих. т-р	Концерт Ж. Гийу с участием нем. артистов. Исп. симф. соч. Бетховена и др.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт скрипачки Т. Оттаво с участием др. артистов. Дирижер Паль.

Март 5	Спб.	Концерт пианиста К. Майера.
Март 6	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др.
Март 7	Спб. Мих. т-р	Концерт А. И. Мейнгарда с участием К. Майера и А. Я. Воробьевой.
Март 7	М. Б. т-р	Концерт И. Грасси с участием др. артистов.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт скрипача В. Латышева.
Март 9, апр. 19	Спб. Мих. т-р, дом В. А. Всеволожского	Концерты 16-летнего пианиста-импровизатора Т. Штейна с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров. Исп. концерт Шопена и др.
Март 11	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача И. А. Бера с участием др. артистов.
Март 13	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. I и II части 7-й симфонии Бетховена, Серенада М. И. Глики, I часть и финал Октета Мендельсона и др.
Март 18 и 20	М. Благор. собр.	Концерты Моск. муз. собрания (второй — в пользу композитора Ф. К. Гебеля).
Март 21	М. Б. т-р	Концерт П. Титова с участием моск. артистов.
Март 23	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием др. артистов. Исп. увертюра Бетховена «Король Стефан», соч. Варламова, Виельгорского и др.
Март 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пом. капельмейстера имп. театра Д. А. Шелихова. Исп. 3-я симфония Бетховена, хор. концерт С. А. Дегтярева, соч. Шелихова для хора и орк., 1-й концерт Шопена и др.
Март 27	М. Б. т-р	Концерт Н. В. Лаврова с участием др. моск. артистов. Исп. соч. Алябьева, Варламова, Кашина и др.
Март 29, апр. 10	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерты любителей музыки с участием А. Ф. Львова, Матв. Ю. Виельгорского, Придв. певч. капеллы и «благородных любителей». Исп. соч. Вебера, Мейербера, Львова и др.
Дек. 22	М.	Концерт Дж. Фильда.

1836

Янв. 26, 29, февр. 2 и 19	М. дом А. С. Небольсиной и Благор. собр.	Концерты англ. певицы А. Леси с участием Дж. Фильда, Ж. Гюломи, пианистов-любителей М. Н. Щербатовой и А. Н. Арсеньева и др.
Февр. 17	М. Благор. собр.	Концерт скрипачки Т. Оттаво. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 17	Спб. Мих. т-р	Концерт польской пианистки Ж. Борейко с участием скрипача И. И. Семенова.
Февр. 19	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием А. Герке, Ф. Бема и др.
Февр. 21	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт К. Майера с участием пианисток А. Матьё, Бер, Майер, И. Габлер, пианистов А. Герке, А. Бернар, братьев И. и А. Черлицих, Ф. Шрейнциера, Шиллера, Уз, Адама, Литарда, Куммера и др. Исп. ансамбль для 8-ми фп. в 32 руки.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. хор. соч. Мендельсона и Гайдна.
Февр. 24	М. Благор. собр.	Концерт скрипачки М. И. Ершовой с участием пианиста Н. Финагина, скрипача А. П. Полякова, певца Н. В. Лаврова и др.
Февр. 26	М. М. т-р	Концерт П. Титова с участием Н. Финагина и др.

Февр. 26	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием его 9-летнего сына скрипача Л. Бема и др. Исп. «новая увертюра» Мендельсона и др.
Февр. 27	М. Б. т-р	Концерт В. О. Лемоха с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
Февр. 29	М. Благор. собр.	Концерт с участием пианиста и композитора А. И. Виллуана (дебют), Г. Шмидта, певицы А. Дабас. Исп. фп. концерт Виллуана.
Февр. 29	Спб. Мих. т-р	Концерт И. А. Бера с участием его жены и дочери, пианисток, и др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона, соч. Бера и др.
Март 1	М. Благор. собр.	Концерт п/у А. Ф. Львова с участием Л. В., Вс. и А. Мауреров, Дж. Фильда. Исп. соч. Львова, А. Е. Варламова, М. Ю. Виельгорского.
Март 2	М. Благор. собр.	Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста, п/у Я. Афанасьева. Исп. соч. Паганини и др.
Март 4	Спб. Мих. т-р	Концерт А. Герке с участием др. артистов. Исп. Каприччо Мендельсона, соч. А. Герке и др.
Март 7	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 9-й симфонии Бетховена.
Март 9	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. кантата Генделя «Пиршество Александра» (1-е исп. в России), соч. Мендельсона и др.
Март 9	М. Б. т-р	Концерт певицы Савицкой с участием Дж. Фильда, Л. Шарпантье, М. И. Ершовой, Л. В., Вс. и А. Мауреров и др.
Март 11, апр. 11	М. дом Татищевой	Концерты пианиста-импровизатора Т. Штейна.
Март 12	М. Б. т-р	Концерт А. О. Бантышева с участием скрипачей А. С. Гурьянова и А. М. Щепина и др. Исп. соч. А. Н. Верстовского и др.
Март 12	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт виолончелиста К. Шуберта с участием нем. певцов.
Март 16	М. Благор. собр.	Концерт гитаристов Ляхова и Белошенина.
Март 17	М. Благор. собр.	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и Дж. Фильда.
Март 18	М. М. т-р	Концерт Н. В. Лаврова с участием А. Е. Варламова, Дж. Фильда, А. М. Щепина и др.
Март ?	М. Благор. собр.	Концерт «профессора русского пения» А. Е. Варламова.
1837		
Янв. 11	Спб. Двор. собр.	Концерт бельг. скрипача А. Ж. Арто с участием др. артистов. Исп. «Крейцера» соната и часть из 5-й симфонии Бетховена, соч. Арто.
Февр. 7, 14, 21, 28	Спб. Двор. собр.	Концерты виолончелиста и композитора М. Борера с участием А. Герке.
март 18	и Б. т-р	
Февр. ?	М.	Благотворит. концерт любителей, учеников Дж. Фильда, с целью сбора средств на сооружение памятника Фильду.
Март 8	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Г. Зусмана с участием А. Герке, К. Шуберта, А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой и др.
Март 10, 29	Спб. Б. т-р	Авторские концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием пианиста Л. Майера, арфиста К. Бекера и др.
апр. 7		

Март 13	Спб. Двор собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Майера. Исп. оратория и «Крейцера» соната (в переложении для орк.) Бетховена. Дирижер И. Ф. Келлер.
Март 15	М. Благор. собр.	Концерт братьев Н. и А. Афанасьевых, скрипача и пианиста.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием др. артистов. Исп. увертюра Мендельсона «Гибриды» и др.
Март 20	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов.
Март 22, май 9	Спб. Коммерч. клуб	Концерты К. Ромберга. Исп. собст. соч.
Март 25	Спб. Б. т-р	Авторский концерт пианиста Л. Майера.
Март 27	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва. Исп. соч. Бетховена, Ф. Лахнера, Э. Фески.
Март 31	Спб. Двор. собр.	Концерт скрипача И. А. Бера с участием А. Я. Воробьевой и др.
Март-апр.	М.	Концерты скрипача А. Ж. Арто.
Апр. 1	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Ж. Гийу.
Апр. 2	М. Благор. собр.	Авторский концерт композитора, пианиста и певца А. Д. Жилина.
Апр. 3	Спб. Мих. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. сцены из оперы «Фауст» А. Радзивилла, соч. Мендельсона и др.
Апр. 5	Спб.	Концерт пианиста-импровизатора Т. Штейна.
Апр. 7	Спб. Двор собр.	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
Апр. 8	М. Лютер. церковь	Хоровой концерт любителей с участием И. И. Геништы (орган). Исп. оратория Гайдна «Семь последних слов искупителя».
Апр. 22, 25, май 2 и 7	М. Благор. собр.	Концерты скрипача Т. Гаумана.
Апр. 24, 25	Спб.	Благотворит. концерты любителей. Конц. исп. оперы Россини «Вильгельм Телль» с участием музыкантов гвард. полков.
Апр. ?	М.	Концерт виолончелиста М. Борера.
Май 8	Спб. Двор собр.	Концерт К. Арнольда с участием А. Я. Воробьевой, М. М. Степановой, О. А. Петрова. Исп. отрывки из его оперы «Цыганка».

1838

Февр. 20, 25, март 2, 4	Спб. Б. т-р	Авт. концерты норв. скрипача и композитора Уле Булля. Исп. соч. Булля и Паганини.
Февр. 21	Спб. Двор собр.	Авторский концерт нем. виолончелиста И. Б. Гросса с участием А. Герке, Ф. Бема, певца В. Ферзинга.
Февр. 23	Спб. Двор. собр.	Концерт франц. флейтиста Ж. Гийу с участием флейтиста А. Семенова и др.
Февр. 24	Спб.	Концерт пианиста А. Герке.
Февр. 26, март 12	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва. Исп. орат. Ф. Шнейдера «Страшный суд», fuga для оркестра и Реквием Моцарта.
Февр. 28	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт А. И. Мейнгарда с участием его сына скрипача Н. Мейнгарда и др. артистов.
Март 2	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, И. Б. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза, фп. концерт Мендельсона и др.
Март 5	Спб. Двор. собр.	Концерт И. А. Бера с участием М. И. Ершовой, Ц. Бера и др.

Март 6, 15, 22 и апр. 14 Март 7	Спб. Б. т-р и Двор. собр.	Концерты бельг. скрипача и композитора А. Вьетана с участием др. артистов.
Март 9	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием А. и Вс. Мауреров, У. Булля и др.
Март 7 Март 11 и 18 Март 13	М. Б. т-р Спб. Б. т-р Спб. Двор. собр.	Концерт Г. Ромберга с участием И. Рейнгарда и др. Исп. отрывки из оперы Моцарта «Идомея», фп. концерт Вебера, увертюра Мендельсона и др.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Авторский концерт пианиста Л. фон Майера.
Март 15	Спб. Двор. собр.	Концерты польского скрипача и композитора К. Липиньского.
Март 17	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Ж. Арто с участием А. Герке. Исп. Фантазия Листа, I часть 3-й симфонии Бетховена, соч. Арто.
Март 19	Спб. Б. т-р	Концерт Придв. певч. капеллы п/у Рубины. Исп. оратория Мендельсона «Павел» и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Концерт чеш. пианиста А. Таузига с участием др. артистов.
Март 23, апр. 9	Спб. Двор. собр.	Концерт англ. пианистки Р. Ледло. Исп. II и III части 2-го фп. концерта Шопена и др.
Март 23, 27, 30 Апр. 18, 22, 25 Апр. 24 и 26 Сент. 8 Дек. 21	М. Благор. собр. и Б. т-р Спб. Двор. собр. Спб. Двор. собр. Спб. Спб. Двор. собр.	Концерт в пользу инвалидов. Исп. хоры из оратории «Павел» Мендельсона, из опер Мейербера, Донизетти, музыка для военного орк., аранжир. Ф. Б. Гааза и др.
		Авторский концерт пианиста и композитора А. Гензельта. Исп. собств. соч., этюд Шопена, пьесы Вебера.
		Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеновой, А. Ф. Львова, Матв. Ю. Вильгорского и др. Исп. соч. Глинки, Мейербера, Шпора и др.
		Концерты скрипача Уле Булля.
		Концерты пианиста и композитора Л. Мейера.
		Концерты 10-летней пианистки Ю. Л. Гринберг.
		Концерт швед. пианистки и певицы Э. д'Уггла.
		Концерт франц. пианистки К. Плейель.

1839

Янв. 25, февр. 20 Февр. 15 Февр. 16	Спб. Двор. собр. и Мих. т-р Спб. Мих. т-р Спб. Мих. т-р	Концерты певицы К. Новелло. Исп. арии Беллини, Мейербера, англ. и франц. романсы. Концерт франц. пианистки К. Плейель. Концерт франц. гитариста Е. Пике. Исп. соч. Паганини и др.
Февр. 22, 26, март 5, 12, 15 Февр. 23 и март 9	Спб. Двор. собр. и Алекс. т-р	Концерты австр. пианиста и композитора С. Тальберга. Исп. 3-я симфония Бетховена, соч. Тальберга.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва. Исп. симфония Моцарта до мажор, 3-й фп. концерт Бетховена и др. Солист А. Гензельт. Дирижер И. Ф. Келлер.
Февр. 25, март 1, 6 и 14	М. Б. т-р и Благор. собр.	Авторский концерт А. И. Мейнгарда и скрипача Н. Мейнгарда с участием др. артистов. Авторские концерты К. Липиньского.

Февр. 27	Спб. Мих. т-р	Концерт певицы А. Я. Петровой.
Март 1	Спб. Двор. собр.	Концерт Ф. Бема и Л. Бема с участием др. артистов.
Март 3	М. Б. т-р	Авторский концерт А. Е. Варламова — композитора, дирижера и певца.
Март 4 и 13	Спб. Двор. собр.	Авторские концерты бельг. виолончелиста А. Ф. Серве.
Март 7	Спб. Алекс. т-р	Концерт с участием С. Тальберга.
Март 11	Спб. Мих. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием его сыновей и др. артистов.
Март 14	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг), Матв. Вильгорского, М. И. Глинки, В. Ф. Одоевского, М. Д. Резвого и др. Исп. соч. Вебера, Мейербера, Мендельсона и др.
Март 16	Спб. Двор. собр.	Концерт Г. Ромберга с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, А. Ромберга и др.
Март 18	Спб. Алекс. т-р	Концерт с участием С. Тальберга и А. Ф. Серве.
Апр. 23	Спб. Двор. собр.	Концерт скрипача и композитора А. Вьетана.
Апр. 24	Спб. Б. т-р	Авторский концерт К. Липиньского.
Июль 11	М., Воксал Петр. парка	1-й публичный концерт 9-летнего пианиста А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Фильда, Гензельта, Гуммеля, Тальберга, Листа.
Нояб. 5	Павловск	Концерт И. Германа. Исп. «Болеро» Даргомыжского, увертюра из балета «Прометей» Бетховена, соч. Ланнера, Штрауса, Германа и др.
Дек. 21	Спб. Уч-ще право-ведения	Выступление юных А. Н. Серова и В. В. Стасова на муз. вечере.
Дек. 22	Спб. Двор. собр.	Концерт А. Вьетана.

1840

Янв. 4	Спб. дом кн. Юсупова	Концерт виолончелиста А. Ф. Серве и певицы Ш. Куро.
Март 3, 8, апр. 1	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты бельг. виолончелиста Ф. Прюма.
Март 4, май 12, 18	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты А. Вьетана.
Март 4	М. Благор. собр.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. А. И. Виллуана, «Хроматический галоп» Листа и др.
Март 6, 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва. 1-е исп. в России 7-й симфонии Бетховена, симфонии Прейера, оратории Ю. Эльснера, баллады П. Воротникова «Светлана».
Март 7	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Зусмана с участием др. артистов.
Март 7	М.	Концерт виолончелиста А. Ф. Серве. Исп. симф. произв. Бетховена и соч. Серве.
Март 8	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста А. Герке.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт виолончелиста и композитора И. В. Гросса. Исп. увертюра Берлиоза и соч. Гросса.
Март 10	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт духовной хор. музыки. Исп. соч. Сарти, Сапненцы, Бортиянского, Дегтярева.
Март 11	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Шуберта с участием др. артистов. Исп. хоры Моцарта и Мейербера.
Март 13	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Бема с участием Л. Бема, К. Майера, К. Шуберта. Исп. увертюры Бетховена и Мендельсона.

Март 16	Спб. Мих. т-р	Концерт швед. певицы и пианистки Э. д'Уггла с участием К. Майера.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианиста Л. Мейера. Исп. «Хроматический галоп» Листа и соч. Мейера.
Март 21	Спб. Мих. т-р	Концерт певца А. О. Бантышева.
Март 30, апр. 19	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием Г. Росси (Зонтаг), П. А. Бартеневой, А. Бишоп, А. Н. Шатиловой, Н. И. и А. И. Пашковых, В. А. Соллогуба, М. Ю. Виельгорского, Р. Н. Бокса и др. Исп. соч. Алябьева, Вебера, Мейербера, Россини, Донизетти и др.
Апр. 2	М. Купеч. собр.	Авторский концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 2	Спб. Мих. т-р	Концерт Вс. и А. Мауреров с участием А. Герке.
Апр. 2, 6, 16, 28, май 15	Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р	Концерты чеш. пианиста и композитора А. Дрейшока. Исп. собств. соч., этюд Шопена № 12, соч. Бетховена, Листа и др.
Апр. 3	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт певицы А. Я. Петровой с участием др. артистов. Исп. арии и романсы Глинки, Алябьева, Ф. М. Толстого, М. Л. Яковлева.
Апр. 5	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипачки М. И. Ершовой.
Апр. 6	Спб. дом кн. Юсупова	Концерт нем. пианиста Э. Габербира с участием И. Б. Гросса. Исп. собств. соч., «Галоп» Листа и др.
Апр. 7, 17	М. Благор. собр.	Концерты А. Вьетана.
Май 14	Спб. дом кн. Голицына	Концерт пианиста А. Дрейшока с участием А. Ф. Серве, А. Вьетана, А. Гензельта, К. Шуберта.
Апр. 20	М. Купеч. собр.	Концерт А. Е. Варламова.
Май 19, 27, июнь 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты франц. арфиста Р. Н. Бокса и англ. певицы А. Бишоп. Исп. арии и сцены из опер, соч. Бокса.
Июнь 13, нояб. 21 и 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерты 16-летнего скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
Нояб. 10, 18 и 26	Спб. Двор. собр.	Концерты итал. певицы Дж. Пасты с участием пианиста Леграна.
Нояб.	Спб. Петропавл. церковь	Начало еженедельных (по субботам) концертов об-ва Liedertafel.

1841

Янв. 4, 11, 18, февр. 4	М.	Концерты Дж. Пасты.
Янв. 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерты певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса.
Янв. 25, февр. 26	Спб. зал Энгельгардт	Концерты нем. певицы С. Гейнефеттер с участием др. артистов. Исп. соч. Шуберта и др.
Февр. 3	Спб. М. т-р	Концерт певцов А. Я. и О. А. Петровых.
Февр. 18, 22	Спб. зал Энгельгардт	Концерты А. Дрейшока. Исп. соч. Шопена, Листа и собств.
Февр. 19	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Л. Шатиловой, Г. Росси (Зонтаг), Привдв. певч. капеллы.
Февр. 19, 22	Спб. дом гр. Кушелева	Концерты австр. певца А. Странского и его хора.
Февр. 21, март 9	Спб. Алекс. т-р	Исп. итал. арии и тирольские песни. Концерты скрипача И. Гиса, Исп. собств. соч.

Февр. 22	Спб. Алекс. т-р	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева с участием др. артистов.
Февр. 22 и 25	Спб. Алекс. т-р, Двор. собр.	Концерты Дж. Пасты.
Февр. 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт А. Герке с участием А. и Вс. Мауреров, А. Странского с тирольским хором.
Март 1	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Г. Ромберга с участием Дж. Пасты. 1-е исп. в России Реквиема Берлиоза.
Март 3	М. Купеч. собр.	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием его учеников и певца Д. В. Курова.
Март 5	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва. Исп. отрывки из оперы Мейербера «Гугеноты».
Март 7, апр. 10	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерты любителей с участием П. А. Бартеневой, Г. Росси (Зонтаг), А. Я. Библиной, Л. Шатиловой, А. Ф. Львова, Н. И. Бахметева, Ф. М. Толстого и др.
Март 8	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт И. Б. Гросса с участием нем. артистов. Исп. симфония Шуберта.
Март 8	М. М. т-р	Концерт с участием И. И. Иоганниса и А. О. Бантышева. Исп. I часть 5-й симфонии Бетховена, соч. Иоганниса.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт пианистки Ж. Борейко. Исп. транскрипции Листа и др.
Март 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ф. Кнехта с участием А. Герке, Н. Д. Дмитриева и др. Исп. симфония М. Д. Резвого и др.
Март 14	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт пианистки Ю. Л. Гринберг с участием И. Гиса.
Март 20	М. М. т-р	Концерт певицы С. Гейнефеттер.
Март-апр.	М.	4 концерта певицы А. Бишоп и арфиста Р. Н. Бокса.
Апр. 2	М. Купеч. собр.	Благотворит. концерт с участием А. О. Бантышева и др. Исп. соч. Алябьева.
Апр. 4	М. Благор. собр.	Концерт А. Е. Варламова с участием любителей М. Д. Бутурлина, Е. А. Зубовой, С. А. Евреиной, Е. А. Окуловой и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, итал. арии.
Апр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерт оркестра И. Германа.
Апр. ?	Спб. Петропавл. церковь	Благотворит. концерт духовной музыки с участием органиста Цунделя, певца В. Ферзинга. Исп. fuga И. С. Баха, отрывки из ораторий Генделя и Мендельсона.
Май 11 и 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерты У. Булля. Исп. собств. соч.
1842		
Янв. 18, февр. 5, 22, март 13	Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р	Концерты итал. певца Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон.
Янв. 25, март 10, 18	Спб. зал Энгельгардт	Концерты итал. скрипача К. Сивори. Исп. соч. Паганини, А. Ф. Львова.
Февр. 4	Спб. зал Мамоновой	Концерт любителей в пользу гитариста А. О. Сихры с участием Н. И. Бахметева.
Февр. 8, март 16, 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерты кларнетиста И. Блаза. Исп. собств. соч.
Март 9	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт И. Б. Гросса. Исп. Септет Бетховена, «Серенада» Шуберта, соч. Гросса.

Март 11 и 28	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва. Исп. оратории «Петр Великий» И. Л. Фукса и «Смерть Иисуса» К. Г. Грауна.
Март 11	М. М. т-р	Концерт скрипача И. Гиса. Исп. квартеты Гайд-на, Моцарта, Бетховена.
Март 17	Спб. зал Энгельгардт	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
Март 20	М. Б. т-р	Концерт скрипача А. М. Щепина. Исп. собств. соч.
Март 20, 24, 26, апр. 2, 10 Март 26	Спб. дом Сухозанета, Б. т-р Спб.	Концерты скрипача А. Ж. Арто. Исп. собств. соч.
Март 28 Март 30 Март ?	М. Благор. собр. М. Б. т-р М.	Благотворит. концерт любителей с участием А. Н. Серова, К. Шуберта, А. Я. Билибиной. Концерт итал. певцы Финк-Лор. Концерт певиц Л. Даморо-Чинти и К. Фалькон. Концерт И. И. Иоганниса с участием пианиста В. Фракмана. Исп. увертюра «Кориолан», «Битва при Виттории» и 5-й фп. концерт Бетховена.
Апр. 4	Спб. Ун-т	1-й университетский концерт с участием А. Я. Билибиной, пианистов М. А. Садольской и М. П. Шу-лепникова, виолончелистов В. А. Кологривова и К. Шуберта и студентов ун-та. Дирижер К. Шу-берт. Исп. соч. Глинки, Мендельсона, Бетховена и др.
Апр. 8, 25, 26, май 9, 12 Апр. 8, 9, 11, 22, 28, май 5, 8, 10, 15, 16 Апр. 10	Спб. Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт, Б. т-р и др.	Концерты скрипача К. Сивори с участием пиани-стов Л. Мейера и В. Фракмана. Исп. соч. Пага-нини и собств. Авторские концерты Ф. Листа.
Апр. 22	М. Благор. собр.	Концерт А. Я. и О. А. Петровых. Исп. соч. М. И. Глинки и др.
Апр. 25, 30	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей. Исп. кантата М. Ю. Виельгорского и др.
Апр. 27	Спб. зал Энгельгардт	Благотворит. концерты с участием Ф. Листа, итал. певцов, Придв. певч. капеллы и др. Исп. Stabat Mater Россини, фп. концерт Вебера.
Май 3	Спб. зал Энгельгардт	Концерт с участием Ф. Листа, Л. Даморо-Чинти, К. Фалькон. Исп. соч. Шуберта, Листа и др.
Май 11	Спб. зал Энгельгардт	Концерт К. Майера с участием Ф. Листа, И. Бла-за, В. Ферзинга.
Май 12	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Миллер с участием Ф. Листа.
Июнь 20	М. дом Осташевского	Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Л. Дамо-ро-Чинти и К. Фалькон.
Нояб. 29, дек. 30 Дек. 8	Спб. зал Энгельгардт Спб. Коммерч. клуб	Авторский концерт А. Д. Жилина. Концерты певицы Э. Мёрти с участием итал. пев-цов. Исп. соч. Моцарта, Шуберта, Виельгорского.
Дек. 27	Спб.	Концерт итал. певца Тамрони с участием его учеников: А. Я. Билибиной, П. И. Римской-Корса-ковой и др.
		Концерт австр. пианиста К. Баур де Мероде с участием скрипача Допплера и др. Исп. соч. Ф. Листа и собств.
1843		
Февр. 4	Спб.	Концерт певца П. М. Михайлова с участием пиа-ниста В. М. Кажинского и др.

Март 2, 4, 6, 8, 9, 12, 14, нач. апр., май 9	Спб. Двор. собр., зал Энгельгардт	Концерты певца Дж. Б. Рубини с участием др. итал. певцов.
Март 3, май 23 Март 5	Спб. Спб. дом гр. Кушелева	Концерты певицы Э. Мерти с участием Дж. Б. Ру- бини и др. Концерты скрипача Допплера с участием пиани- ста В. М. Кажниского, певцов С. С. Артемов- ского, П. М. Михайлова и др.
Март 6 и 20	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва. Исп. Реквием Дж. Сар- ти, Симфония-кантата Мендельсона. Солист А. Г. Рубинштейн.
Март 8 13, 25 Март 12	Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт	Концерты А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Генделя, Шуберта и др. Авторский концерт Ю. К. Арнольда. Исп. симф., вок. и INSTR. соч. Арнольда.
Март 13	Спб. дом гр. Закревского	Концерт И. Б. Гросса. Исп. «Патетическая сона- та» Бетховена в орк-ке Гросса.
Март 14	Спб. зал Энгельгардт	Концерт хора моск. цыган.
Март 16 и 30	Спб. дом Кушелева, зал Энгельгардт	Концерты франц. скрипача Ф. Селлье с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 17	Спб. Б. т-р	Концерт А. и Вс. Мауреров с участием Дж. Б. Ру- бини.
Март 21	Спб. Ун-т	Концерт студентов ун-та с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова и М. А. Садолю- ской, певицы Н. В. Фрейганг, скрипача Н. Мейн- гарда, Дирижер К. Шуберт.
Апр. 2	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием А. Ф. Львова, М. Д. Резвого, Н. П. Мундта, М. Л. Яковлева, Н. В. Фрейганг, П. И. Корса- ковой, Ф. М. Толстого, Придв. певч. капеллы и др.
Март 20, 22, 29 Апр. 3	М. Спб. дом гр. Кушелева	Концерты Дж. Б. Рубини.
Апр. 14, июнь 2	Спб. зал Энгельгардт и Б. т-р	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина) с участием любителей. Концерты Ф. Листа. Исп. этюды Шопена и собств. соч., в т. ч. транскрипция произв. Глинки.
Апр. 18	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием Ф. Листа и Дж. Рубини.
Апр. 18	М.	Концерт А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Тальбер- га, Внелгорского, Генделя, Листа, Мендельсона и др.
Май 2	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Остергард с участием Дж. Ру- бини, А. Я. Петровой, Нигри. Исп. романс Бет- ховена «Аделаида» и др.
Май 25	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Ж. Гийу с участием Ф. Листа, Дж. Ру- бини, Остергард и др.
Май 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы М. Чекки с участием Листа, Ру- бини, И. Блаза, Э. Мерти, А. Я. Петровой, В. Ферзинга и др.
Авг. 13	Спб.	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева (Свечина).
1844		
Янв. 28, февр. 22 Февр. 4, 14	Спб. зал Энгельгардт Спб. зал Энгельгардт	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева и И. Соколова. Концерты с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, пианистки-любительницы М. Пруссаковой.

Февр. (нач.)	М.	Концерты певицы С. Шоберлехнер.
Февр. 15	Спб.	Концерт дирижера итал. оперы Г. Ромберга с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, А. Я. Петровой.
Февр. 16	Спб. Ун-т	Благотворит. концерт студентов ун-та п/у К. Шуберта с участием П. Винардо, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда и др.
Февр. 19	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва с участием П. Винардо, Рубини, Тамбурини. Исп. хор Бетховена, соч. С. Нейкома, А. Ф. Львова, Марчелло. Дирижер Д. Месс.
Февр. 22	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, О. А. Петрова, С. С. Артемовского, певцов итал. труппы.
Февр. 25	Спб. Двор. собр.	Концерт П. Винардо с участием О. А. Петрова, С. С. Артемовского, Л. В., В. и А. Мауреров. Исп. арии Беллини, Вебера, «Соловей» Алябьева, 18-й псалом Марчелло.
Март 1, 15	Спб. Мих. т-р	Концерты певицы С. Шоберлехнер.
Март 3, 5, 7—9, 12, 15, 17, 18	Спб. зал Энгельгардт, Двор. собр. и др.	Концерты пианистки Клары Шуман. Исп. соч. Бетховена, Листа, Шопена, Р. Шумана, Мендельсона, Баха, Скарлатти, Вебера, Шуберта, Листа и собств.
Март 4	Спб. зал Энгельгардт	Концерт Филарм. об-ва с участием К. Шуман. Исп. 9-я симфония и увертюра Бетховена, фп. соч. Шопена, Мендельсона, Скарлатти, Тальберга и др.
Март 6	Спб. Мих. т-р	Концерт певицы Финк-Лор с участием К. Майера и др. Исп. итал. арии и романсы Дессауэра и Боплана.
Март 10	Спб.	1-й из еженедельных духовных концертов Придв. певч. капеллы.
Март 11	Спб. дом гр. Куселева	Концерт пианистки-любительницы М. Пруссаковой с участием певцов С. С. Артемовского, П. М. Михайлова и др.
Март 15	Спб. дом гр. Куселева	Концерт К. Майера с участием др. артистов. Исп. романсы Шуберта и Бетховена и др.
Март 16 и 30	Спб.	Концерты А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Гензельта, Тальберга.
Апр. 5, 10, 14, 30	Спб. Б. т-р, зал Энгельгардт	Концерты бельг. скрипача Т. Гаумана с участием певцов О. А. Петрова и С. С. Артемовского. Исп. соч. Паганини и собств.
Апр. 8, 15, 16, 19, 20, 23	М. М. т-р, Благор. собр., Сирот. дом и др.	Концерты Клары Шуман.
1845		
Янв. 2, март 11	Спб. Двор. собр. и зал Энгельгардт	Благотворит. концерты артистов итал. оперы с участием П. Винардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, С. С. Артемовского, В. М. Кажинского, О. А. Петрова и др.
Янв. 19, март 31, апр. 2	Спб. зал Капеллы	Духовные концерты Придв. певч. капеллы с участием П. Винардо, П. А. Бартеновой, А. Ф. Львова.
Февр. 9, март 20	М. зал Базилев-ского	Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова. Исп. «протяжные и увеселительные русские песни».
Март 4, 8, 11, 13, 15,	М. М. т-р	Концерты театр. дирекции с участием артистов моск. театра, В. Фракмана, И. Грасси и др. Исп.

18, 22, 25, 29, апр. 1, 5		части из 3-й и 5-й симфоний Бетховена, соч. Шуберта, Вебера, Паганини и др.
Март 5, 9, 16, 23	М. Б. т-р, Благор. собр.	Концерты артистов итал. оперы. Исп. арии Верди, Мейербера и др.
Март 5, 21	Спб.	Концерты венг. скрипача М. Гаузера с участием К. Майера и др. Исп. «Кориолан» Бетховена, соч. Паганини, У. Буллы, Гаузера и др.
Март 6, 12, 16, 18, 23	Спб. зал Энгельгардт, Б. т-р	Концерты австр. пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины, О. А. Петрова и др. Исп. соч. Дёлера, Шуберта, итал. композиторов.
Март 7	Спб. Б. т-р	Концерт Г. Ромберга с участием П. Виардо. Исп. увертюра Мендельсона «Гейбриды», «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке Берлиоза и др.
Март 9	Спб. зал Энгельгардт	Концерт итал. виолончелиста А. Пиатти с участием Т. Дёлера, П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины. Исп. соч. Пиатти, романсы Шуберта и др.
Март 10 и 31	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва с участием Т. Дёлера и др. Исп. 2-я и 3-я симфонии и 5-й фп. концерт Бетховена, Торжественная увертюра Вебера, симф. пьеса Д. Ю. Струйского «Буря» и др. Дирижер К. Альбрехт.
Март 13	Спб. Б. т-р	Концерт О. А. Петрова с участием П. Виардо и певцов итал. труппы.
Март 15, и 22	Спб. зал Энгельгардт,	Концерты К. Майера с участием П. Виардо, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины, Т. Дёлера, М. Гаузера.
Март 15, апр. 3	Спб. зал Энгельгардт, Петропавл. ц.	Концерты 13-летней пианистки А. Горд с участием пианистов В. М. Кажинского, К. Шуберта, скрипачей М. Гаузера и Луида, певцов Рубини, Тамбурины, Финк-Лор и др.
Март 17 и 30	М. М. т-р	Концерты И. Грасси. Исп. 4-я симфония и увертюра Бетховена, соч. Грасси и др.
Март 18 и 26	Благор. собр. Спб. Ун-т	Концерт студентов ун-та с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурины, пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, К. Шуберта. Исп. симфония Бетховена, фп. концерт Мендельсона, «Скиталец» Шуберта — Листа, соч. К. Шуберта и др.
Март 19	Спб. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием П. Виардо, Рубини, Тамбурины, Придв. певч. капеллы и др. Исп. хоровые соч. Россини, А. Ф. Львова, Кавоса и др.
Март 19	М. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием моск. артистов. Исп. соч. Глинки, И. Иоганниса и др.
Март 23	Спб. зал Энгельгардт	Концерт нем. скрипача К. Рифштала.
Март 25	Спб. зал Энгельгардт	Авторский концерт К. Арнольда. Исп. отрывки из оперы Арнольда «Последний день Помпеи» с участием итал. певцов.
Март 25, 30 апр. ?	Спб. зал Энгельгардт, д. Виельгорского	Концерты квартета братьев Мюллеров. Исп. квартеты Гайдна, Бетховена, Дж. Оислова, Октет Мендельсона.
Март 26	М. Благор. собр.	Концерт нем. певицы Валькер с участием скрипача А. М. Щепина и др. Исп. романсы Шуберта, Бетховена и др.
Март 28	Спб. Б. т-р	Концерт Л. В. Маурера с участием П. Виардо, братьев Мюллер, К. Рифштала и др. Исп. 3-я и 5-я симфонии Бетховена, соч. Глинки и др.
Март 31,	Спб. зал Капеллы	Концерты с уч. П. Виардо и П. А. Бартеневой.

апр. 3 Март 31	М. М. т-р	Исп. Stabat Mater Перголези п/у А. Ф. Львова. Концерт пианиста В. Фракмана. Исп. соч. Мендельсона, Листа, Ave Maria Шуберта — Листа и др.
Апр. 1	Спб. Ун-т.	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певицы А. Я. Билибиной. Исп. песни и романсы Варламова.
Апр. 2	Спб. дом гр. Браницкого	Концерт певицы А. М. Михайловой с участием П. Виардо и др. артистов.
Апр. 3	Спб. Б. т-р	Концерт С. С. Артемовского с участием П. Виардо и др. артистов.
Апр. 4	Спб. зал Энгельгардт	Концерт певицы Козловой с участием Н. Д. Дмитриева (Свечина) и др.
Апр. 6	Спб. Двор. собр.	Благотворит. концерт с участием П. Виардо, солистов рус. и итал. оперы. Исп. отрывки из Реквиема Берлиоза, соч. Глинки, Мейербера и др.
Апр. 17, 19, 21	М. Б. т-р	Концерты П. Виардо. Исп. песни Шуберта, Алябьева, Верстовского, франц. романсы, испан. песни, итал. арии.
Апр. 18 Апр. 19, авг. 17	М. Б. т-р Спб. д. Виельгорского, Павловск	Концерт А. Тамбурины. Концерты пианистки Ю. Л. Гринберг с участием Н. Д. Дмитриева, А. Е. Варламова, оркестра И. Гунгля и др. Исп. соч. Дмитриева, Варламова и др.
Апр. 26, 29 май 6	М. Б. т-р	Концерты пианиста Т. Дёлера с участием А. Пиатти и И. Грасси. Исп. соч. Делера, Шуберта, Шопена, соната для виолончели и фп. Бетховена.
Апр. ? Май 24	М. М. дом Небольсина	Концерты квартета братьев Мюллер. Концерт хора моск. цыган п/у И. Васильева.

1846

Янв. 17, февр. 10, март 3	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием пианистов М. П. Шулепникова и Зеланда, скрипачей Н. А. Мейгарда и Шмидта, К. и Л. Шуберт, мужского хора и др. Исп. 7-я симф. Бетховена, увертюры Бетховена, Мендельсона и Шпора, фп. соч. Мендельсона и Шулепникова, INSTR. ансамбль К. Шуберта, хор Мендельсона и др. Дирижер К. Шуберт.
Янв. 29, март 6 Февр. 6, 10, март 6	Спб. дом гр. Браницкого Спб. зал Энгельгардт, зал Мятлевой	Концерты виолончелиста А. Пиатти с участием итал. певцов. Концерты шварцбахского оркестра Гарпфа. Исп. вальсы Штрауса и Ланнера, отрывки из опер.
Февр. 27, март 27	Спб. зал Энгельгардт	Концерты Филарм. об-ва с участием пианистов В. Фракмана и Э. Буддеуса; дирижер К. Альбрехт. Исп. 4-я симфония Бетховена, 3-я симфония Мендельсона, 40-я симфония Моцарта, 2-й фп. концерт Мендельсона, ода-симфония Ф. Давида «Пустыня» и др.
Февр. 24, 26, 28, март 3, 5, 7, 10, 13, 17, 21, 25, 28 Март 3, 10, 17 Март 14	М. М. т-р Спб. зал Энгельгардт М. Б. т-р	Концерты с участием пианистов Ф. Лангера и Ивановой и моск. артистов. Концерты хора моск. цыган. Концерт арфиста П. Акимова с участием

Март 16	М. дом Охотниковой	А. О. Бантыщева, виолончелиста Соколова и др. Исп. «Соловей» и увертюра к опере «Рыбак и русалка» Алябьева и др. Дирижер И. Иоганнис. Благотворит. концерт любителей с участием пианисток М. Бендерской, А. А. Тулубьевой и Т. А. Боборькиной, певцов А. Д. Спиридоновой, В. М. Боборькина и др. Исп. песни Шуберта, фп. соч. Шопена и др. Концерт пианиста В. Фракмана.
Март 17	Спб. дом гр. Браницкого	
Март 19	М. дом гр. Паниной	Концерт пианистки Констанс-Марии с участием пианистки М. Бендерской и др. Исп. соч. Шопена, Бетховена, Шуберта и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт Л. В. Маурера с участием В. Ферзинга и др. Исп. Фантазия для фп. с хором и орк. Бетховена, песни Шуберта и др.
Март 22	Спб. Б. т-р	Исп. кантаты А. С. Даргомыжского «Торжество Вахха».
Март 29	М. дом Римского-Корсакова	Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием др. артистов.
Март 29	Спб. Ун-т	Авторский концерт А. Е. Варламова с участием М. Д. Бутурлина, Н. В. Самойловой и Ф. Е. Евсеева.
Март 30, апр. 9	Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерты скрипача А. Вьетана.
Май 3	Спб. зал Мятлевой	Концерт пианиста Э. Буддеуса с участием скрипача К. Альбрехта и др. Исп. трио Мендельсона, соч. Буддеуса и др.
Авг. 31	Павловск	Авторский концерт-бал А. Е. Варламова с участием оркестра И. Гунгля.
1847		
Янв. 26	Спб. Ун-т	Концерт любителей музыки. Исп. «Болеро» Даргомыжского, 40-я симфония и увертюра Моцарта и др.
Февр. 9, 13, 16, 18, 20, 23, 25, 27, март 2, 4, 6, 9, 11—13	М. М. т-р Б. т-р	Концерты театр. дирекции с участием моск. и петерб. артистов. Исп. вок. соч. Глинки, Варламова, А. Ф. Львова и др.
Февр. 10, 12, 15	М. Б. т-р, Благор. собр.	Концерты итал. певца Л. Сальви с участием С. С. Артемовского, Остергард и др. Исп. арии Верди и др.
Февр. 10	Спб. зал Мятлевой	Концерт с участием пианиста Э. Габербира, В. Ферзинга и др. Исп. скерцо Шопена, романс Шуберта и др.
Февр. 12, 18	Спб. Б. т-р	Концерты А. Вьетана с участием В. Ферзинга и др.
Февр. 13, 16	Спб. д. Татищева	Концерты хора моск. цыган п/у И. Соколова.
Февр. 14	Спб. Алекс. т-р	Концерт капельмейстера В. М. Кажинского с участием певцов Самойловых, В. Ферзинга и др. Исп. вок. соч. Шуберта, Варламова, А. Ф. Львова.
Февр. 16	М. Б. т-р	Концерт С. С. Артемовского с участием Л. Сальви.
Февр. 17	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва п/у К. Альбрехта.

Февр. 18	М. дом Римского-Корсакова	Концерт хора моск. цыган п/у Г. Соколова.
Февр. 22	М. дом Римского-Корсакова	Концерт пианиста В. О. Лемоха с участием др. артистов.
Февр. 22, 26, март 5, 29, апр. 13	Спб. Б. т-р, Двор. собр.	Концерты чеш. скрипача и композитора Г. В. Эрнста.
Февр. 23, март 27	М. дом Римского-Корсакова	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Февр. 26, март 4, 12	Спб. Ун-т, д. Кушелева, з. Мятлевой	Концерты кларнетиста И. Блаза и певицы Э. Мерти с участием А. Герке. Исп. романсы Даргомыжского, Шуберта и др.
Февр. 28, май 12	Спб. Б. т-р и Ун-т	Концерты нем. виолончелиста М. Борера.
Март 1	Спб. Ун-т	Концерт франц. пианиста Л. Онноре.
Март 1	М. дом Римского-Корсакова	Концерт гитариста В. К. Соколовского с участием Н. Г. Рубинштейна и др. артистов.
Март 3, 10, апр. 23, 30	Спб. Двор. собр., Б. т-р	Концерты Г. Берлиоза п/у автора с участием певцов В. Ферзинга, Ричарди, Валькер. Исп. увертюра «Римский карнавал», I и II части из «Осуждения Фауста», инстр. отрывки из «Ромео и Джульетты», «Фантастическая симфония», I и II части симфонии «Гарольд в Италии», «Триумфальный марш» и др.
Март 4, 11, 15	Спб. Б. т-р, з. Мятлевой	Концерты дат. виолончелистки Л. Христиани с участием Ф. Кнехта и Ц. Бера.
Март 5	М. Б. т-р	Концерт И. И. Иоганниса с участием С. С. Артемовского, Л. Леонова, Д. В. Курова и др. Исп. отрывки из опер «Аммалат-бек» Алябьева (1-е исп.) и «Ундина» А. Ф. Львова, ария Глинки и др.
Март 7	Спб. Ун-т	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием певцов-любителей Е. А. Варламовой, Е. В. Балашевой, И. Я. Виноградского, пианистки А. Я. Виноградской. Исп. вок. соч. Варламова и ария Глинки.
Март 8	Спб. Двор. собр.	Концерт Филарм. об-ва с участием Г. Берлиоза, пианистки Е. Я. Болговской и др. Исп. 1-я симфония Мендельсона, «Приглашение к танцу» Вебера в орк-ке и п/у Берлиоза и др. Дирижер К. Альбрехт.
Март 8	М. Благор. собр.	Благотворит. концерт любителей с участием пианистов Е. А. Хвошинской, Н. Н. Волкова, Д. С. Шеншина, певцов С. Н. Хитрово, М. А. Волкова и др. Исп. увертюры из оперы «Рыбак и русалка» Алябьева и «Эгмонт» Бетховена, вок. соч. Алябьева, Глинки, итал. композиторов.
Март 10	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Мендельсона и др.
Март 11	Спб. Ун-т	Концерт австр. пианиста И. Промбергера с участием И. Б. Гросса, Г. В. Эрнста, К. Арнольда, В. Ферзинга. Исп. увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь», соната ля минор для скрипки и фп. Бетховена, песня Шуберта и др.
Март 13	Спб. Ун-т	Концерт певца Дж. Давида и его учеников с участием А. Я. Билибиной. Дирижер А. С. Даргомыжский.

Март 13	Спб. Б. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием Г. Берлиоза и И. Блаза. Исп. соч. Верди, Вебера и др.
Март 16, 30	М. Б. т-р	Концерты М. Борера с участием Л. Леонова, С. С. Артемовского, И. Иоганниса и др. Исп. соч. Борера и др.
Апр. 6	М. Благор. собр.	Концерт Г. Берлиоза.
Апр. 20	М. дом Римского-Корсакова	Концерт пианиста Л. Онноре.
Май ?	Спб. Ун-т	Концерт пианиста Э. Мейера с участием пианистов Б. Дамке и К. Фольвейлера. Исп. соч. И. С. Баха, Бетховена, Вебера, Моцарта.
Нояб. 1	Спб. зал Капеллы	1-й из еженедельных концертов Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена.
1848		
Янв. 3, 10, 17, 24, 31, февр. 7, 14	Спб. зал Капеллы	Концерты Симф. об-ва с участием А. Герке, П. М. Михайлова и др. Исп. соч. Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гайдна, Глюка, Шпора, Вебера и др.
Янв. 4, 11, 18, 25, февр. 1, 8, 15, март 14	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием певцов Джули-Борси и Ричарди, пианиста М. П. Щуплепникова и др. Дирижер К. Шуберт. Исп. соч. Бетховена, Шопена, К. Шуберта и др.
Февр. 29, март 7, 18	Спб. Двор. собр., д. Пашкова	Концерты хора моск. цыган п/у И. Васильева.
Март 1	Спб. Б. т-р	Концерт А. Вьетана с участием певицы Э. Фреццолини. Исп. концерт для скрипки Мендельсона, соч. Вьетана, хоры Верди и Вебера, увертюры Бетховена и Мендельсона.
Март 2	Спб. Б. т-р	Концерт пианиста и дирижера В. М. Кажинского. Исп. мазурки Шопена, песня А. Ф. Львова и др.
Март 3 и 5	М. Благор. собр.	Концерты франц. певицы Дюкпетьё с участием пианиста Л. Онноре и Г. Шмидта. Исп. романсы Алябьева и М. Ю. Виельгорского, соч. Бетховена, Мендельсона и др.
Март 4 и 13	Спб. Мих. т-р, Б. т-р	Концерты белг. виолончелиста А. Батта с участием Э. Фреццолини, К. Шуберта, Ф. Кнехта, К. Леви.
Март 6 и 27	Спб. Б. т-р Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием Ю. Гринберг, Э. Фреццолини и др. Дирижеры К. Альбрехт и Э. Бавери. Исп. оратория Мендельсона «Илия» (1-е исп. в России), симфония Л. Шпора, симф. соч. Бетховена, Берлиоза, Мендельсона и др.
Март 12	Спб. дом гр. Кушелева	Концерт певицы Е. В. Балашовой.
Март 13	М. Благор. собр.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Март 15, 20, 30, апр. 14, 22, май 9	Спб. Мих. т-р Двор. собр.	Концерты пианистки С. Борер и ее отца, скрипача А. Борера. Исп. фп. соч. Шопена, Листа и др.
Март 16	Спб. зал Мятлевой	Концерт певца Ф. Е. Евсеева с участием любителей. Исп. соч. Глинки, Кашина, А. Ф. Львова.
Март ?	Спб. зал Капеллы	Концерт Придв. певч. капеллы. Исп. Древние церковные напевы, положенные на 4 голоса А. Ф. Львовым.
Март 31, апр. 15, 18, май 4, 16, 28	Спб. Мих. т-р, Двор. собр.	Концерты 12-летнего польского скрипача Г. Венявского с участием Э. Фреццолини, А. Герке и др.

Март 31	Спб.	«Русский концерт» А. Е. Варламова с участием любителей: певцов Е. А. Варламовой, Ф. М. Толстого, В. А. Соллогуба, М. В. Шиловой, пианиста М. П. Шулепникова, скрипача С. Волкова и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского, А. Ф. Львова.
Нояб. 6 и 13	Спб. зал Капеллы	Концерты Симф. об-ва. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.
Нояб. 21	Спб.	Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна.
Нояб. 28	Спб. Екатер. воксал	1-й из серии еженедельных концертов скрипача М. Сакса.
Дек. 5, 12, 19, 26	Спб. Ун-т	Концерты студентов ун-та с участием любителей. Исп. симф. соч. Бетховена, Шпора, Мендельсона, Вебера, Калливоды и др.
Дек. 12	Спб. зал Пассажа	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых.
Дек. 15	Спб.	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Дек. 19	Спб. зал Пассажа	Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Бетховена, Шопена, Листа и собств.

1849

Февр. 24, март 14	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна, А. Вьетана и др. Дирижер К. Альбрехт. Исп. 3-я симфония и скрип. концерт Бетховена, увертюра «Атاليا» Мендельсона, фп. концерт А. Г. Рубинштейна и др.
Февр. 25	Спб.	Концерт пианиста и капельмейстера В. М. Кажинского.
Февр. 28	Спб. Мих. т-р	Концерт А. Г. Рубинштейна с участием др. артистов. Исп. соч. Фильда, Шопена, Листа, Мендельсона и собств.
Март 11	Спб.	Концерт А. Вьетана с участием А. Г. Рубинштейна и др.
Март 12	Спб. Ун-т	Концерт в пользу семьи покойного А. Е. Варламова, организ. А. С. Даргомыжским, с участием певицы М. В. Шиловой и др. Исп. соч. Варламова, Глинки, Даргомыжского.
Март 21	Спб. дом гр. Клейнмихеля	Концерт пианистки Прушинской с участием А. Г. Рубинштейна. Исп. соч. Рубинштейна и др.
Март 23	Спб.	Концерт дирижера Венцель-Козеля с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 25	Спб.	Концерт певицы Е. Ф. Пешель с участием А. Г. Рубинштейна.
Март 26, апр. 8	Спб.	Авторские концерты польского композитора С. Монюшко.
Апр. 6, 28	М.	Концерты пианиста-импровизатора С. Шиффа.
Апр. 9	Спб.	Исп. увертюры С. Монюшко «Зимняя сказка».
Апр. 13	М.	Концерт пианистки А. Воронцовой.
Апр. 15	М. Благор. собр.	Авторский концерт Н. Г. Рубинштейна. Исп. собств. и др. соч.
Апр. 20	М.	Концерт скрипача Н. Д. Дмитриева-Свечина.
Май 10	Спб.	Концерт кларнетиста Васильева.
Нояб. 13	М.	Концерт оркестра Зейденштеккера.

1850

Янв. 8 Спб. Ун-т Концерт п/у А. Г. Рубинштейна (дебют в каче-

Февр. 25	М. Ун-т	стве дирижера). Исп. 1-я симфония и увертюра к опере «Дмитрий Донской» Рубинштейна и др. 1-й благотворит. концерт студентов ун-та п/у И. Иоганниса с участием пианистов Н. Г. Рубинштейна, С. Диффа, В. А. Радзивилла, И. Ф. Фоглера, С. А. Маркова, скрипача К. П. Иогеля.
Февр. 26, март 29	Спб. Двор. собр.	Концерты Филарм. об-ва с участием А. Г. Рубинштейна. Дирижер К. Альбрехт. Исп. соч. Вебера, Мендельсона, Рубинштейна.
Март 15	Спб.	1-й «русский концерт», организ. В. Ф. Одоевским. Исп. «Камаринская», «Арагонская хота» и «Воспоминания о Кастилии» Глинки (1-е исп.), увертюра к опере-балету «Торжество Вакха» (1-е исп.) и романс Даргомыжского, отрывок из оперы «Цыгане» Мих. Ю. Виельгорского, увертюра к опере «Дмитрий Донской» А. Г. Рубинштейна, увертюра к опере «Староста» и хор А. Ф. Львова, фп. концерт М. П. Шулепникова, «Соловей» Алябьева. Дирижер К. Ф. Альбрехт.
Март 17	Спб. зал Капеллы	1-й концерт Концертного об-ва п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера, с участием Придв. певч. капеллы, А. А. Герке и др. Исп. соч. Бетховена и др.
Март 21	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна — пианиста, дирижера и композитора. Исп. 1-я симфония и фп. соч.
Март 26	Спб.	Концерт пианисток В. В. и Н. В. Погожевых с участием П. М. Михайлова и А. Я. Балашовой.
Март 27	М.	Концерт Н. Г. Рубинштейна.
Апр. 2	М. Ун-т	2-й концерт студентов Моск. ун-та.
Апр. 8	Спб.	Концерт скрипача Франкенштейна с участием А. Г. Рубинштейна.
Апр. 9	Спб.	2-й «русский концерт» п/у А. Г. Рубинштейна. Исп. 1-я часть 2-й симфонии и отрывок из оперы «Цыгане» М. Ю. Виельгорского, Тарантелла-фантазия и ария из «Руслана и Людмилы» Глинки, рус. песня с хором Алябьева, увертюра «Дмитрий Донской» Рубинштейна, хор Верстовского и др.
Апр. 12	Спб. Двор. собр.	Концерт в пользу семьи А. Е. Варламова с участием любителей: пианистов М. П. Шулепникова, П. С. Мартынова, К. С. Урусовой, певцов В. И. Буниной, Л. Н. Сиверс, М. А. Тришатной, Н. И. Глебова и др. Исп. соч. Варламова, Алябьева, Глинки, Н. И. Бахметева, Виельгорского, арии Верди и др.
Апр. 12	М.	Концерт О. А. Петрова.
Апр. 14	М. дом кн. Гагариной	Концерт А. Г. Рубинштейна.
Май 9	М. Благор. собр.	Авторский концерт А. Г. Рубинштейна.
Ноябр. 26	Спб.	Концерт А. Вьетана.
Дек. 17	Спб.	Концерт швед. певицы Г. Ниссен-Саломан с участием А. Г. Рубинштейна и др. Исп. фп. концерт Мендельсона и др.
[1850]	Спб. зал Капеллы	Концерты Придв. певч. капеллы п/у А. Ф. Львова и Л. В. Маурера с участием А. Герке и др. Исп. 3-я, 4-я и 7-я симфонии Бетховена, соч. Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона, Генделя.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агапьев К. И. — 367
 Адан А. Ш. — 283, 287
 Азадовский М. К. — 13
 Айвазовский И. К. — 238
 Аксаков И. С. — 32, 41, 178
 Аксаков С. Т. — 74, 98, 109, 111, 378, 379
 Аксенов С. Н. — 339
 Александра Федоровна (Алиса Гессен-Дармштадская) — 352
 Александровская Ф. А. — 366
 Алексеев А. Д. — 182
 Алперс Б. В. — 164
 Альбони М. — 304
 Альбрехт К. Ф. — 229
 Алябьев А. А. — 9, 10, 13, 14, 19, 21, 27, 29—73, 75—96, 99, 100, 103, 132, 142, 143, 145, 146, 151, 154, 155, 161, 176, 178, 180, 183, 185, 189, 245, 260, 261, 263, 268, 277, 286, 289, 322, 338, 339, 347—349, 364, 366—368, 388
 Алябьев В. А. — 38, 47, 50, 53
 Аматы А. М. — 363
 Андре И. — 78
 Андреевна Е. И. — 286
 Анненков П. В. — 7
 Апулей — 93
 Аракишвили Д. И. (Аракчиев) — 239, 241
 Арапов П. Н. — 37, 71, 99
 Аренский А. С. — 60, 279, 281
 Аркадельт Я. — 362
 Арнольд Ю. К. — 199, 312, 345, 351, 352, 355, 372
 Артемовский С. С. см. Гулак-Артемовский
 Арто А. Ж. — 341, 342
 Асафьев Б. В. (Глебов И.) — 10, 22, 24, 29, 31, 33, 35, 97, 117, 132—134, 151, 155, 157—160, 163, 181, 183, 190, 199—201, 203, 205, 206, 209, 211, 213, 230, 235, 237, 240, 242, 258, 260, 266, 269, 270, 287
 Афанасьев А. Я. — 363
 Афанасьев Н. Я. — 27, 84, 96, 363, 369
 Багратион Е. И. — 366
 Байрон Д. Н. Г. — 20, 32, 393
 Бакунин М. А. — 24
 Балакирев М. А. — 28, 60, 136, 167, 183, 197, 230, 239, 248, 259, 281, 368
 Бантышев А. О. — 105, 112, 126, 148, 293, 295, 308, 309, 338, 339, 369
 Баратынский Е. А. — 260, 263—265
 Бартенева П. А. — 150, 331, 333
 Батюшков К. Н. — 186, 263, 264
 Бах И. С. — 9, 21, 322, 329, 350, 353, 355, 356, 373
 Бахметев Н. И. (Бахметьев) — 366
 Бахтин М. М. — 232
 Бахтурин К. А. — 207
 Бачманов И. — 152
 Бееровы — 24
 Беклемишев Н. В. — 164
 Беликов П. Е. — 403
 Белинский В. Г. — 6, 7, 11, 12, 14, 16—18, 20, 21, 24, 74, 100, 113, 133, 145, 195, 213, 214, 228, 282, 291, 294, 336, 374, 396
 Беллини В. — 9, 177, 205, 215, 278, 284, 298, 304, 305, 310, 317, 319, 320, 339, 342, 353, 396, 397
 Беляев В. М. — 134, 140, 142
 Бенедиктов В. Г. — 49
 Бенкендорф А. Х. — 5
 Беранже П. Ж. — 32, 54, 153
 Березовский М. С. — 213, 220
 Берио Ш. О. — 342, 366, 367
 Берков В. О. — 202
 Берлиоз Г. Л. — 9, 25, 198, 205, 240, 248, 322, 332, 341, 357—360, 373, 387, 395, 398—401, 407
 Бернандт Г. Б. — 394
 Бернард М. И. — 21, 171, 302
 Бессонов П. А. — 13
 Бестужев-Марлинский А. А. — 19, 30, 37, 41, 53, 94—96, 163
 Бетховен Л. — 9, 21—27, 34, 35, 64, 72, 108, 190, 205, 236, 244, 253, 257, 284, 322, 325, 329, 332, 334—337, 343, 349, 351, 353, 355, 356, 360—

- 362, 364, 367, 369, 373, 380, 381,
390—394, 400, 402, 407—409
- Бём Ф. — 97, 324, 326, 328, 332
- Билибина А. Я. — 150
- Билибины — 366
- Биркина С. — 290
- Бирх-Пфейфер Ш. — 163
- Бистром А. — 36, 48
- Бишоф Л. Ф. — 409
- Блаз А. — 152
- Блаш А. И. — 286
- Блок А. А. — 195
- Богданов-Березовский В. В. — 202
- Болховитинов Е. А. — 404
- Борер М. — 344
- Борер С. — 369
- Борисовский В. В. — 278
- Бородин А. П. — 27, 134, 159, 161,
167, 197, 212, 222, 227, 233, 236,
239, 249, 265, 282
- Бортнянский Д. С. — 147, 149, 213,
220, 245, 277, 368, 391
- Боткин В. П. — 28, 253, 291, 306, 336,
348, 371—373, 376, 381, 392, 395—
398, 401—403
- Брейтинг Г. — 311, 403
- Брендель К. Ф. — 405
- Бровцын — 27
- Брюллов К. П. — 5, 18, 19, 208, 267,
291
- Буальдые Ф. А. — 244, 319
- Булахов П. А. — 44, 74, 103, 104, 106,
112, 293, 295, 312, 313, 338
- Булахов П. П. — 312, 313
- Булгаков К. А. — 199, 260
- Булгарин Ф. В. — 229, 288, 341—343,
354, 370, 382, 385, 387
- Булич С. К. — 166
- Буль У. (О.) — 229, 288, 354, 370,
382, 385, 387
- Бунин И. А. — 147
- Бурцов П. Е. — 49, 50
- Бутаевич-Петрашевский М. В. — 7
- Быховец-Самарский К. Г. — 367
- Бюргер Г. А. — 77
- Вагнер Р. — 215, 373
- Варламов А. Е. — 10, 14, 21, 34, 38,
45, 55, 133—136, 139, 141—170, 172,
173, 176, 178, 180, 182, 183, 261,
270, 275, 286, 322, 331, 338, 339,
348, 388, 389
- Васина-Гроссман В. А. — 55, 132, 265,
272
- Вебер К. М. — 9, 34, 35, 91, 107, 108,
110, 149, 191, 205, 215, 261, 295,
318, 320, 360, 362, 365, 376—378,
380, 391, 402
- Веймарн П. П. — 199
- Вельтман А. Ф. — 38, 39, 41, 48, 51,
52, 79, 80, 87, 90—92, 94, 96, 97,
146, 163
- Веневицинов Д. В. — 41, 49, 188
- Венецианов А. Г. — 18, 224.
- Венявские — 369
- Венявский Г. И. — 341, 344, 363
- Венявский Ю. — 344
- Верди Дж. — 215, 284, 304—307, 310,
320, 395—398
- Верстовский А. Н. — 9, 11, 20, 21, 31,
33—35, 37, 65, 70, 73, 75, 76, 84,
91, 94, 97—101, 103—112, 114—133,
142, 143, 145, 146, 148, 162, 163,
185, 212, 224, 245, 263, 277, 283,
289, 294, 299, 308—310, 313—315,
319, 322, 324, 333, 338, 339, 367,
376, 378—381, 392
- Верстовский В. Н. — 367
- Веттер И. И. — 48, 61
- Виардо-Гарсиа М. П. — 150, 303—307,
341, 345—349, 369
- Виельгорские — 277, 332, 356
- Виельгорский Матв. Ю. — 27, 332
- Виельгорский Мих. Ю. — 26, 84, 104,
229, 245, 331, 332, 343, 346, 352,
354, 360, 363, 390
- Вик К. *см.* Шуман К.
- Виллуан А. И. — 360, 363
- Вильде Г. — 332
- Виноградов В. В. — 19
- Винотти Д. В. — 330, 343
- Витвицкий — 368
- Воеводин В. И. — 74
- Войнова А. В. — 99, 100, 103
- Волконская З. А. — 23, 277
- Вольф А. И. — 300, 304, 306, 307, 314,
348, 349
- Воробьева А. Я. *см.* Петрова-Воро-
бьева
- Воротников П. М. — 58
- Востоков А. Х. — 187
- Всеволожский В. А. — 328
- Вульф Ч. — 166
- Вьетан А. — 341, 342
- Вяземский П. А. — 41, 71, 99, 100,
102, 104, 143, 144, 343
- Гаво П. — 283
- Гаврушкевич И. И. — 27
- Гаде Н. В. — 361
- Гайдн И. — 27, 34, 205, 244, 332, 334,
335, 353, 361, 362, 365, 368, 369,
391, 406
- Галаган — 367
- Галеви Ж. Ф. — 284, 353
- Галленберг В. Р. — 49, 60
- Гамазов М. А. — 88
- Гардель П. — 83
- Гарддорф Т. — 336, 337
- Гарткнох К. Э. — 327

- Гауман Т. — 342
 Гебгард А. — 326
 Гебель Ф. К. — 24, 336, 363
 Гегель Г. В. — 23
 Гедеонов А. М. — 121, 124, 285, 301, 310
 Гейне Г. — 109, 153, 158
 Гендель Г. Ф. — 9, 64, 211, 329, 332, 337, 362, 364, 373
 Гензельт А. Л. — 151, 349, 350, 356, 361, 363, 394, 402
 Геншта И. И. — 43, 104, 132, 170, 263, 336, 337
 Герке А. А. — 326—328
 Герман И. — 260
 Герольд Л. Ж. Ф. — 283, 295, 317, 319
 Герц А. — 325, 326, 330, 353, 365, 366
 Герцен А. И. — 6, 7, 10, 12, 17, 23, 133, 145, 336, 372, 396
 Гёте И. В. — 32, 36, 64, 153, 158, 275
 Гийу Ж. — 329
 Гинзбург Л. С. — 344
 Гинзбург С. Л. — 165
 Глазунов А. К. — 197, 233, 249, 262, 288
 Глебов А. — 46
 Глинка А. А. — 244
 Глинка М. И. — 5, 8, 9, 11, 16—18, 20—22, 24—27, 32, 34—36, 38, 43—45, 50, 56, 62, 68, 69, 94, 97, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 130—135, 140—143, 145, 146, 148, 149, 163, 165, 177, 179, 181—183, 185—283, 287, 288, 296—301, 308—310, 312, 314, 317, 322, 324—326, 340, 343, 345—348, 352, 354, 355, 357, 358, 360, 362, 364, 366, 367, 372, 377, 378, 380—388, 390, 395, 396, 399, 400
 Глинка С. Н. — 214
 Глинка Ф. Н. — 31, 130, 136, 166
 Глюк К. В. — 211, 215, 230, 348, 377, 396
 Гоголь Н. В. — 5, 13, 16—20, 133, 147, 165, 195, 206, 213, 214, 225, 257
 Гозенпуд А. А. — 123, 288, 301
 Голдсмит О. — 105
 Голицын Д. В. — 352
 Голицын Н. Б. — 342
 Голицын С. Г. — 332
 Голицын Ю. Н. — 368
 Голсуорси Д. — 147
 Гомер — 187, 391
 Гонзага П. — 293
 Гончаров И. А. — 147, 166, 285
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) — 341
 Гордеева Е. М. — 202
 Городецкий С. М. — 218
 Гортензия — 64
 Грановский Т. Н. — 24, 336
 Греков Н. П. — 50, 175, 176, 178
 Гретри А. Э. М. — 33, 83
 Грибоедов А. С. — 17, 30, 41, 48, 99, 100, 102, 211, 260, 267, 277
 Григоров П. П. — 106
 Григорович В. И. — 18
 Григорьев А. А. — 150, 152, 154, 405
 Гризар А. — 299
 Гриси Дж. — 306, 307
 Грязко К. — 306
 Губер Э. И. — 176, 273, 275
 Гудович А. И. — 27
 Гулак-Артемовский С. С. — 300, 301, 304, 312—314, 369
 Гумбин П. И. — 312
 Гуммель И. Н. — 324, 326, 328, 330, 338, 353, 363, 366
 Гурилев А. Л. — 9, 10, 14, 34, 45, 55, 132—136, 139, 142, 144—146, 148, 151, 169—184, 261, 270, 275, 322, 338, 339
 Гурилев Л. С. — 146, 170
 Гурьянов А. С. — 165, 286
 Гутейль К. А. — 171
 Гутьев В. — 20, 163, 287, 398
 Гюльен-Сор Ф. В. — 165
 Гюрти — 291
 Давид Ф. С. — 328
 Давыдов Д. В. — 30, 41, 49, 84, 85
 Давыдов С. И. — 77, 107, 212, 245, 313, 319
 Давыдов С. И. (поэт) — 46
 Далейрак Н. М. — 34, 37, 83, 283
 Даль В. И. — 30, 121
 Далль-Окка Н. — 330
 Далль-Окка Ф. — 289
 Дамке Б. — 372
 Данилевский Г. Т. — 368
 Даргомыжская М. Б. — 51
 Даргомыжский А. С. — 5, 11, 12, 18, 20, 38, 42, 55, 56, 84, 96, 114, 123, 125, 134, 141, 142, 150, 153, 161, 167, 177—180, 192, 209, 265, 271, 275, 276, 283, 285, 304, 310, 312, 313, 322, 324, 335, 342, 348, 364, 367, 371, 388, 396
 Девиtte Н. П. — 333
 Дегтярев С. А. — 62, 212, 213, 215
 Дельвиг А. А. — 10, 22, 23, 33, 36, 41, 44, 48, 51, 52, 60, 61, 136, 153, 263, 264, 266, 267
 Дельвиг П. П. — 339
 Демьянова Т. Д. (Таня) — 144
 Ден З. В. — 190, 206, 246, 247
 Деннер — 368
 Державина Е. И. — 326
 Дерфельд А. — 328
 Делер Т. — 347
 Джулиа-Борси Г. — 306

- Дидло Ш. Л. — 286, 287
 Дидо — 291
 Дмитриев А. Н. — 202, 249
 Дмитриев И. И. — 32, 60, 145
 Дмитриев М. А. — 104, 106, 339
 Дмитриев-Свечин Н. Д. — 363, 369
 Добровольский Н. А. — 366
 Доброхотов Б. В. — 30, 36, 37, 41, 44,
 75, 81, 89, 98, 112, 126
 Доницетти Г. — 9, 182, 278, 299, 304,
 305, 307, 310, 320, 342, 353, 396, 397
 Достоевский Ф. М. — 7, 9
 Дрейшок А. — 349, 351, 352
 Дробиш А. Ф. — 27
 Дурново А. М. — 366
 Дурново М. С. — 366
 Дюбюк А. И. — 132, 148, 183
- Евсеев Ф. Е. — 331
 Екатерина II — 147
 Ермолов А. П. — 95
 Ершов П. П. — 61
 Есаулов А. П. — 43, 90, 260
- Жадовская Ю. В. — 273, 275
 Живокини В. И. — 316
 Живокини М. И. — 316
 Жилин А. Д. — 10
 Жоскен Дебре — 406
 Жуковская Е. Н. — 367
 Жуковский В. А. — 10, 11, 18, 20,
 41—43, 51, 60, 104—106, 113, 117,
 124, 127, 129, 153, 186, 187, 206,
 214—217, 224, 228, 263, 264, 267,
 270—272, 331
- Загоскин М. Н. — 11, 97, 98, 109, 115,
 116, 119, 127, 146, 148, 214
 Зеланд — 361
 Златоуст И. — 59
 Злов П. В. — 289
 Зонтаг Г. В. (Росси) — 290, 345
 Зотов Р. М. — 163, 387
 Зусман Г. (Сусман) — 328
- Иван IV (Грозный) — 154
 Иванов А. А. — 5, 18
 Иванова Е. — 317
 Изуар Н. — 34
 Иоганнис И. И. — 308, 309, 362, 367
 Иогель К. П. — 362
 Иордан И. Н. — 36, 41
 Истомина А. И. — 287
- Кавос К. А. — 38, 77, 83, 88, 107, 214,
 229, 292, 294, 313, 315, 319, 377
 Кажинский В. М. (Кажинский) —
 154
- Калливода Я. В. — 368
 Кальбрехт — 331
 Кальвокоресси М. Д. — 408
 Кальдерон де ла Барка П. — 16
 Калькбреннер Ф. В. М. — 326, 328
 Кальдолари Э. — 306, 307
 Каменский П. П. — 164
 Каменский С. М. — 316
 Кани-Новикова Е. И. — 202, 204
 Каноппи А. — 293
 Карамзин Н. М. — 60, 187
 Каратыгин В. А. — 163, 288
 Каратыгин В. Г. — 200
 Карпакова Т. С. — 286
 Кастеллан Ж. А. — 306
 Кастиль-Блаз А. (Ф. А. Ж. Блаз) —
 83
- Каховский П. В. — 8
 Кашевский Н. А. — 308
 Кашин Д. Н. — 10, 14, 15, 45, 114,
 132—142, 144, 146, 154—156, 173,
 330, 338, 404
 Кашинцов Н. А. — 46
 Кашкин Н. Д. — 200
 Кашперов В. Н. — 192, 207, 210
 Керн А. П. — 268
 Керн Е. Е. — 207, 260
 Керубини Л. — 9, 149, 190, 205, 244,
 280, 295, 325, 362, 365, 391
 Кирева Е. С. — 366
 Киреевские — 188
 Киреевский И. В. — 188, 228
 Киреевский П. В. — 13, 14, 154, 188
 Киркор Г. В. — 36, 202
 Кирша Данилов — 139
 Клегель А. — 326
 Климовский Г. Ф. — 289
 Кнехт Ф. — 332
 Ковалевский П. М. — 199
 Козлов И. И. — 10, 38, 41, 48, 50, 51,
 53, 79, 151, 161, 166
 Козловский О. А. — 77, 83, 111, 245
 Кокошкин Ф. Ф. — 294
 Кологривов В. А. — 27
 Кологривовы — 366
 Коллини Ф. — 306
 Кольцов А. В. — 10, 11, 13, 21, 54,
 153, 172, 174, 175, 177, 389
 Кони Ф. А. — 136, 209, 288, 293, 299,
 306, 313, 322, 349, 358, 381
 Контские — 323, 369
 Контский Ан. Н. — 369
 Контский Ап. П. — 369
 Корелли А. — 82
 Корнуолл Б. — 273
 Котляревский И. П. — 314
 Красовская В. М. — 165
 Крашевский Ю. И. — 109
 Крейцер Р. — 244, 295, 341
 Кремлев Ю. А. — 376, 378, 401
 Криденер — 367

- Кругликов С. Н. — 200
 Крутмиллер А. — 323
 Кругляева Т. С. — 36, 70, 72, 82
 Крылов И. А. — 17, 347
 Кубишта Н. Е. — 105
 Кузнецов К. А. — 200, 205
 Кукольник Н. В. — 208, 210, 217, 242.
 249, 251, 270—272, 343
 Куликов Н. И. — 152
 Кунцен Э. — 78
 Курнавин А. — 28
 Куров Д. В. — 126, 308
 Кюи Ц. А. — 28, 209
 Кюхельбекер В. К. — 61, 187, 204
- Лаблаш Л. — 303, 307
 Лавров И. И. — 317
 Лавров Н. В. — 106, 112, 293, 295,
 308, 338, 339
 Лаврова А. А. (Булахова) — 312
 Лавровская Е. А. (Цертелева) — 304
 Лажечников И. И. — 39, 51, 79, 80,
 81, 95
 Лангранж А. К. — 307
 Ларош Г. А. — 190, 193, 198—200,
 209, 214, 230, 406
 Ларош З. Г. — 406
 Ласепед Б. — 83
 Ласковский И. Ф. — 27, 28
 Латышева А. А. (Лилеева) — 312
 Лебедева А. — 330, 331
 Лебедевы — 330
 Левассёр Н. П. — 291
 Левашева О. Е. — 22, 62
 Ленин В. И. — 5, 6
 Ленский Д. Т. — 54, 124, 151, 288
 Ленц В. Ф. — 402, 409
 Леонов А. И. — 229, 292, 297, 300,
 309, 369
 Леонова Д. М. — 199, 260, 312
 Леонова М. К. (Эйзрих) — 308
 Лермонтов М. Ю. — 5, 19—21, 32, 53,
 93, 151, 153, 160, 177, 179, 180, 195,
 260, 273, 280
 Лесков Н. С. — 147
 Лёве И. — 61, 64
 Ливанова Т. Н. — 202, 203, 205, 321,
 393
 Лилеева Э. А. — 300, 313
 Липинский К. Ю. (Липинский) —
 338, 343, 344
 Лист Ф. — 9, 21, 25, 26, 44, 110, 145,
 191, 198, 209, 240, 253, 322, 327,
 341, 349, 352—356, 359, 363, 364,
 366, 369, 394, 400, 402
 Листова Н. А. — 162
 Литвинова — 366
 Лобков И. О. — 363
 Лоди А. П. (Несторов) — 298
 Ломакин Г. Я. — 58
- Ломоносов М. В. — 145
 Львов А. Ф. — 14, 26, 46, 52, 58, 127,
 130, 134, 136, 138, 139, 155, 207,
 302, 304, 313, 332, 333, 356, 362,
 363, 387
 Львов Н. А. — 111
 Львов Ф. П. — 333, 404
 Львова-Синецкая М. Д. — 103, 148
 Львовы — 332
 Любецкий С. — 163
 Лядов А. К. — 121, 136, 197, 233, 259,
 281
 Лядов Н. Н. — 363
 Ляпунова А. С. — 202
- Мазаньелло — 285
 Мазель Л. А. — 132, 193, 202, 266
 Майер Ш. (Мейер К.) — 8, 324, 325,
 327, 394
 Макаров И. П. — 175, 176
 Маковец — 83
 Максимович М. А. — 13, 14, 39, 52
 Марио Дж. (Де Кандиа) — 306, 307
 Маркевич Н. А. — 366
 Марков П. А. — 78
 Марков С. А. — 362
 Марксен Э. — 360
 Маршнер Г. А. — 284, 285
 Матечек — 368
 Матинский М. А. — 316
 Маурер В. Л. — 332
 Маурер Л. В. — 37, 99, 324, 328, 329,
 331, 347, 362, 366, 367
 Мегюль Э. Н. — 34, 37, 190, 205, 244,
 361, 378
 Мейер Л. — 369
 Мейербер Дж. (Я. Л. Бер) — 215,
 283, 307, 310, 331, 353, 367, 395, 396
 Мейнгард А. И. — 328
 Мейнгардт Н. А. — 361
 Мекк Н. Ф. — 207
 Мелас — 290
 Мельгунов Н. А. — 16, 17, 24, 188,
 189, 196, 198, 340, 358, 371, 372,
 378, 380, 383, 384, 399
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 21, 58,
 64, 65, 205, 328, 332, 334, 335, 342,
 356, 360—362, 364, 367, 369
 Мерзляков А. Ф. — 10, 153
 Мерфи А. — 127
 Миллер В. Ф. — 13
 Миллер И. Г. — 33, 97
 Мильвуа Ш. И. — 106
 Михайлов М. И. — 300
 Михайловский — 331
 Мицкевич А. — 20, 32, 109, 162, 273,
 326
 Монсиньи П. А. — 33, 283
 Моцарт В. А. — 9, 21, 23, 24, 27, 33,
 34, 58, 107, 148, 191, 205, 215, 230,

- 244, 280, 284, 311, 320, 328, 332,
 334, 336, 339, 343, 353, 361, 362,
 365, 366, 368, 369, 378, 390, 391,
 396, 405—409
 Мочалов П. С. — 5, 115, 127, 145, 148,
 164
 Мошелес И. — 64, 65, 325, 326, 330,
 338, 366
 Музалевский В. И. — 181
 Мур Т. — 32
 Мусков — 368
 Муравьев А. Н. — 49
 Муравьев-Апостол М. И. — 214
 Мусоргский М. П. — 165, 180, 197, 212,
 213, 222, 223, 225, 265, 282, 327
 Муханов П. А. — 37, 71
 Мясковский Н. Я. — 277
 Мятлев И. П. — 49, 71

 Нанини Дж. М. — 362
 Наполеон I (Бонапарт) — 313
 Нарышкин Д. Л. — 332
 Нарышкин И. А. — 27
 Неверов Я. М. — 24, 162, 188, 189,
 196, 383
 Некрасов Н. А. — 7, 18, 147, 175, 305
 Неруда В. — 341
 Нессельроде К. В. — 332
 Нечкина М. В. — 8
 Николев Н. П. — 32, 46
 Николай I — 5, 8, 19, 217, 284
 Николини Э. Н. — 290
 Никольский В. В. — 203
 Ниркомский — 175
 Новиков Н. И. — 137
 Новицкая М. Д. — 286
 Ноден Э. — 320

 Обер Д. Ф. Э. — 215, 283, 284, 285,
 299, 319, 365
 Ободовский П. Г. — 51, 151, 274
 Оболевский — 34
 Огарев Н. П. — 6, 7, 10, 23—25, 30,
 35, 41, 47, 48, 88, 133, 145, 152, 153,
 171, 176, 336, 372, 396
 Огинский М. К. (Огинский) — 117
 Одовский В. Ф. — 21, 38, 104, 105,
 108, 119, 127, 131, 188, 192, 196—
 199, 209, 212, 215—217, 229, 252,
 292, 296, 322, 323, 329, 333—335,
 341—345, 349—352, 358, 364, 371—
 374, 376, 378, 382—390, 393—396,
 399, 400, 404, 410
 Ознобишин Д. П. — 60
 Окулова Е. А. — 339
 Оленин А. Н. — 277
 Ольденбургский П. — 356
 Оржицкий Н. Н. — 42

 Орлов А. Г. — 144
 Орлов В. Г. — 170
 Орловы — 170
 Оссиан — 187
 Оссовский А. В. — 200, 202, 205, 206
 Островский А. Н. — 88
 Офросимова Е. А. (Алябьева) — 47
 Охотников — 318

 Павлицев Л. Н. — 199
 Павлов Н. Ф. — 129, 273, 276
 Паганини Н. — 342, 343, 356
 Паиззелло Дж. — 205, 343, 348
 Палибина Е. И. — 352
 Панаев И. И. — 25, 199
 Панчулидзева А. А. — 367
 Парис А. — 332
 Парни Э. Д. — 32, 84
 Паста Дж. — 298, 303, 345
 Пачини Дж. — 353
 Пашкевич В. А. — 7, 33, 316
 Пашков А. И. — 332
 Пашков Н. И. — 332
 Перголези Д. Б. — 149, 333, 339, 391
 Перовская Е. В. — 366
 Перовский В. А. — 57
 Перро Ж. Ж. — 287
 Перро Ш. — 165
 Персиани Ф. — 307
 Петр I — 81
 Петров О. А. — 206, 208, 229, 283,
 290—292, 296, 297, 300, 301, 304,
 309, 312, 313, 330, 331, 347, 385
 Петрова А. Н. — 229, 301, 308
 Петрова-Воробьева А. Я. (Воробьева) — 199, 206, 224, 229, 253, 291,
 292, 296—299, 301, 304, 330, 331,
 333, 385
 Петровы — 299
 Пиксанов Н. К. — 99, 102
 Пиксис Ф. В. — 353
 Писарев А. И. — 37, 73, 100, 103, 104,
 288
 Пиччинни Н. В. — 377
 Платонов Н. И. — 36
 Плейель И. П. — 33
 Плещеев А. А. — 104
 Плещеев А. Н. — 7, 152, 153
 Плюшар А. А. — 410
 Погодин М. П. — 145
 Погожева В. В. — 366
 Погожева Н. В. — 366
 Подобедов И. К. — 363
 Полевой Н. А. — 90, 91, 119, 136, 164,
 214, 218, 299, 379, 380, 392
 Полежаев А. И. — 19, 41, 52, 153
 Полторацкая Е. В. — 366
 Поляков А. П. — 363
 Попов М. И. — 17
 Попова Т. В. — 134, 136, 140

- Потулов Н. М. — 58
 Прач И. В. — 14, 46, 52, 135, 136, 138, 155
 Протопопов В. В. — 194, 202, 203, 205—207, 297
 Пуны Ч. (Пуни Ц.) — 287
 Путлов Д. А. — 49
 Пушкин А. С. — 5, 8, 9—13, 16—21, 23, 25, 36, 38, 41, 42, 44, 49—51, 54, 55, 60, 76, 79, 80, 90, 91, 104, 113, 115, 120, 122, 126, 129, 130, 132, 136, 137, 141, 144, 145, 153, 161, 166, 172, 177, 186, 187, 189, 190, 191, 195, 199, 200, 204, 206, 208, 210, 211, 213—215, 227, 228, 230, 231, 235, 237, 257, 264, 266, 268, 272—274, 282, 285, 287, 288, 293, 331, 402
 Рабинович А. С. — 110, 112
 Радзивилл В. А. — 362
 Радвиллов В. И. — 339
 Радищев А. Н. — 137, 187, 188
 Развидковская — 319
 Раль Ф. А. — 385
 Расин Ж. — 16, 360
 Распутин И. А. — 316
 Растопчина (Ростопчина) Е. П. — 28, 352
 Рахманинов А. А. — 366
 Рахманинов С. В. — 193, 279, 281, 366
 Рахманов — 368
 Рашель (Э. Р. Феликс) — 306
 Резвой М. Д. — 322, 349, 371, 372, 379, 410
 Рейхардт И. Ф. — 34
 Репина Н. В. — 74, 105, 112, 127, 162, 293, 295, 308, 338
 Римский-Корсаков А. Я. — 267
 Римский-Корсаков А. Н. — 200
 Римский-Корсаков Н. А. — 87, 88, 136, 180, 197, 210, 212, 221, 222, 227, 233, 236, 239, 240, 244, 282
 Рис Ф. — 326
 Роде Ж. П. Ж. (Род) — 330, 343, 366
 Родзянко А. — 360
 Розанов А. С. — 202
 Розен Е. Ф. — 217, 218
 Роллер А. А. — 229, 293, 301, 333
 Романус И. В. — 368
 Ромберг Б. — 366, 367
 Ромберг Г. — 328, 329, 357, 358, 398
 Ромберг К. — 328
 Ронкони Дж. Р. — 307, 320
 Россини Дж. А. — 23, 34, 44, 107, 148, 205, 215, 284, 292, 295, 299, 304, 305, 320, 329, 331, 353, 363, 365, 368, 378, 390, 391, 393, 396, 398
 Ростислав см. Толстой Ф. М.
 Рубини Дж. Б. — 303—307, 341, 345—348, 355
 Рубини — 331
 Рубинштейн А. Г. — 15, 45, 151, 241, 313, 323, 346, 348, 360—364
 Рубинштейн Н. Г. — 323, 362
 Рубинштейны — 369, 402
 Рупин И. А. (Рупини) — 15, 45, 132—142, 144, 146, 154, 155, 173, 268, 336
 Рылеев К. Ф. — 214
 Сабурова Д. М. — 74
 Савицкая — 338
 Садольская М. А. — 361
 Саква К. К. — 202
 Саккини А. М. Г. — 377
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 7, 17
 Сальери А. — 377
 Самойлов В. М. — 289, 290, 292
 Сандунова Е. С. — 289
 Санковская Е. А. — 286
 Сапиенца А. С. — 301
 Сатин Н. М. — 88
 Сахаров И. П. — 228, 404
 Свинцов В. И. — 338, 339
 Свиридов Г. В. — 167
 Селиванов И. — 163
 Селивановский Н. С. — 38
 Сельский С. — 176
 Семенова Е. А. — 126, 300, 308—310, 315
 Семенова Е. С. — 298
 Семенова Н. С. — 289
 Сенковский О. И. — 198, 229, 354, 386, 387, 401
 Серве А. Ф. С. — 304, 344
 Сердюков — 366
 Серебрянский А. П. — 374, 375
 Серков А. — 333
 Серов А. Н. — 25, 27, 88, 108, 143, 167, 188, 196—200, 209, 220, 230, 242, 262, 275, 291, 307, 312, 319, 342, 343, 350, 351, 354, 355, 359, 362, 371, 373, 375, 396, 397, 400, 402, 407—409
 Сихра А. О. — 339
 Скабичевский А. М. — 116
 Скарлатти Д. — 356
 Скотт В. — 163
 Скрябин А. Н. — 262
 Слонимский Ю. И. — 165
 Соболевский С. А. — 13
 Соколов И. О. — 127, 144, 145, 172
 Соколов П. А. — 316, 317
 Соколовский М. М. — 313
 Сокольников Г. К. — 367
 Соллогуб В. А. — 22, 54, 217
 Соловьев С. М. — 7
 Соловьев С. П. — 98

- Соловьева-Вертейль А. Ф. — 300
 Сомов О. М. — 95, 243
 Сорокин К. К. — 28
 Сперанский М. Н. — 15
 Спонтини Г. Л. П. — 391
 Станкевич Н. В. — 22, 24, 145, 162, 336
 Стасов В. В. — 6, 187, 192, 197—200, 203, 205, 207, 208—210, 216, 230, 231, 244, 262, 297, 327, 346, 350—354, 359, 360, 371, 386, 399, 400
 Стасов Д. В. — 27
 Стасовы — 209
 Стахович М. А. — 15, 405
 Стелловский Ф. Т. — 171
 Стемпневская Е. А. — 171
 Степанов П. А. — 199
 Степанова М. М. — 292, 297, 300, 309, 330, 331, 345
 Стеша — 145, 172, 173
 Стравинский И. Ф. — 236
 Строгановы — 316
 Стротилов С. И. — 38, 79
 Струговщиков А. Н. — 199, 208
 Струйский Д. Ю. (Трилуный) — 289, 322, 324, 325, 371, 372, 376, 377, 391, 393
 Сунгуров Н. П. — 6

 Тальберг С. — 24, 341, 349—351, 353, 363, 366, 394, 402
 Тамберлик Э. — 307
 Тамбурины А. — 303, 304, 306, 345—347
 Танеев С. И. — 62, 201
 Тарквини — 97
 Телешова Е. С. — 286
 Теплов Н. А. — 333
 Тимофеев А. В. — 153, 163
 Тимофеев Г. Н. — 30, 40
 Тимофеев К. — 165
 Титов А. Н. — 77, 83, 313, 319
 Титов Н. А. — 132, 139, 260
 Титов Н. С. — 132, 268
 Титовы — 43, 263
 Титюс А. — 229, 286
 Този Д. — 290, 301, 303, 326
 Толстой А. К. — 260
 Толстой Л. Н. — 25, 127
 Толстой Ф. М. (Ростислав) — 199, 371
 Томашек В. — 78
 Тропинин В. А. — 224
 Трутовский В. Ф. — 14, 135, 136, 155
 Туманица Н. В. — 206
 Туманский В. И. — 136
 Тургенев И. С. — 6, 20, 147, 207, 348, 398
 Тургенева В. П. — 316, 317
 Турчанинов П. И. — 58

 Уваров С. С. — 12
 Улыбышев А. Д. — 371, 376, 405, 406, 407, 409
 Ундольский В. М. — 404
 Усольцев — 331
 Ушаков В. А. — 339, 377

 Федотов П. А. — 18
 Ферзинг В. — 291, 311, 356
 Фет А. А. — 153, 158, 159, 178
 Фетис Ф. Ж. — 403.
 Филлидор Ф. А. — 33
 Филимонов Н. И. — 163
 Фильд Д. (Филд) — 33, 64, 97, 170, 280, 324—326, 353, 355, 363, 366
 Финдейзен Н. Ф. — 98, 199
 Флери В. И. — 210
 Фогель Ф. В. — 33
 Фоглер И. Ф. — 362
 Фольвейлер К. — 354
 Фомин Е. И. — 77, 136, 138, 245
 Формез К. И. — 291, 307
 Фракман В. — 28
 Фрецолини Э. — 306
 Фукс И. Л. — 360

 Херасков М. М. — 214
 Хмельницкий Н. И. — 99
 Хомяков А. С. — 163, 385
 Хосров Мирза — 238
 Хофмейстер Ф. А. — 33
 Христиани Э. — 269
 Хубов Г. Н. — 29, 202

 Цейнер К. Т. — 97
 Цельтер К. Ф. — 34, 64, 328
 Цинман Э. В. — 165
 Цинтль Б. — 366
 Цинтль К. — 366
 Цуккерман В. А. — 202
 Цумштер И. Р. — 34, 78
 Цыганов Н. Г. — 10, 146, 148, 153, 157

 Чайковский М. И. — 406
 Чайковский П. И. — 25, 44, 54, 60, 110, 132, 134, 160, 161, 178, 180, 193, 195, 207, 209, 215, 221—223, 238, 241, 259, 261, 262, 265, 266, 279, 281, 282, 288, 327, 373
 Чебышев П. Н. — 152
 Черни К. — 22, 325, 366
 Чулков М. И. — 137

 Шаляпин Ф. И. — 296
 Шапорин Ю. А. — 202

Шаховской А. А. — 27, 38, 88, 121,
124, 146, 154, 162, 163, 214, 288
Шаховской Н. Г. — 316
Шебакин В. Я. — 202, 247
Шевырев С. П. — 98, 113, 378
Шекспир В. — 16, 32, 37, 38, 88, 91,
92, 164, 362, 391
Шелихов Д. А. — 331
Шеллинг Ф. В. — 373
Шемаев В. А. — 330, 331
Шестакова Л. И. — 199, 210, 297
Шиллер И. Ф. — 335
Шилловская М. В. — 150, 360
Шимановская М. А. — 277, 325, 326
Шиндлер А. — 408
Ширинский В. П. — 277
Ширков В. Ф. — 207, 228
Шлегель А. В. — 391
Шмидгоф В. — 319
Шмидгоф Э. — 319
Шоберлехнер С. Ф. (Даль'Окка) —
389, 330
Шоберлехнер Ф. — 324, 327
Шольц Ф. Е. — 31, 37, 65, 77, 83
Шопен Ф. — 9, 21, 27, 28, 191, 260,
261, 281, 322, 327, 328, 332, 348,
351, 353—356, 360, 364, 367, 369,
401—403
Шостакович Д. Д. — 202
Шпаковская Л. Н. — 366
Шпор Л. — 330, 333, 338, 361, 391
Штейбельт Д. — 97
Штейн Т. Ф. — 326, 328
Штейн И. Ф. — 318, 319
Штейнпресс Б. С. — 33, 36, 41
Штелин Я. — 404
Штеркель — 33
Шуберт К. Б. — 360
Шуберт Ф. — 22, 24, 34, 35, 47, 64—

66, 261, 322, 332, 336, 344, 353, 354,
361, 364, 367, 402
Шувалов П. А. — 145
Шульгоф Ю. — 363
Шульц — 368
Шуман К. Ж. (Вик) — 347, 356, 369,
402
Шуман Р. — 26, 64, 65, 322, 341, 347,
357, 402
Щедрин С. Ф. — 267, 269
Щепин А. М. — 363
Щепин П. М. — 163
Щепкин М. С. — 5, 18, 30, 74, 145,
148, 290, 296, 343, 363
Щербаклова Т. Н. — 127, 173
Щербатова М. Н. — 333
Щулепников М. Н. — 361

Элькан А. Л. — 372
Эльснер Ю. К. — 360
Энгель Ю. Д. — 200
Энгельгардт В. П. — 209
Эрнст Т. В. — 341, 363
Эстергази К. — 64

Юргенсон П. И. — 171

Языков Н. М. — 41, 48, 50, 54, 60,
144, 260, 263
Яковлев В. В. — 28, 200, 263
Яковлев М. Л. — 42, 132, 139, 266
Якубович Л. А. — 41, 53
Янковский М. О. — 100
Яхонтов А. Н. — 303, 346

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (Ю. В. Келдыш)	5
А. А. АЛЯБЬЕВ (разделы 1, 3, 4 — Е. М. Левашев, раздел 2 — Т. В. Корженянец)	29
А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ (Ю. В. Келдыш)	97
НАРОДНЫЕ ИСТОКИ БЫТОВОГО РОМАНСА. ПЕСЕННЫЕ СБОРНИКИ Д. Н. КАШИНА, И. А. РУПИНА, А. Л. ГУРИЛЕВА (О. Е. Левашева)	132
А. Е. ВАРЛАМОВ (Н. А. Листова)	147
А. Л. ГУРИЛЕВ (О. Е. Левашева)	169
М. И. ГЛИНКА (О. Е. Левашева)	185
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР (Ю. В. Келдыш)	283
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова)	322
МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ (Ю. В. Келдыш)	370
Список сокращений	411
Нотные примеры	412
Использованная литература	449
Хронологическая таблица	458
Указатель имен	510

Рис. м. л. 227 *Ив. Сук. 214*

Монография
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том пятый

1826—1850

Редактор В. Мудьюгина.
Художник С. Данилов.
Худож. редактор Ю. Зеленков.
Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Мартемьянова.

ИБ № 3721

Подписано в набор 27.04.87. Подписано в печать
22.01.88. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 2.
Гарнитура литературная. Печать офсетная.
Объем печ. л. 33,5. Усл. п. л. 33,5. Усл. кр.-отт.
33,5. Уч.-изд. л. 38,37. Тираж 19 613 экз.
Изд. № 13745. Зак. 1941. Цена 2 р. 90к

Издательство «Музыка», 103031, Москва,
Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.